

2022.2 . Ano XXXIX . Número 44

CALÍOPE

Presença Clássica

DOSSIÊ

XIX Jornada do PPGLC-UFRJ



2022.2 . Ano XXXIX . Número 44

CALÍOPE

Presença Clássica

ISSN 2447-875X

DOSSIÊ

XIX Jornada do PPGLC-UFRJ

EDITORES

Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas
Departamento de Letras Clássicas da UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
REITOR Denise Pires de Carvalho

CENTRO DE LETRAS E ARTES
DECANA Cristina Grafanassi Tranjan

FACULDADE DE LETRAS
DIRETORA Sonia Cristina Reis

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS CLÁSSICAS
COORDENADOR Rainer Guggenberger
VICE-COORDENADOR Ricardo de Souza Nogueira

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS
CHEFE Simone de Oliveira Gonçalves Bondareczuk
SUBSTITUTO EVENTUAL Fábio Frohwein de Salles Moniz

EDITORES
Fábio Frohwein de Salles Moniz
Rainer Guggenberger

CONSELHO EDITORIAL
Alice da Silva Cunha
Ana Thereza Basílio Vieira
Anderson de Araujo Martins Esteves
Arlete José Mota
Auto Lyra Teixeira
Ricardo de Souza Nogueira
Tania Martins Santos

CONSELHO CONSULTIVO
Alfred Dunshirn (Universitat Wien)
David Konstan (New York University)
Edith Hall (King's College London)
Frederico Lourenço (Universidade de Coimbra)
Gabriele Cornelli (UNB)
Gian Biagio Conte (Scuola Normale Superiore di Pisa)
Isabella Tardin (Unicamp)
Jacyntho Lins Brandão (UFMG)
Jean-Michel Carrie (EHES)
Maria de Fátima Sousa e Silva (Universidade de Coimbra)
Martín Dinter (King's College London)
Victor Hugo Méndez Aguirre (Universidad Nacional Autonoma de México)
Violaine Sebillote-Cuchet (Université Paris 1)
Zelia de Almeida Cardoso (USP) – *in memoriam*

CAPA
Cratera de figuras vermelhas, provavelmente de proveniência ática do séc. v a.C. Acervo: Ashmolean Museum Oxford. Foto: Rainer Guggenberger.

EDITORACAO
Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

REVISOR DO NÚMERO 44
Fábio Frohwein de Salles Moniz

Programa de Pós-Graduaao em Letras Clássicas | Faculdade de Letras – UFRJ
Av. Horácio Macedo, 2151 – sala F-327 – Ilha do Fundão 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ
www.lettras.ufrj.br/pgclassicas – pgclassicas@letras.ufrj.br

Sumário

Apresentação | Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger | 5

As inscrições estéticas de Ovídio | Amós Coêlho da Silva | 12

Apolo amante elegíaco das Metamorfoses de Ovídio | Ana Thereza Basílio Vieira | Luiz Pedro da Silva Barbosa | 31

O Ésquilo aristofânico e a defesa da memória e da identidade para a formação do homem grego: uma análise do agón da peça Rãs de Aristófanes | Márcia Regina Menezes | Tania Martins Santos | 49

A influência do grego no copta: análise investigativa do helenismo presente em textos jurídicos de Tebas, no Egito, dos séc. IV a VIII d.C. | Vinícius Chichurra | Rainer Guggenberger | 77

O banquete como artifício literário no Evangelho de Lucas | Emerson Rocha de Almeida | Tania Martins Santos | 91

O mito de Ganimedes: considerações sobre o mito em Biblioteca de Pseudo-Apolodoro e Metamorfoses de Ovídio | Zildene Paz de Souza | Arlete José Mota | Tania Martins Santos | 110

O que nos diz Ovídio sobre Diana | Ana Thereza Basílio Vieira | Amanda Lisbôa Marinho da Silva | 128

O nexó entre os ciclos míticos atrida e troiano na Oresteia de Ésquilo | Fernanda Mattos Borges da Costa | 148

Ideais, deuses e ritos: uma análise do Carmen saeculare horaciano | Graziela Mayara Nascimento Almeida | Arlete José Mota | 180

Nomina plantarum: jogo para o aprendizado de latim e de nomenclatura botânica | Larissa Barreto Castineiras | Fábio Frohwein de Salles Moniz | 196

Os autores | 211

Apresentação

Fábio Frohwein de Salles Moniz | Rainer Guggenberger

ESTE NÚMERO DE *CALÍOPE: PRESENÇA CLÁSSICA* apresenta um dossiê relativo à XIX Jornada do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ), realizada de 13 a 16 de dezembro de 2021, que teve por tema “Tradição e inovação: a memória construindo o futuro no PPGLC-UFRJ”. O evento contou com um total de 67 apresentações, das quais se encontram aqui compiladas dez, cujos autores atenderam à chamada de publicação deste número em tempo hábil.

O primeiro artigo diz respeito à conferência de abertura da XIX Jornada do PPGLC, pronunciada pelo prof. dr. Amós Coêlho da Silva e intitulada “As inscrições estéticas de Ovídio”. Nesse texto, o autor nos mostra que, a partir de apropriações das artes helênicas e dos poetas antecessores latinos, como, respectivamente no mito de Narciso e Eco (*Metamorfoses*) e Dido (*in* Vergílio, *Eneida* e a *Heroides* ovidiana), não apenas como recriação poética mas também reconfiguração do mundo, Ovídio nos legou ἔκφρασις, *éphrasis*, latinizadas com novos tons estéticos que se perpetuaram em múltiplas citações. Assim, o poeta iluminou disciplinas científicas com suas especulações poéticas, como Narcisismo, na Psicanálise; arejou as relações amorosas com requintados traços paródicos nos poemas elegíacos sobre o erótico; incrementou o novo no seu discurso poético quando justapôs a paixão da ninfa Eco, que

sucumbiu mediante a indiferença e a rejeição cruel de Narciso e convocou nossa reflexão perante nossos pontos negativos, rejeitados pelos deuses. Por essa razão, dentre múltiplas outras, eles nos lançaram na *Idade de Ferro (Metamorfoses)*.

Após o texto do prof. Amós, seguem-se cinco artigos de autores e autoras que integraram mesas-redondas de doutorandos do PPGLC-UFRJ. No primeiro deles, “Etiologia elegíaca no Apolo das *Metamorfoses* de Ovídio”, Luiz Pedro da Silva Barbosa, sob a orientação da profa. dra. Ana Thereza Basilio Vieira, apresenta uma abordagem dos temas elegíacos amorosos presentes na obra *Metamorfoses*, do poeta Ovídio, precisamente os que envolvem a presença do deus Apolo. Ao longo do poema épico ovidiano, o deus aparece, de modo recorrente, a enfrentar as mesmas dificuldades das relações amorosas vivenciadas pelos sujeitos poéticos da geração de poetas elegíacos latinos anteriores, a saber, Tibulo e Propércio. Desse modo, a investigação de Barbosa analisa como os diversos lugares-comuns estão relacionados à poesia elegíaca latina por meio de referências intertextuais, estabelecidas pelo próprio autor. Além disso, as análises mostram que o deslocamento de Apolo para um papel de amante elegíaco é construído por Ovídio de modo a fixar a etiologia desses temas, isto é, suas causas, como se Apolo tivesse sido um amante elegíaco antes mesmo dos demais seres ou, ao menos, dividindo com eles seus prazeres, sofrimentos e desgostos. O doutorando mostra, por fim, como esse deus representa a gênese dos temas elegíacos.

O segundo texto proveniente de mesa-redonda de doutorandos do PPGLC-UFRJ da XIX Jornada é “O Ésquilo aristofânico e a defesa da memória e da identidade para a formação do homem grego: uma análise do *agón* da peça *Rãs* de Aristófanes”, de autoria de Márcia Regina Menezes, sob a orientação da profa. dra. Tania Martins Santos. Como nos mostra a autora, Aristófanes é visto como extremamente conservador, devido ao aparente saudosismo e apologia do passado em suas narrativas. Em oposição à faceta conservadora, ele se descreve na parábase de *Nuvens* (v. 547) como um inovador, sempre introduzindo novas ideias. Ademais, salta aos olhos do leitor a irreverência com que o poeta trata os temas

relacionados aos deuses. Essa dualidade identificada na narrativa aristofânica torna difícil compreender o significado do passado, presente e futuro, na obra do comediógrafo, e o lugar que a tradição, a inovação e, sobretudo, a memória ocupam em sua *práxis* poética. Considera-se, portanto, que o estudo do *agón* pautado nas teorias de Vernant, Werner, Kandel, Le Goff e Pollak é de fundamental importância para assinalar o papel da identidade helênica e da memória coletiva no discurso literário de Aristófanes.

Vinícius Francisco Chichurra, sob a orientação do prof. dr. Rainer Guggenberger, também contribui neste número com um texto oriundo de apresentação feita em mesa-redonda de doutorandos. Em “A influência do grego no copta: análise investigativa do helenismo presente em textos jurídicos de Tebas, no Egito, dos séc. IV a VIII d.C.”, o jovem pesquisador salienta que, se tomarmos a imensidão do rio Nilo como comparativo, a língua egípcia nos deixou uma extensa influência de grandeza imensurável. Um de seus afluentes, também sua última fase linguística, é o copta. O artigo do doutorando objetiva fornecer uma amostra de natureza introdutiva e informativa acerca da língua copta, que teve seu afloramento por volta do séc. III d.C. O copta, decorrente da influência helênica, traço inerente ao reino Ptolomaico, e seu estudo mostram como se deu a assimilação do alfabeto grego e a introdução do vocabulário helênico no Egito.

A penúltima contribuição de doutorando do PPGLC-UFRJ intitula-se “O banquete como artifício literário no *Evangelho de Lucas*”, de Emerson Rocha de Almeida, sob orientação da profa. dra. Tania Martins Santos. Segundo o doutorando, o banquete, além de ter sido uma prática social e cultural na Antiguidade, torna-se modalidade literária tanto no Período clássico quanto no Período helenístico. Nesse último, podem-se encontrar autores como Plutarco e Luciano de Samósata, os quais utilizaram a estrutura literária de banquete em suas obras. Sendo assim, o artigo visa a destacar e analisar essa construção literária, banquete – conversação filosófica à mesa, em uma passagem do *Evangelho de Lucas* 14, 1-24, apontando elementos comuns a esse gênero, que foram utilizados pelo autor do evangelho citado. O doutorando

destaca, também, a influência da cultura greco-romana entre os judeus, especialmente na imitação do banquete, como evento social, que torna verossímil a elaboração de diálogos à mesa, em que Jesus, em ambiente social judaico, apresenta seus ensinamentos aos comensais.

Encerrando o conjunto de participações de doutorandos, Zildene Paz de Souza, sob orientação da profa. dra. Arlete José Mota e em coautoria com a profa. Tania Martins Santos, contribui para este número com o artigo “O mito de Ganimedes: considerações sobre o mito em *Bibliotheca* de Pseudo-Apolodoro e *Metamorfoses* de Ovídio”. Como observa a autora, cada vez mais as construções discursivas que constroem as identidades homoeróticas vêm sendo estudadas no âmbito acadêmico. O objetivo geral de seu artigo é compreender a construção da identidade masculina homoerótica na representação do mito de Ganimedes apresentado em *Bibliotheca* de Pseudo-Apolodoro e em *Metamorfoses* de Ovídio. A doutoranda faz a tradução do *corpus*, visando à análise linguística e estilístico-literária do texto grego e do texto latino, e estabelece uma comparação entre os dois autores, observando como as construções discursivas forjam as identidades homoeróticas naquele mito. Seu método de pesquisa é pautado pela Análise Crítica do Discurso de Norman Fairclough e pela Análise Comparativa de Tânia Franco Carvalhal acerca da Literatura Comparada.

Na sequência, dispomos dois trabalhos de mestrados que se apresentaram na XIX Jornada. O primeiro deles é “O que nos diz Ovídio sobre Diana”, de Amanda Lisbôa Marinho da Silva, sob a orientação da profa. dra. Ana Thereza Basilio Vieira. De acordo com a mestranda, quando pensamos em fontes de mitos dentro da literatura latina, logo nos vem à mente o nome do poeta Ovídio. Em *Metamorfoses*, poema épico composto ainda em sua fase em Roma, o poeta agrupa diferentes mitos, que nos dão a possibilidade de um estudo da mitologia, tanto em âmbito coletivo quanto específico. Dentro da mitologia, diversos temas podem ser estudados, levando em conta diferentes planos: intertextual, intratextual, emulativo, inovador entre outros. Os mitos podem

apresentar variações ao longo dos tempos, ser pontuais, mais apropriados a determinado gênero literário ou a determinada época. A jovem pesquisadora optou por utilizar, em sua investigação, o poema ovidiano para analisar a presença da deusa Diana, suas características e funções, tomando por base, principalmente, mitos sobre estupro relacionados à deusa e suas companheiras. O estudo pretende verificar como se desenvolve a imagem de Diana na literatura ovidiana, e mais especificamente na citada obra, e evidenciar a representação do estupro na caracterização da deusa.

Fernanda Mattos Borges da Costa, mestranda do PPGLC-UFRJ e orientanda do prof. dr. Ricardo de Souza Nogueira, colabora neste número com “O nexo entre os ciclos míticos atrida e troiano na *Oresteia* de Ésquilo”. Em seu artigo, a autora apresenta a *Oresteia* como um nexo entre os ciclos míticos atrida e troiano, a começar pelo *Agamémnon* como a peça que estabelece as principais referências aos mitos nos quais a trilogia fundamenta seu enredo. A mestranda demonstra como a peça não apenas cita eventos do passado mítico, mas os entrelaça invariavelmente na trama dos conflitos trágicos que constrói de modo indissociável. Assim, a jovem pesquisadora resume alguns eventos relevantes dos ciclos atrida e troiano, para em seguida mostrar referências a eles na *Oresteia* e apontar como se ganha em compreensão da peça com a recuperação desses mitos. Para além de apenas se servir dos mitos para ampliar a interpretação da tragédia, a autora também acredita que a poesia trágica dá continuidade construtiva sobre o mito, conferindo-lhe sentido e formas específicas nas delimitações da performance trágica.

Os dois últimos artigos deste número provêm de apresentações de Iniciação Científica, isto é, de estudantes da Graduação em Português-Latim orientados por docentes fixos do PPGLC-UFRJ. O primeiro deles é “Ideais, deuses e ritos: uma análise do *Carmen saeculare* horaciano”, de Graziela Mayara Nascimento Almeida, sob a orientação da profa. dra. Arlete José Mota. Em seu trabalho, Graziela apresenta os resultados iniciais do projeto de pesquisa “Ritos e mitos na literatura augustana” e objetiva analisar

o *Carmen saeculare* de Horácio, buscando enfatizar sua estruturação, os valores morais e políticos presentes no texto e a presença dos elementos ritualísticos relativos aos Jogos Seculares. Em termos metodológicos, a autora optou por, após a tradução e pesquisas sobre a estruturação do poema, com base em Souza (2013), encetar um estudo a respeito dos ideais morais e políticos do homem romano observados no *Carmen*, tendo como ponto de partida as considerações de Maria Helena da Rocha Pereira (1990), e investigar a presença dos deuses e do herói Eneias, seguindo inicialmente a obra de Junito Brandão (1993) no que tange às versões dos mitos, além da escolha de Cassirer (2009) para as reflexões iniciais sobre o assunto.

O segundo artigo oriundo de Iniciação Científica, que finaliza este número de *Calíope: Presença Clássica*, intitula-se “*Nomina plantarum*: jogo para o aprendizado de latim e de nomenclatura botânica”, de Larissa Barreto Castineiras, sob a orientação do prof. dr. Fábio Frohwein de Salles Moniz. Em seu trabalho, a autora objetiva apresentar resultados finais da pesquisa de Iniciação Científica “*Nomina plantarum*: jogos didáticos em latim para o aprendizado de Ciências Naturais e de Biologia”, beneficiado pelo programa “Bolsa de Iniciação Científica 2019” da FAPERJ. A pesquisa partiu do pressuposto de que o uso de jogos didáticos pode ser uma estratégia eficiente para estimular e mediar o aprendizado de língua latina em qualquer segmento do ensino, seja Nível Fundamental, Médio ou Superior. Para tal, a graduanda trabalha com a compreensão de que o ensino de língua deve estar diretamente ligado à realidade do público-alvo e a suas demandas. Em linhas gerais, a proposta da jovem pesquisadora de trabalhar o latim em conexão com disciplinas do Nível Médio da Educação Básica objetiva estimular, no aluno, a vontade de aprender, mostrando-lhe que a escola, antes de uma obrigação, é um lugar de produzir conhecimento. A proposta de Castineiras fundamenta-se em pressupostos baseados na *Base Nacional Comum Curricular* (2017), nos *Programas Curriculares Nacionais* (PCN’s), em Johan Huizinga (2000), H. Douglas Brown (2006) e Tizuko Kishimoto (1996). Dessa forma, o resultado concreto de sua proposta é o

protótipo de jogo didático elaborado a partir de uma abordagem de ensino de latim voltado às necessidades criadas por determinadas disciplinas que compõem a grade curricular do aluno da Educação Básica, a depender do nível em que ele se encontre. Em seu artigo, a graduanda apresenta o protótipo de jogo que desenvolveu e alguns dos procedimentos adotados para o estabelecimento de seu *corpus* de nomes de espécies botânicas.

As inscrições estéticas de Ovídio

Amós Coêlho da Silva

RESUMO

Ovídio (43 a.C. – 17 d.C.) criou versos com metáforas poéticas sobre o humano mais que profano... A partir de apropriações das artes helênicas e dos poetas antecessores latinos, como, respectivamente no mito de Narciso e Eco (*Metamorfoses*) e Dido (*in* Vergílio, *Eneida* e a *Heroides* ovidiana), não apenas como recriação poética mas também reconfiguração do mundo; nisso, nos legou ἔφρασις, *éphrasis*, latinizadas com novos tons estéticos que se perpetuaram em múltiplas citações. Assim, iluminou disciplinas científicas com suas especulações poéticas, como Narcisismo, na Psicanálise; arejou as relações amorosas com requintados traços paródicos nos poemas elegíacos sobre o erótico (*passim*); incrementou o novo no seu discurso poético quando justapôs a paixão da ninfa Eco, que sucumbiu mediante a indiferença e a rejeição cruel de Narciso e convocou nossa reflexão perante nossos pontos negativos, rejeitados pelos deuses. Por essa razão, dentre múltiplas outras, eles nos lançaram na *Idade de Ferro* (*Metamorfoses*).

PALAVRAS-CHAVE

Apropriações ovidianas; Écfrases; Apelo estético; Poesia erótica.

SUBMISSÃO 14.3.2022 | APROVAÇÃO 23.4.2023 | PUBLICAÇÃO 24.4.2023

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i44.50771>

As inscrições estéticas de Ovídio | Amós Coêlho da Silva

Nititur in vetitum semper cupimusque negata.
(Ovídio, *Am.*, III, 4, v. 17)

P

Publius Ovidius Naso, ou, como ficou conhecido na história através do seu segundo nome, que era o da sua *gens*, sua linhagem familiar: Ovídio (43 a.C. – 17 d.C.) e, não como *Naso*, em português, Nasão, porque teria o nariz grande, o que não ocorreu esse mesmo registro histórico, por exemplo, com o orador *Marcus Tullius Cicero* (106 – 43 a.C.), para quem a história elegeu a sua feição física, assinalada no seu terceiro nome: *cognomen*, que provém da semelhança da sua compleição física com o formato d e *cicer, eris*: grão-de-bico e assim, em geral, nos romanos com uma nota jocosa no *cognomen*, um apelido.

Na avaliação de Paratore: “A poesia mais alta sucede, com Ovídio, na elegia erótica, a literatura mais refinada e maliciosa”.¹

As *Heroides*, de Ovídio, são um conjunto de cartas imaginárias de heroínas da épica e tragédia helênicas. É muito interessante ressaltar o novo que é essa sua escolha pela epistolografia como forma de sua expressão literária, em dísticos elegíacos, já que, assim, encontrou uma nova elaboração poética. As quatorze primeiras cartas, de fato, são apenas das heroínas para heróis – é claro, sem haver respostas, mas as de número 16, 18 e 20 foram respondidas por Páris, Leandro e Acôncio. A 15 pertence ao episódio da poetisa Safo para o mítico Fáon; nela Safo descreve o seu *furor eroticus*:

*Vror ut indomitis ignem exercentibus Euris
Fertilis accensis messibus ardet ager. (Her. 15, v. 9-10)*

Inflamo-me, como campo fértil, que arde
Com as colheitas em chama, chama insuflada pelo Euro indômito.

Ainda sobre *Epistulae*, isto é, cartas, “como o próprio poeta denominou sua obra (*Ars amat.*, II, v. 345) ou como foram chamadas mais tarde *Heroidum epistulae*, cartas de heroínas, ou ainda na língua corrente *Heroides*;² temos a abordagem, numa tradução espanhola do inglês por Kenney e Clausen que elas “*invitan a la comparación con*

originales conocidos”.³ Acentua sobre uma Dido diferente, sem consciência da missão sagrada. Ovídio usou o termo “*uxor, frente a la epica coniunx*”, que, para Ernout e Meillet, tem, realmente, conotação épica, pois “*coniu(n)x féminin est du vocabulaire noble; la comédie emploie uxor*”.⁴

O retrato ou a écfrese de Dido é o de uma mulher, e não de uma rainha. Com isso, Ovídio evidencia um viés peculiarmente seu, como diz a tradutora Elena Bombin:

*Instintivamente rechazaba el mito augústeo, sea cual fuere el tributo de silencio que hubiera de pagar, y con él mucha de la literatura en la que el mito hallaba expresión. El no creía demasiado en misiones divinas, excetando la del poeta; para un hombre, engañar a una mujer era inhumano y erróneo.*⁵

Custou o exílio ao poeta, o que os comentadores ressaltaram acima: seu instinto poético que foi interpretado como contra a política de César Augusto, o *princeps*.

Na obra *Metamorfoses*, do v. 340 a 510, L.III, há a versão do mito de Narciso, cuja etimologia J. Brandão nos apresenta: “Narciso, do grego *Νάρκισσος*, (*Nárkissos*) [...]. Talvez um empréstimo [...] como indica o sufixo *-ισσος* (*-issos*); ‘*nárke*’ [...] “entorpecimento, torpor” [...] Com ‘*nárke*’ vasta família com elemento ‘narc-’”.⁶

Leiamos a versão beociana da lenda, com Pierre Grimal⁷ em que Narciso era habitante da cidade de Téspias, da região da Beócia:

Lá se dizia que Narciso é jovem, e muito bonito, mas desprezava as alegrias do amor. Ele era amado por um jovem chamado Ameinias, mas não o amava. Ele continuou a rejeitá-lo e até mesmo acabou enviando-lhe uma espada. Obediente, Ameinias invocou contra o cruel Narciso as maldições dos deuses. Um dia em que o jovem se viu em uma fonte, ele se apaixonou por si mesmo. Desesperado por sua paixão, ele cometeu suicídio. Os tespianos adoraram o amor de que esta história manifestou o poder. O lugar onde Narciso havia se suicidado e onde a erva ficou impregnada com seu sangue, fez brotar uma flor, o narciso.⁸

[ressoava perante outrem.

Até então Eco tinha corpo, mas o uso de sua loquacidade é outro agora:
Poderia repetir/ devolver de muitas apenas as últimas palavras.

Georges Lafaye nos diz que Ovídio é o primeiro poeta, conforme seu conhecimento, que relata a lenda de Eco e que propõe uma relação da ninfa com o mito de Narciso.¹³

Foi um castigo de Juno, depois de desconfiada por onde andaria Júpiter; Eco, que fora posta de plantão, enredou a filha de Saturno numa longa resenha; e deu nisso. Ela repete as últimas palavras em quaisquer interlocuções. De modo que nem ela mesma interage no diálogo.

Leiamos um pouco do texto:

o quotiens uoluit blandis accedere dictis 375
et mollis adhibere preces! natura repugnat
nec sinit, incipiat, sed, quod sinit, illa parata est
exspectare sonos, ad quos sua uerba remittat.

(v. 375) Oh! o quanto quis ela se aproximar com palavras brandas. E mais: acolhê-lo com súplicas suaves! A natureza dele (a) repugna. Nem permite que se comece; mas, o que ele permite/permitiria, ela se aproveitou a espreitar os sons dele aos quais ela poderia devolver.

forte puer comitum seductus ab agmine fido
dixerat: 'ecquis adest?' et 'adest' responderat Echo. 380
hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnis,
uoce 'ueni!' magna clamat: uocat illa uocantem.
respicit et rursus nullo ueniente 'quid' inquit
'me fugis?' et totidem, quot dixit, uerba recepit.
perstat et alternae deceptus imagine uocis 385
'huc coeamus' ait, nullique libentius umquam
responsura sono 'coeamus' rettulit Echo
et uerbis fauet ipsa suis egressaque silua
ibat, ut iniceret sperato brachia collo;

Por acaso, o rapaz, separado da turma dos seus fiéis companheiros, (v. 380) disse: “Quem se apresenta (ai)?” e “apresenta” respondeu Eco, Ele se confunde, e quando ele olha para todas as partes, chama com voz mais alta: “Venha!”;

ela retruca com o mesmo tom que venha; ele olha e não vê, de novo, ninguém que se aproxime: “Por que”, disse, “foges de mim?” e de tantas palavras que disse, algumas palavras recebeu de volta. (v. 385) Insiste e irritado na reprodução alternada da sua voz: “Aqui, nos reunamos!”, disse, e com mais prazer Eco, que nada havia de responder em algum momento, devolveu “reunamos”. Ela mesma se aprova nas suas palavras, surgindo do lado de fora do bosque, para que lançasse os braços ao pescoço esperado.

ille fugit fugiensque 'manus complexibus aufer! 390
ante' aut 'emoriar, quam sit tibi copia nostri';
rettulit illa nihil nisi 'sit tibi copia nostri!
spreta latet siluis pudibundaque frondibus ora
protegit et solis ex illo uiuit in antris;

(v. 390) Ele foge e, enquanto foge, diz, “tire as mãos que me abraçam, antes eu morra do que a possibilidade de me teres”. Ela não respondeu nada, a não ser “do que a possibilidade de me teres”. Desprezada, esconde-se nas selvas, não só envergonhada, protege seu rosto sob as folhagens, como também vive, desde então, em antros solitários.

sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae; 395
extenuant uigiles corpus miserabile curae
adducitque cutem macies et in aera sucus
corporis omnis abit; uox tantum atque ossa supersunt:
uox manet, ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
inde latet siluis nulloque in monte uidetur, 400

(v. 395) Mas ainda o amor por ele se arraiga no seu coração e cresce pela dor da repulsa. As preocupações intensas extenuam seu corpo miserável; a fraqueza enruga sua cutis e o todo vigor do corpo se esvai. Apenas restam a voz e os ossos. A voz permanece; dizem que os ossos se transformaram em pedra. (v. 400) Daí, esconde-se nas selvas e não se vê nos montes; é ouvida por todos: um som vocal, é o que sobrevive nela.

omnibus auditur: sonus est, qui uiuit in illa.
Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas
luserat hic nymphas, sic coetus ante iuiles;
inde manus aliquis despectus ad aethera tollens

'sic amet ipse licet, sic non potiatur amato!" 405
dixerat: adsensit precibus Rhamnusia iustis.
fons erat inlimis, nitidis argenteus undis,
quem neque pastores neque pastae monte capellae
contigerant aliudue pecus, quem nulla uolucris
nec fera turbarat nec lapsus ab arbore ramus; 410
gramen erat circa, quod proximus umor alebat,
silvaque sole locum passura tepescere nullo.
hic puer et studio nenandi lassus et aestu
procubuit faciemque loci fontemque secutus,
dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit, 415
[...]

Ele havia desdenhado, assim foi esta, assim outras ninfas nascidas das águas e das montanhas, assim também, antes, uma multidão desdenhada de jovens homens. Por isso, alguém elevando as mãos aos ares: (v. 405) “Assim, tomara que ele ame de tal forma a si próprio, e desse modo nunca se apodere do objeto amado”. Tinha dito. A deusa de Ramnonte (Nêmesis) acolhe os justos pedidos. Havia uma fonte sem limo, argêneas águas brilhantes nascidas de um monte, as quais nem pastores ou rebanho de cabras de pasto maculavam; estas águas nenhuma ave ou fera turvava, nem mesmo ramo caído de uma árvore. (v. 410) Era cercada de grama, o que alimentava a umidade próxima e a selva fazia-se tépida sem sofrer os raios de um sol.

Aqui, observe-se um dado novo: temos a dimensão do que a água pode criar como ilusão. Ela, ambígua, pode ser uma utopia ou uma heterotopia, pois assume a forma de um espelho e projeta, então, uma verdade extraordinária, a ponto de se tornar uma categoria da Psicanálise moderna: o Narcisismo.

Leiamos mais sobre esse momento poético numa enunciação anterior de Ovídio (v. 351-355):

Namque ter ad quinos unum Cephisius annum
Addiderat poterat puer iuuenisque uidere;
Multi illum iuuenes, multae cupiere puellae;
Sed (fuit in tenera tam dura superbia forma)
Nulli illum iuuenes, nullae tetigere puellae.

Aos quinze anos o filho de Cefiso tinha acrescido uma coisa:
Tinha se tornado de menino um jovem homem;
Daí, muitos outros jovens homens e muitas jovens mulheres o desejaram;
Mas (houve na sua forma delicada uma tão dura soberba)
Nem aqueles ou aquelas jovens o tocaram.

Como dissemos antes, ele estava numa caçada, e, agora, dado o calor, com muita sede, Ovídio descreve o encontro de Narciso com um lago que nunca fora tocado, num recanto cheio de beleza natural. Ele se aproximou e tentou beber a água:

dumque sitim sedare cupit, sitis altera creuit, 415
dumque bibit, uisae correptus imagine formae
spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est.
adstupet ipse sibi uultuque inmotus eodem
haeret, ut e Paro formatum marmore signum;
spectat humi positus geminum, sua lumina, sidus 420
et dignos Baccho, dignos et Apolline crines
inpubesque genas et eburnea colla decusque
oris et in niueo mixtum candore ruborem,
cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse:
se cupit imprudens et, qui probat, ipse probatur, 425
dumque petit, petitur, pariterque accendit et ardet.
inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti,
in mediis quotiens uisum captantia collum
bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis!
quid nideat, nescit; sed quod nidet, uritur illo, 430
atque oculos idem, qui decipit, incitat error.
credule, quid frustra simulacra fugacia captas?
quod petis, est nusquam; quod amas, auertere, perdes!
ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est:
nil habet ista sui; tecum uenitque manetque; 435
tecum discedet, si tu discedere possis!

Enquanto deseja aplacar a sede, cresceu uma segunda sede; (v. 415) e, enquanto bebe, é arrebatado pela imagem da forma vista, ama esta esperança sem corpo; julga que este corpo existe porque há uma sombra.

Admira-se a si mesmo e, paralisado, se absorve naquele rosto, como uma estátua formada de mármore proveniente de

[Paros. Estendido no
chão, olha o gêmeo, seus olhos brilhantes, duas estrelas. (v. 420)

Seus cabelos tão dignos de Baco, quão digno de Apolo; faces impubescentes,
pescoço ebúmeo, boca graciosa e um rubor misturado ao branco níveo.
extasia-se diante de todas essas coisas perante as quais ele
próprio se admira:
Sem perceber, ele deseja a si mesmo e, nisso, quem examina é
[que é examinado, (v. 425)
Enquanto se dirige a ele, é dirigido a si mesmo e igualmente
[se inflama e se excita.
Quantas vezes deu beijos vãos para a fonte falaciosas!
Quantas vezes mergulhou nas águas os braços para pegar o
seu pescoço visto, sem encontrá-lo nelas!
O que vê ele? Ignora; mas o que vê, se queima por ele, (v. 430)
e o mesmo erro que o engana, incita os olhos.
Criança crédula, por que insistes pegar em vão uma imagem fugaz?
O que buscas, não há em nenhuma parte: o que amas, perdes,
tu mesmo o fazes esvaecido!
Essa sombra, que percebes é de tua imagem refratada: essa
sombra nada tem de si mesma:
tanto vem quanto ainda permanece contigo mesmo (v. 435)
e contigo se afasta, se tu puderes te afastar!

Note que o poeta escreve cresceu uma segunda sede, “*sitis altera crevit*” – uma segunda sede é sujeito de *crevit*, embora seja voz ativa, torna Narciso paciente da ação dentro da oração e ainda o deixa determinado por *alter*, que em latim denota rigorosamente segundo.

Que outra versão existiu que favorecesse o princípio sustentado em Freud em 1910 para explicar a escolha de objeto nos homossexuais; estes “[...] tomam-se a si mesmos como objecto sexual; partem do narcisismo e procuram jovens que se pareçam com eles, e a quem possam amar como a mãe os amou a eles”.¹⁴ Ainda são esses dois psicanalistas freudianos que nos dizem o seguinte, nesse mesmo verbete:

Se quisermos conservar a distinção entre um estado em que as pulsões sexuais se satisfazem de forma anárquica, independentemente umas das outras, e o narcisismo, em que é o ego na sua totalidade que é tomado como objecto de amor, somos assim levados a fazer coincidir a predominância do narcisismo infantil com os momentos formadores do *ego*.

A linha junguiana também examinou o mito. Apud Junito Brandão¹⁵ em sua *Mitologia grega*, v. 2, nos dá o seguinte argumento: “Se Narciso vai ser um símbolo central de permanência em si mesmo, Eco, ao revés, traduz a problemática da vivência de oposto”. Observa, então, que, para a compreensão do mito, ambos, Narciso e Eco, formariam uma “relação dialética de opostos complementares, não só do masculino e feminino, mas sobretudo de sujeito e objeto, de algo que permanece em si mesmo e de algo que permanece no outro”. Além de tudo, lembremos que o relato mítico de Eco se liga a divergência entre Zeus e Hera, em cuja atuação mítica Hera castiga Eco, porque essa é cúmplice dos adultérios de Zeus.

Os filósofos também estudaram-no longamente, embora simplificando um pouco mais. Assim, a água, na sua lâmina espelhada, reflete “as profundezas do eu”, tal reflexo “traí uma tendência à idealização”.¹⁶

Emblemática da felicidade na Ásia, a flor do narciso é expediente para expressar votos de bom ano, conforme verbete “NARCISO” de Chevalier e Gheerbrandt; e, ainda com esses autores do *Dicionário de símbolos*, na *Bíblia*, tanto o narciso quanto o lírio caracterizam “a primavera e a era escatológica” (*Cântico*, 2, 1). Também são os mesmos que arrolam o caráter inferior de sua simbolização, afirmando que tal flor torna presente “a queda de Narciso nas águas em que se mira com prazer: disso advém que se faça da flor, nas interpretações moralizantes, o emblema da vaidade, do egocentrismo, do amor e da satisfação consigo próprio”.

Retomemos estas traduções de versos em *Metamorfoses* (p. 83 em diante):

Nem a ansiedade de Ceres (deusa do cereal, o alimento), nem a com o descanso pode tirá-lo dali. Porém, estendido sobre a relva espessa, ele contempla a forma mentirosa com olhos insaciáveis: ele perece por causa dos seus próprios olhos; ligeiramente elevado, estendendo seus braços para as selvas circunstantes: “Acaso, alguém amou, ó florestas, mais cruelmente? Vós sabeis, pois, vós fostes refúgio oportuno para muitos amores. (v. 445) E quem por acaso lembrais nessa longa jornada, depois que se vivem os vossos séculos, quem, como eu, se consumiu? Entretanto, não encontro tanto o que me encanta quanto o que contemplo; mas o que vejo

me encanta; tamanho erro pertence a quem ama. E também se torna mais doloroso: não nos separa um vasto oceano, nem longas estradas, nem montanhas e nem as muralhas de portas fechadas; (v. 450) nos impede uma água exígua.” [“*quoque magis doleam, nec nos mare separat ingens / nec uia nec montes nec clausis moenia portis; exigua prohibemur aqua!* [...] (v. 450).

Citemos alguns aspectos filológicos da obra *Allusion and Intertext: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry*:

[...] deixe-me – afirma Stephen Hinds – convocar um leitor típico das *Metamorfoses* de apenas duas décadas atrás quando era um artigo de fé muito difundido entre os latinistas que a perfeição da *Eneida* havia efetivamente imposto um fechamento sobre o história do épico romano, e que qualquer poeta romano subsequente com mais de um grama de sentido reconheceu o poema de Virgílio como sendo inimitável por sua própria natureza: tal leitor provavelmente argumentaria que Ovídio, diante da alta seriedade moral da *Eneida*, perdeu os nervos e fugiu do centro do poema de Virgílio, furtando no caminho os restos que puderam ser incorporados – fragmentariamente – em seu próprio projeto metamórfico.¹⁷

O comentador chega a intitular um capítulo como “2 Ovid’s *Aeneid* (and Virgil’s *Metamorphoses*)”.¹⁸

Para concluir sobre Narciso e Eco, vale citar umas observações do prof. Junito:

Se Eco se perdeu por Narciso, por uma flor narciso se perdeu Perséfone. Plutão se aproveitou da convivência de Zeus e da espontaneidade de Perséfone que vinha colhendo flores, mas distanciada das companheiras costumeiras e tentou colher um narciso a beira de um precipício, ao tentar apanhá-la, caiu no abismo e foi recolhida pela carruagem de Plutão.¹⁹

Complementa Junito Brandão: “Na realidade, foi o perfume estupefaciente do narciso que embriagou Perséfone e arrastou-a para as trevas”.²⁰

Comparemos a estética ovidiana agora com Hesíodo, em *Os trabalhos e os dias*. Com Pandora, se iniciou a degradação humana. Para explicá-la, o poeta heleno relata o mito das cinco

idades. Narra-se o mito das cinco raças do v. 109 a 201. Vai desde ‘*ḗbrýseon guénos*’ a ‘*guénos sidéreon*’, da raça do ouro à de ferro, quatro metais: ouro, prata, bronze e ferro, conforme a qualidade do metal, teríamos a qualidade de vida: assim, o ouro significaria abrigo aos males e dificuldades... Intercalou o poeta de Ascra entre a Idade de bronze e a de herro a Idade dos heróis.

No relato mítico, a deusa Astreia ainda vivia entre os mortais, mas os abandonou, porque não os convenceu de viver com justiça. Subiu aos céus e tornou-se a Constelação de Virgem.

A de ferro se caracteriza com doenças, velhice, morte; incerteza do amanhã e do futuro; Pandora, a fatalidade e a necessidade do trabalho. É a era da convivência entre o bem e o mal, não em forma de simples antítese, que se constituísse de uma equivalência, equilíbrio entre as ideias, que propicia a compatibilidade entre elas mesmas, como “Sol e chuva, casamento de viúva”. Sabe-se que o sol pode brilhar simultaneamente com a chuva, e até pode criar os belos arco-íris. Mas num oxímoro (“oxi-”, quer dizer agudo e “moro”, louco, néscio), assim, em “Dia de muito, véspera de nada”, há a incompatibilidade, e não ideias coordenadas.

Alguns pontos sobre a Idade de ferro nos versos de Hesíodo. No contexto época do poeta de Ascra, vigora a lei do mais forte. Para ilustrar isso, relata-nos um episódio entre o “gavião” e o “rouxinol”: o primeiro é emblemático dos “reis comedores de presentes”, já que é típico de um predador a voracidade como uma ave de rapina; o rouxinol-cantor simboliza um poeta, “fingidor” de Fernando Pessoa. Trata-se de uma denúncia da prepotência dos ricos contra os pobres.

A condição humana de descomedimento e de desrespeito religioso, condensados na antítese de elementos incompatíveis: *Violência*, *Hýbris*’ oposta à *Justiça*, *Díke*’. Os mortais criaram um mundo ambíguo, do bem e do mal, do nascimento e morte, do homem em oposição à mulher...

Portanto, eis uma fonte de Ovídio – foi Hesíodo –, mas para escrever nas *Metamorfoses*, sobre a descrição da Idade de ferro;²¹ a partir do hexâmetro datílico 127, dá um novo matiz,

como desrespeito a hospedagem, a desfiguração da família, a perversão da avareza, idade que despreza os deuses, como se lê na tradução abaixo:

Vive-se de roubos: o hóspede não confia na hospedagem;
(v. 145) O sogro, no genro; do mesmo modo é raro o reconhecimento entre irmãos.
O esposo ameaça de morte o cônjuge, ela, o marido;
As madrastas misturam plantas venenosas;
O filho conta os dias de vida dos pais;
A piedade jaz vencida, e a Virgem Astreia, a última divindade,
(v. 150) Deixa a terra ensanguentada em carnificina.²²
Contam que os gigantes ambicionavam o reino celeste
E acumularam montes sobre montes até os altos astros.
Então o pai onipotente partiu o Olimpo com raio arremessado
E separou o Pélion ao Ossa sotoposto.
Como jazessem cobertos os ferozes corpos pelo volume,
Contam que a Terra ficou banhada pelo sangue dos seus filhos
E ensopada tornou vivo o sangue quente.
E, para que permanecesse memória de sua estirpe,
(v. 160) Os converteu em forma de homens. Mas aquela raça
Contemptora dos deuses superiores, avidíssima do crime e crueldade
E violenta: sabe-se de que sangue são nascidos.

DANIEL E O SONHO DE NABUDONOSOR

Análogo ao mito das cinco idades é o sonho de Nabucodonosor do mundo judaico. Em *Daniel 2*, 29-43, o profeta interpreta o sonho de Nabucodonosor: uma estátua, “A cabeça era de fino ouro, o peito e os braços de prata, o ventre e os quadris de bronze; as pernas de ferro, os pés em parte de ferro, em parte de barro” (31-32). A significação dessa passagem é o desdobramento histórico das grandes civilizações: o ouro, apogeu e queda da Babilônia; a prata, auge e decadência persa; o bronze, ascensão e decadência da Grécia; as pernas de ferro, o soldado romano, dominador das outras civilizações, mas que aceitou a mistura com os outros povos, cuja representação é com os pés em parte de ferro em parte de barro.

Mas confirmam um certo ceticismo sobre a fraternidade humana versos como “*Vide meliora proboque; deteriora sequor*” (“Vejo as coisas boas e as aprovo; sigo as piores”), *Met.*, VII, v. 20-21; aí expõe a luta interior de Medeia, diante de sua paixão por Jasão: ela desobedecerá ao pai e, mais tarde, na fuga com Jasão, matará o irmão pelo seu objeto de desejo. “*Sed trahit inuitam noua uis aliudque cupido, / Mens aliud suadet [...]*” (“uma força desconhecida me arrasta: a razão me aconselha algo, mas uma paixão me convida para outra coisa”), *Met.*, VII, v. 19-20. Em *Tristes*, diz “*Donec eris sospes, numerabis amicos / Tempora si fuerint nubila, solus eris*” (“Enquanto fores feliz, contarás muitos amigos, se os tempos ficarem nublados, ficarás só”), *Met.*, I, 9, v. 5-6. É também aqui: “*Horrea formicae tendunt ad inania numquam: nullus ad amissas ibit amicus opes*” (“as formigas nunca se dirigem ao celeiro vazio: nenhum amigo irá [buscar] recursos arruinados”), *Met.*, I, 9, v. 8-9) Foram aporias das indagações existenciais da sua estética.

Fechando nossos comentários, que se abriram logo após a epígrafe ovidiana, enfim traduziremos: “Apoiamo-nos sempre no proibido, desejamos o que é negado” (*Am.*, III, 4, v. 17).

ABSTRACT

Ovid (43 B.C. – 17 A.D.) created verses with poetic metaphors about the more than profane human... Based on appropriations from the Hellenic arts and from the Latin predecessor poets, such as, respectively, in the myth of Narcissus and Echo (*Metamorphoses*) and Dido (*in* Vergil, *Aeneid* and the Ovidian *Heroides*), not only as a poetic recreation but also as a reconfiguration of the world; in this, he bequeathed us ekphrasis, in Portuguese ecphrasis, Latinized with new aesthetic tones that were perpetuated in multiple citations. Thus, he illuminated scientific disciplines with his poetic speculations, such as Narcissism, in Psychoanalysis; he aired love relationships with exquisite parodic strokes in elegiac poems about the erotic (*passim*); added the new in his poetic discourse when he juxtaposed the passion of the nymph Echo, who succumbed to Narcissus' indifference and cruel rejection and called our reflection on our negative points, rejected by the gods. For that reason, among many others, they cast us into the *Iron Age* (*Metamorphoses*).

KEYWORDS

Ovidian appropriations; Ecphrases; Aesthetic appeal; Erotic poetry.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAYET, Jean. **Littérature latine**: histoire. Paris: 1964.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. 3 v.
- _____. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes: 1991. 2 v.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e M. Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris: Klincksieck, 1999.
- CHARADEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. Coordenação de tradução F. Komesu. São Paulo: Contexto, 2004.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A. **Dicionários de símbolos**. Tradução de Vera Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de P. Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ERNOUT, A.; MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**: histoire de mots. Paris: Klincksieck, 1985.
- HINDS, Stephen. **Allusion and Intertext**: Dynamics of Appropriation in Roman Poetry. New York: s.n., 1998.
- JUNG, C.G. **Léxico dos conceitos junguianos fundamentais**: a partir dos originais de C.G.Jung. Tradução de Maurício Cardoso. São Paulo: Loyola, 2000.
- LAPLANCHE, J.; PONTALIS, J.-B. **Vocabulário da psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- KENNEY, E.J.; CLAUSEN, W.V. **Historia de la literatura clásica**. Versión Española de Elena Bombín. Madrid: Gredos, 1989. (v. II – literatura latina).
- OVIDE. **Les Metamorphoses**. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1961. (tome I: I – V).
- PARATORE, Ettore. **História da literatura latina**. Tradução de Manuel Losa, S.J. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- SPALDING, Tassilo Orpheu. **Pequeno dicionário de literatura latina**. São Paulo: Cultrix, MCMLXIII.
- VERGNA, Walter. **Heroides**: a concepção do amor em Roma através da obra de Ovídio. Rio de Janeiro: Museu de Armas Ferreira da Cunha, 1975.

As inscrições estéticas de Ovídio | Amós Coelho da Silva

VIRGILE. **L'Énéide**. Nouvelle édition revue et augmentée avec introduction, notes, appendices et index par Maurice Rat. Paris: Garnier Frères, 1947. 2 v.

- ¹ PARATORE, 1983, p. 501.
- ² VERGNA, 1975 (Prefácio).
- ³ KENNEY; CLAUSEN, 1989, p. 469.
- ⁴ 1985: IUGUM, IUNGŌ, etc.
- ⁵ Idem, ibidem.
- ⁶ BRANDÃO, 1992, p. 173.
- ⁷ GRIMAL, 1951, p. 308.
- ⁸ “*Là, on disait que Narcisse est jeune, et très beau, mais méprisait les joies de l’amour. Il était aimé d’un jeune homme, nommé Ameinias, mais ne l’aimait point. Il le rebutait sans cesse, et même finit par lui envoyer en présent une épée. Obéissant, Ameinias appela contre le cruel Narcisse les malédictions des dieux. Un jour que le jeune homme se vit dans une source, il devint amoureux de lui même. Desespéré de sa passion, il se suicida. Les Thespians rendirent un culte à l’Amour dont cette histoire manifestait la puissance. A l’endroit où s’était suicidé Narcisse, et où l’herbe avait été imprégnée de son sang, naquit une fleur, le narcisse.*”
- ⁹ PARATORE, 1983, p. 502.
- ¹⁰ CHANTRAINE, 1999.
- ¹¹ Idem, ibidem.
- ¹² MCMLXIII: METAMORFOSES.
- ¹³ *Les Metamorphoses* (I-V). “*Ovide est le premier poète, à notre connaissance, qui ait raconté cette légende de Écho et qui l’ait mise en rapport avec celle de Narcisse*” (apud OVIDE, 1961, p. 81).
- ¹⁴ LAPLANCHE; PONTALIS, 1988: Narcisismo.
- ¹⁵ BRANDÃO, 1982, p. 178.
- ¹⁶ CHEVALIER; GHEERBRANDT, 1994, p. 630.
- ¹⁷ “[...] *let me summon up a typical reader of the Metamorphoses from a mere two decades ago, when it was a widespread article of faith among Latinists that the perfection of the Aeneid had effectively imposed closure upon the history of Roman epic, and that any subsequent Roman poet with more than an ounce of sense recognized Virgil’s poem to be by its very nature inimitable: such a reader would most likely argue that Ovid, faced with the high moral seriousness of the Aeneid, has a failure of nerve and runs away from the centre of Virgil’s poem, pilfering en route such scraps as can be incorporated – fragmentarily – into his own metamorphic project*” (HINDS, 1998, p. 106-107).
- ¹⁸ Idem, ibidem, p. 104.
- ¹⁹ BRANDÃO, 1987, p. 181.
- ²⁰ Idem, ibidem.
- ²¹ Livro I, 1961, p. 12.
- ²² Vergílio, *Geórg.*, II, v. 473-474: “[*S*] *acra deum sanctique patres; extrema per illos/ iustitia excedens terris uestigia fecit*” (o culto dos deuses e a veneração pelos pais; entre eles a justiça deixou na saída os vestígios nas terras).

Apolo amante elegíaco das *Metamorfoses* de Ovídio

Ana Thereza Basilio Vieira | Luiz Pedro da Silva
Barbosa

RESUMO

Apresentamos, neste artigo, uma abordagem dos temas elegíacos amorosos presentes na obra *Metamorfoses*, do poeta Ovídio, precisamente os que envolvem a presença do deus Apolo. Ao longo do poema épico ovidiano, o deus aparece, de modo recorrente, a enfrentar as mesmas dificuldades das relações amorosas vivenciadas pelos sujeitos poéticos da geração de poetas elegíacos latinos anteriores, a saber, Tibulo e Propércio. Deste modo, nossa investigação analisa como os diversos lugares-comuns estão relacionados à poesia elegíaca latina por meio de referências intertextuais, estabelecidas pelo próprio autor. Além disso, as análises mostram que o deslocamento de Apolo para um papel de amante elegíaco é construído por Ovídio de modo a fixar a etiologia desses temas, isto é, suas causas, como se Apolo tivesse sido um amante elegíaco antes mesmo dos demais seres ou, ao menos, dividindo com eles seus prazeres, sofrimentos e desgostos. Veremos, por fim, como este deus representa a gênese dos temas elegíacos.

PALAVRAS-CHAVE

Apolo; Elegia; *Metamorfoses*.

SUBMISSÃO 13.7.2022 | APROVAÇÃO 19.4.2023 | PUBLICAÇÃO 19.4.2023

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i44.53464>

INTRODUÇÃO

A

s *Metamorfoses* de Ovídio, classificadas em seu próprio prólogo como um *carmen perpetuum* (poema perpétuo), não cessam de levantar objetos de investigação. A matéria que ora estudamos é o Apolo dessa obra. O ponto de vista da presente abordagem se refere ao papel do deus em mitos que representam temáticas próprias à poesia elegíaca inseridas em um poema épico.

Em seguida, fazemos uma introdução ao gênero elegíaco, bem como sobre a discussão da presença de seus temas na epopeia ovidiana. Fontes de diferentes gêneros já são objeto de pesquisa de diversos autores, inclusive do gênero elegíaco.

Apresentamos e analisamos, depois, os temas elegíacos lidos nas passagens protagonizadas por Apolo ao longo das *Metamorfoses*. As análises estabelecem relações intertextuais com outros poemas elegíacos, sobretudo de Ovídio. O próprio deus da poesia é o primeiro a passar, em um tempo mitológico, pelos mesmos lugares-comuns dos poetas amantes dos elegíacos latinos.

Por fim, a última seção resume as considerações finais deste trabalho. A personagem divina representa a gênese dos temas elegíacos latinos, especialmente na obra de Ovídio.

A ELEGIA LATINA E SUA PRESENÇA NAS *METAMORFOSES*

A elegia latina é um dos momentos que fazem parte da longa trajetória desse gênero poético desde suas origens gregas. A efêmera geração de autores latinos de elegias no período clássico (Tíbulo, Propércio, Ovídio) opera continuidades e inovações nos seus temas.

Destacamos aqui Ovídio, último dos elegíacos latinos, nascido em Sulmona, que viveu, aproximadamente, entre os anos de 43 a.C. e 17 d.C. Sua obra, da qual dispomos de um grande número de textos preservados, explora outros gêneros além da elegia. Um dos principais exemplos da versatilidade do poeta é a

sua epopeia *Metamorfoses*, um poema de pouco menos de 12.000 versos que relata mitos que envolvem a temática da transformação. Eis que Ovídio adiciona à sua extensa narrativa épica diversas passagens que trazem ao fio da história temáticas próprias da poesia elegíaca, das quais ele próprio foi um grande expoente. Há, ainda, uma importante figura em sua epopeia, que representa tais temáticas elegíacas – o deus Apolo. Essa personagem está envolvida, de modo frequente, em temáticas que se afastam daquelas próprias da poesia épica. Quais são, afinal, as temáticas próprias de uma e de outra? O que constitui o épico e o que constitui o elegíaco?

A primeira importante distinção é relativa às suas métricas. Tanto a elegia quanto a épica têm versificação hexamétrica. A primeira distingue-se, contudo, pela descontinuidade de seu ritmo: o poema elegíaco é versificado em um dístico – o dístico elegíaco, composto pelo par de versos, de acordo com a seguinte escanção:

—/—/—/—/—/—^x – hexâmetro datílico
—/—/—||—/—/— – verso elegíaco (ou pentâmetro)

O primeiro deles é composto de seis pés hexamétricos, formados por uma sílaba longa (—) seguida de duas breves (—). Essas poderiam ser substituídas por uma longa, o que raramente ocorria no quinto pé. A poesia épica é toda composta de hexâmetros datílicos. O segundo verso do dístico opera uma quebra no ritmo binário do hexâmetro, composto por dois trímetros cataléticos, isto é, incompletos, e sua última sílaba também é comum, ou seja, poderia ser longa ou breve. O segundo verso tem uma cesura (pausa sintática e, muito provavelmente, prosódica) obrigatória entre os dois hemistíquios (metades do verso), enquanto o primeiro verso poderia ter cesura em posições distintas, ou mais de uma cesura, ou até mesmo nenhuma cesura. A elegia, assim, quebra a continuidade desse verso épico, com o segundo verso chamado elegíaco, ou pentâmetro.

Além da distinção formal, há, de modo geral, uma distinção temática entre os dois gêneros. Ao longo do séc. XX, discussões

acerca dos seus respectivos enquadramentos genéricos envolveram as próprias *Metamorfoses* de Ovídio. A primeira abordagem dessa questão foi feita por Heinze, em 1919. O autor, ao comparar as versões do rapto de Prosérpina nos *Fastos*¹ e nas *Metamorfoses*,² estabelece que há uma distinção entre os dois estilos narrativos. Para o autor, a narrativa épica estava associada ao que chamou τὸ δεινόν (*tò deinón*), que designaria o solene, grandioso e violento, já a narrativa elegíaca estava associada ao que chamou τὸ ἐλεεινόν (*tò eleinón*), que designaria o sutil e sentimental.³ Otis, ao abordar essa distinção, resume-a da seguinte maneira:

Com essa diferença primária de *ethos* vêm muitas outras diferenças de conteúdo e estilo: os deuses são “sérios” na épica, não na elegia; a ação bélica e trágica é ressaltada na épica, não na elegia; os discursos na épica são longos e esparsos, comparados aos pequenos, truncados e frequentes discursos da elegia; o poeta épico esconde-se, enquanto o elegíaco preenche sua narrativa com anotações familiares ao leitor ou seus caracteres; acima de tudo, talvez, a narrativa épica é contínua e simétrica (cada parte da ação é proporcionalmente enfatizada), enquanto a narrativa elegíaca exibe uma marcada assimetria, uma passagem rápida sobre uma grande quantidade de ação e a concentração correspondente em um ou dois aspectos dela.⁴

Diversos testemunhos antigos apontam para a união entre a forma e o assunto, de modo que o hexâmetro datílico era um metro próprio para os temas épicos, enquanto o dístico elegíaco era um metro próprio para os temas elegíacos. Essas associações podem ser depreendidas do irreverente poema inaugural dos *Amores* de Ovídio, que brinca com a forma e o conteúdo de sua poesia:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
Edere, materia conveniente modis.
Par erat inferior versus: risisse Cupido
Dicitur atque unum surripuisse pedem.*⁵

Combates em número pesado e guerras violentas eu me preparava
Para cantar, com matéria conveniente à forma.
O verso inferior era igual: diz-se que Cupido
Riu e surrupiou um pé.

O pé a que se refere o poema é o pé hexamétrico. Sem um deles, a versificação épica torna-se uma versificação elegíaca. A atitude do Cupido tem consequências tanto para a métrica quanto para o tema da poesia dos *Amores*. Assim, os amores norteiam a obra.

As *Metamorfoses* têm uma forma épica, entretanto são enriquecidas por fontes de outros gêneros, dentre os quais destacamos aqui a elegia. De modo geral, autores mostram, a partir de análises de mitos presentes na obra, o elegíaco nas *Metamorfoses*. Assim, Pöschl⁶ desenvolve um estudo sobre o mito de Céfalo e Prócris;⁷ Hinds⁸ e o próprio Heinze⁹ estudam o mito de Prosérpina;¹⁰ Sharrock¹¹ estuda o mito de Pigmaleão.¹² Mayor e Keith¹³ fazem levantamentos sobre esses estudos. Na esteira desses estudos, apresentamos os temas de amor elegíaco que envolvem o Apolo das *Metamorfoses* de Ovídio.

TEMAS ELEGÍACOS DE APOLO

Veremos quais temas da poesia elegíaca envolvem o Apolo das *Metamorfoses*. Primeiramente, o deus é deposto de um papel de herói épico, tornando-se um amante elegíaco. O deus sofre a doença do amor, que nem suas artes medicinais são capazes de sanar. Ainda, enfrenta o amor como um soldado enfrenta um serviço militar. Na batalha que trava contra Cupido, Apolo é derrotado e capturado pelo amor, como um inimigo escravizado pela derrota militar.

A DEPOSIÇÃO DO HERÓI ÉPICO

A primeira sequência narrativa que conta com a participação do deus de Delos se inicia pelo feito heroico de derrotar a monstruosa serpente Píton, memorável feito que quase

esgotou a aljava divina. As dimensões colossais da criatura recebem uma ênfase por parte de Ovídio, o que realça a façanha de derrotá-la.¹⁴

*Illa quidem nollet, sed te quoque, maxime Python,
tum genuit, populisque novis, incognite serpens,
terror eras: tantum spatii de monte tenebas.
Hunc deus arquitepens, et numquam letalibus armis
ante nisi in damnis capreisque fugacibus usus,
mille gravem telis, exhausta paene pharetra.*¹⁵

Ela certamente não queria, mas a ti também, gigantesca Píton
Gerou então, e, para os novos povos, serpente desconhecida,
Um terror eras, tamanho era o espaço da montanha que guardavas.
Matou a pesada serpente o deus portador do arco
(e nunca tais armas usara, senão contra cervos e cabras fugidas),
Com mil flechas, quase exaurindo a aljava.

O primeiro trabalho de Apolo dá origem a um de seus festivais antigos – os jogos píticos. Esses seriam dedicados à serpente, com o objetivo de dissuadi-la de mágoas e rancores.¹⁶ Ainda assim, as próximas participações de Apolo nas *Metamorfoses* são marcadas por severas desventuras, como se ele estivesse fadado a vivê-las em consequência da morte da serpente.

Logo em seguida, o deus, orgulhoso de seu feito, vê Cupido tentando atirar com o arco e aborda-o com deboche, argumentando que aquela arma não é conveniente a um deus de amores. A disputa pode ser compreendida também como uma disputa de gêneros, na qual Apolo representa, nesse momento, o gênero épico, e Cupido representa o gênero elegíaco.

*“quid” que “tibi, lascive puer, cum fortibus armis?”
dixerat, “ista decent umeros gestamina nostros,”*¹⁷

E dissera “que há para ti, lascivo menino, com fortes armas?
Esses feitos convêm aos nossos ombros,

Essa disputa é, ainda, uma alusão ao poema inaugural dos *Amores*, no qual o sujeito poético também se depara com Cupido,

que acabara de roubar-lhe o pé métrico que lhe impediria de escrever sobre armas e guerras.

*'Quis tibi, saeue puer, dedit hoc in carmina iuris?
Pieridum uates, non tua turba sumus.'*¹⁸

Quem lhe deu, cruel menino, tal direito nos poemas?
Nós, vates das Piérides, não somos da tua laia.

Os dois trechos destacados relatam a mesma sequência narrativa, na qual o interlocutor do Cupido se vê ameaçado por seu movimento com o arco e as flechas e o indaga sobre essas armas. Os interlocutores procuram estabelecer uma distinção, utilizando formas de primeira pessoa do plural excludente, isto é, que não incluiriam o Cupido, tais como “*nostros umeros*” (nossos ombros) e “*non sumus*” (não somos).

Porém, há uma nítida distinção no modo como os respectivos interlocutores se dirigem ao deus do amor. Enquanto Apolo o trata com desdém, adjetivando-o como menino lascivo (“*lasciue puer*”), o poeta-amante dos *Amores* demonstra cuidado ao abordá-lo e reconhece seu poder, adjetivando-o como menino cruel (“*saeue puer*”). Esse parece ter conhecimento prévio do poder que Cupido tem para despertar amores desmedidos em homens e deuses. A fonte desse conhecimento é justamente a primeira participação de Apolo nas *Metamorfoses*, que relata o primeiro amor de Febo (I, v. 452, “*Primus amor Phoebi*”), como causa da cruel ira de Cupido (“*saevae Cupidinis ira*”). O adjetivo que designa a ira continua a caracterizar o deus do amor para o poeta-amante Ovídio, nos *Amores*. Além disso, esse verso é uma alusão à *Eneida* (I, v. 4), quando Virgílio escreve que Eneias foi agitado por causa da memorável ira da cruel Juno (“*saevae memorem Iunonis ob iram*”). Assim, Ovídio apresenta o início das desventuras de Apolo como herói épico paralelamente ao modo como Virgílio apresenta as de Eneias. Ambos padecem de grandes trabalhos causados pela ira de uma divindade. Embora as desventuras se iniciem de modo semelhante, o caminho que os heróis tomam é distinto: enquanto Eneias mantém seu lugar de herói épico, Apolo é deposto desse

lugar. Isso ocorre quando, em retaliação ao desdém, Cupido fere as medulas de Apolo, atravessando seus ossos (I, v. 473, “*laesit Apollineas traiecta per ossa medullas.*”), e desperta nele um desejo avassalador pela ninfa Dafne. Febo torna-se um amante elegíaco.

A ênfase ao tamanho da serpente Píton e a construção de Apolo como herói épico servem para acentuar a sua deposição. Ao alto foi elevado e de lá caiu, pela flecha de Cupido. O primeiro amor de Febo marca a sua inserção em um papel de amante elegíaco, tal como os sujeitos poéticos da elegia latina, sobretudo do próprio Ovídio. Assim como esse sujeito, nos *Amores*, passa do gênero épico ao elegíaco em virtude de uma ação de Cupido, Apolo também passa da épica à elegia por uma ação dele.

A DOENÇA DO AMOR

Os amores que recaem sobre os amantes atingidos pela flecha de Cupido são, frequentemente, concebidos como uma doença do amor – *morbis amoris*. Podemos observar essa temática em referências como os poemas 51, 76 e 83 de Catulo e o poema inaugural das elegias de Propércio, quando o poeta-amante pede aos amigos que busquem auxílio ao peito enfermo (v. 26, “*quaerite non sani pectoris auxília?*”). Para Ovídio, esse tema é tão importante que ele escreveu uma obra dedicada a sanar esses males – os *Remedia amoris* (Remédios do amor). Nela, o poeta dá aos jovens conselhos sobre como sanar tanto os sintomas físicos quanto o padecimento emocional que o amor lhes causava.

No mito de Dafne das *Metamorfoses*, Apolo é o primeiro amante elegíaco a ser atingido por esse mal. Isso tem um significado bastante contundente para um deus que tem a medicina como uma de suas atribuições, inclusive com um templo a Apolo Médico em Roma. O desejo que sente por Dafne é tão intenso que as técnicas médicas de Apolo não lhe são úteis para a cura:

*Inventum medicina meum est, opiferque per orbem
dīcor, et herbarum subiecta potentia nobis:
ei mihi, quod nullis amor est sanabilis herbis
nec prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes.*¹⁹

A medicina é invento meu e, por todo o mundo, sou chamado
Auxiliador, e o poder das ervas a nós é sujeito:
Ai de mim que o amor não é curável por nenhuma erva!
E as artes, que estão em favor de todos, não estão em favor de seu senhor!

Em face de um mal até então desconhecido, a interjeição “*ei mibi?*” (Ai de mim!) expressa o padecimento de alguém cujo desejo não é correspondido nem dissipado. A disseminação da doença que atingira Apolo leva Ovídio a criar os *Remédios do amor*. Nesse poema, é o próprio deus que ditara os ensinamentos ao poeta, como ele deixa claro em diversas passagens da obra, dizendo que é o deus que ensina algo de útil aos mortais através de sua boca (v. 491, “*siquid Apollo utile mortales perdocet ore meo,*”). Portanto, se ele é capaz de ensinar aos novos amantes as artes de curar o amor, é porque ele próprio padeceu desse mal, o que estabelece mais uma relação entre as *Metamorfoses* e os *Remédios do amor*.

A MILÍCIA DO AMOR

Os amores elegíacos, muitas vezes, são descritos com o uso de metáforas relativas às guerras. Um vocabulário bélico é usado para fazer referência a essas relações eróticas. Além disso, o amor é concebido como um serviço militar. Há numerosas referências à visão do amor como guerra. Essa metáfora descreve o sofrimento imposto ao amante, mas também pode designar, metaforicamente, as relações sexuais. Assim, o poeta amante do *Amores* de Ovídio, na elegia I, 9, demonstra conhecer a face do amor como combate, ao afirmar, logo no verso inicial, que todo amante milita, e Cupido tem seus acampamentos militares (v. 1, “*Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido;*”). Mais tarde, na *Ars amatoria*, Ovídio afirma que o amor é uma espécie de serviço militar (II, v. 233, “*Militiae species amor est [...]*”) e trata o amante como soldado em diversas passagens do poema. Esse tema, muito importante para a elegia latina, trata de “aproximar, por analogia, o desgaste físico e psicológico sofrido por ocasião da conquista ou durante a difícil convivência com as *puellae* das agruras enfrentadas em campanha por soldados reais”.²⁰

Há, ainda, uma correspondência desse tema com o contexto histórico da transição da República romana para o Império, que é marcado por uma sequência de guerras civis, culminando com o conflito entre Marco Antônio e Otaviano, encerrado em 31 a.C. Muitos dos autores elegíacos dessa época e dos anos seguintes vivenciaram os combates, às vezes, dentro do próprio campo de batalha. Isso se desdobra em sua poesia, produzindo metáforas que descrevem o amor como combate.

Uma das metáforas mais frequentes dessa temática é o triunfo. A função que Apolo atribui ao loureiro inclui a sua presença nas têmporas dos generais latinos que alcançassem o triunfo. O mito de Dafne das *Metamorfoses* apresenta a origem da coroa de louros que adornava os vencedores de grandes batalhas. No triunfo, o butim da guerra era exposto em um grandioso desfile pelas ruas de Roma. Consistia em uma procissão de um general vitorioso sobre um inimigo estrangeiro e incluía, além do *triumphator* (vestindo um traje cor de púrpura enfeitado com estrelas) e seus soldados, magistrados, senadores e os espólios da batalha, incluindo os escravizados.²¹ Observamos um vínculo entre uma paixão elegíaca fracassada e as vitórias militares romanas, que serve como fortalecimento da vitória do amor (Cupido) sobre a guerra (Apolo).

O triunfo de Cupido é assinalado em *Amores* I, 2, em que o deus é descrito de forma esplendorosa, triunfante, tal qual os mais agaloados generais romanos poderia ser, com o povo à sua assistência, aclamando-o, jovens cativos em prisão amorosa. Tanto na profecia de Apolo referente ao loureiro quanto na elegia, vislumbramos o povo a cantar alegremente em honra ao general vitorioso do combate, no campo ou no amor:

*tu ducibus Latii aderis, cum laeta triumphum
vox canet et uisent longas Capitolia pompas.*²²

Tu estarás presente aos generais latinos, quando a voz alegre
Cantar o triunfo e os Capitólios divisarem os longos cortejos

*Omnia te metuent; ad te sua bracchia tendens
Vulgus 'io' magna uoce 'triumphe!' canet.*²³

Todas as coisas te temerão; estendendo seus braços a ti,
O povo cantará, em grande voz “Io Triunfo!”.

As imagens de Ovídio descrevem o triunfo (*triumphum*) de Cupido, em cortejos suntuosos (*longas pompas*), seguidos pelo povo (*vulgus*), saudando o vencedor. O verbo usado para mostrar como o povo se mantém é cantar (*canet*), no futuro imperfeito, mostrando que a ação deverá se realizar em breve. Os mesmos elementos estão repetidos em ambos os poemas, enfatizando o fato de que Cupido será, de fato, triunfador e quem atestará isso será a voz do povo.

Em suas últimas palavras a Dafne, Apolo se refere ao triunfo de Cupido, cujo poder é capaz de superar até mesmo a Apolo. O poema 1, 2 afirma que é inútil lutar contra o poder do Amor, o que também pressupõe um conhecimento prévio do que o cruel menino é capaz. Nas duas primeiras elegias dos *Amores*, o poeta-amante fala com conhecimento da causa do amor elegíaco. Já as *Metamorfoses* estabelecem as causas que originam esse conhecimento, que se dá a partir das experiências de Apolo.

A ESCRAVIDÃO DO AMOR

Assim como os vencidos nas guerras se tornavam escravos, aqueles vencidos pelo amor também se tornam escravizados. Rapazes e moças são feitos cativos, conduzidos no triunfo de Cupido (v. 27, “*Ducentur capti iuuenes captaeque puellae*”). No mito de Apolo e Dafne, o filho de Latona é transformado no primeiro prisioneiro de guerra vencido pelo Amor, entendendo que em breve se tornaria também escravo do amor.

Tal escravidão, *tópos* frequente nos amores elegíacos, é denominada de *seruitium amoris*, frequentemente apresentando os poetas-amantes em condições humilhantes, exercendo funções servis para as pessoas amadas.

O primeiro amor de Febo é também o primeiro a lhe fazer escravo, por causa de sua derrota. Em meio a tantos sujeitos poéticos submetidos a essa condição, Apolo, ele mesmo, também haveria de se submeter mais uma vez ao amor pelo jovem Admeto.²⁴ Esse mito remonta ao hino de Calímaco a Apolo, que o descrevia como “ardente de amor por Admeto” (v. 49, “ἔρωτι κεκαυμένος Ἀδμήτιο.”), amor esse que lhe leva a trabalhar como pastor, adicionando mais uma atribuição à longa lista de artes apolíneas.

O texto de Calímaco dá destaque à submissão de Apolo diante daquele sentimento avassalador. Tibulo, por sua vez, distanciando-se de seu predecessor nesse quesito, descreve em detalhes as tarefas rudes que o deus deve cumprir, em nome do amor por Admeto. Chama a atenção o constrangimento pelo qual um deus desse porte passa, deixando de lado suas atribuições tradicionais e levando uma vida rústica no campo, algo que provoca aflição até em sua mãe. A servidão prejudica, sobretudo, seu semblante divino, que dá lugar a uma aparência maltrapilha, com os célebres cabelos desgrenhados:

*saepe horrere sacros doluit Latona capillos,
quos admirata est ipsa nouerca prius.
quisquis inornatumque caput crinesque solutos
aspiceret, Phoebi quaereret ille comam.
Delos ubi nunc, Phoebae, tua est, ubi Delphica Pytho?
nempe Amor in parua te iubet esse casa.*²⁵

Frequentemente Latona sofreu por ver os sagrados cabelos arrepiados,
Que antes impressionaram a própria madrasta.
Quem quer que avistasse a cabeça curvada e os cabelos desgrenhados
Perguntaria pela cabeleira de Febo.
Onde está agora a tua Delos, ó Febo? Onde está tua délfica Pítion?
Certamente o Amor te manda estar no pequeno casebre.

Ovídio relata o mesmo mito de Admeto na *Arte de amar*. O mito serve de exemplo para convencer os jovens amantes a abrirem mão de seu orgulho, em nome dos sacrifícios necessários

para vivenciar uma experiência amorosa, tal qual acontecera com o deus.

*Cynthius Admeti uaccas pascisse Pheraei
Fertur, et in parua delituisse casa.
Quod Phoebum decuit, quem non decet? exue fastus,
Curam mansuri quisquis amoris habes.*²⁶

Conta-se que o Cíntio pastoreou as vacas de Admeto de Feras,
E abrigou-se em um pequeno casebre.
Aquilo que coube a Febo a quem não cabe? Despe-te do orgulho
Quem quer que sejas, que tens cuidado para que o amor permaneça.

A referência ao mito de Admeto em Calímaco, em Tibulo, e no próprio Ovídio serve de base para que o poeta de Sulmona construa nas *Metamorfoses* outra etiologia elegíaca – a da servidão do amor. Assim como o poeta-amante dos *Amores* demonstra conhecer os poderes do Amor, Apolo, na elegia de Tibulo consente em servir a trabalhos rústicos, sem resistir. É uma atitude oposta àquela que tomou em seu primeiro amor, quando se distanciando da mesma função de trabalhador do campo, dando valor a sua condição divina como argumento inútil para convencer Dafne a ceder às suas investidas amorosas:

*Cui placeas, inquire tamen. Non incola montis,
non ego sum pastor, non hic armenta gregesque
borridus observo. Nescis, temeraria, nescis
quem fugias, ideoque fugis. Mibi Delphica tellus
et Claros et Tenedos Patareaque regia servit,*²⁷

Pergunta, porém, a quem agradas. Não sou habitante da montanha,
Eu não sou pastor, não guardo, como um selvagem,
Manadas e rebanhos. Não sabes, temerária, não sabes
De quem foges e por que foges. Minha é a terra de Delfos,
E de Claros e de Tênedos e me obedece a real casa de Pátara

Os amores por Admeto e por Dafne, como relatados por Tibulo e Ovídio, se relacionam pelo contraste: na primeira vez que amou, Apolo fugiu do lugar pastoril, mas, por causa da inevitável

servidão do amor à qual os amantes elegíacos estão fadados, quando ama de novo, aceita seu jugo e assume qualquer tipo de função em nome de seu amor. Assim, Apolo se vê acorrentado como os jovens cativos da elegia I, 2 dos *Amores*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo das participações de Apolo nas *Metamorfoses* de Ovídio, o deus é descrito como o amante elegíaco, que vivencia um ciclo de amores, comparável aos ciclos amorosos das gerações de poetas elegíacos latinos. Além disso, os mitos apolíneos da epopeia ovidiana constroem em torno de Febo etiologias de diversos temas da poesia elegíaca, em especial os que tratam de amor e morte, algo observável nas diversas relações alusivas que Ovídio estabelece.

Assim, o Apolo das *Metamorfoses* é um amante elegíaco, que primeiro sofreu a ira cruel de Cupido e adicionou à sua profusa lista de atribuições os cuidados do amor.

ABSTRACT

We present, in this article, an approach of the elegiac amorous themes present in the work *Metamorphoses*, by the poet Ovid, precisely those that involve the god Apollo. Throughout the Ovidian epic poem, the god appears, recurrently, to face the same difficulties of love relationships experienced by poetic subjects of the generation of Latin elegiac poets, that is, Tibullus and Propertius. Thus, the investigation analyzes how these various commonplaces are related to Latin elegiac poetry through intertextual references established by the author himself. Furthermore, the analyzes show that the shift from Apollo to the role of elegiac lover is constructed by Ovid in order to fix the etiology of these themes, that is, their causes, as if Apollo had been an elegiac lover just before other beings or, at least, dividing with them his pleasures, suffers and angers. We will see, at last, how this god represents the genesis of the Elegiac themes.

KEYWORDS

Apollo; Elegy; *Metamorphoses*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS MODERNAS

- BRANDÃO, J.S. **Mitologia grega**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. vol. 2.
- BRUNNER, T. Deinon vs. elecinon: Heinze Revisited. **The American Journal of Philology**. vol. 92, n. 2, 1971, p. 275-284.
- COPLEY, F. O. Servitium Amoris in the Roman Elegists. **Transactions and proceedings of the American Philological Association**. vol. 78, 1947, p. 285-300.
- HARVEY, P. **The Oxford Classical Dictionary**. New York: Oxford University Press, 1970.
- HEINZE, R. **Ovids Elegische Erzählung**. Leipzig: Teubner, 1919.
- HINDS, S. **The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse**. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- KEITH, Alison. Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5. In: BOYD, Barbara (Org.). **Brill's Companion to Ovid**. Leiden; Boston; Koln: Brill, 2002, p. 235-269.
- LYNE, R.O.A.M. Servitium Amoris. **The Classical Quarterly**. New series. vol. 29, n. 1, 1979, p. 117-130.
- MAYOR, J.M.B. **Power Play in Latin Love Elegy and its Multiple Forms of Continuity in Ovid's Metamorphoses**. Berlin: De Gruyter, 2017.
- NICOLL, W.S.M. Cupid, Apollo, and Daphne (Ovid, Met. 1. 452 ff.). **The Classical Quarterly**. New series. vol. 30, n. 1, 1980, p. 174-182.
- OTIS, B. **Ovid as an Epic Poet**. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- PÖSCHL, V. Kephalos und Prokris in Ovids Metamorphosen. **Hermes**, vol. 87, n. 3, 1959, p. 328-343.
- SHARROCK, A.R. Womanufacture. **The Journal of Roman studies**, vol. 81, 1991, p. 36-49.
- TREVIZAM, M. Militia amoris em *Amores* 1.9 e na *Ars amatoria* 2.233-248 ovidiana: identidade ou paralelismos? **Letras Clássicas**, n. 10, 2006, p. 139-156.

OBRAS ANTIGAS

- CATULO. **Carmina**. Tradução de José Pedro Moreira e André Simões. Lisboa: Livros Cotovia, 2012.

Apolo amante elegíaco [...] | Ana Thereza B. Vieira | Luiz Pedro da S. Barbosa

HORÁCIO. **Arte poética**. Introdução, tradução e comentário de R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PROPÉRCIO. **Elegias de Sexto Propércio**. Organização e tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

TIBULO. **Poemas**. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2015.

VIRGÍLIO. **Enéida**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

- ¹ Ovídio, *Fas.*, IV, v. 417-620.
- ² Ovídio, *Met.*, V, v. 341-661.
- ³ BRUNNER, 1971, p. 275.
- ⁴ OTIS, 1966, p. 24.
- ⁵ Ovídio, *Am.*, I, 1, v. 1-4.
- ⁶ PÖSCHL, 1959, p. 328-343.
- ⁷ Ovídio, *Met.*, II, v. 708-845.
- ⁸ HINDS, 1987, p. 4-200.
- ⁹ HEINZE, 1919, p. 3-129.
- ¹⁰ Ovídio, *Met.*, V, v. 341-661.
- ¹¹ SHARROCK, 1991, p. 36-49.
- ¹² Ovídio, *Met.*, X, v. 243-297.
- ¹³ MAYOR, 2017, p. 5-570; KEITH, 2002, p. 235-269.
- ¹⁴ KEITH, 2002, p. 246; NICOLL, 1980, p. 181.
- ¹⁵ Ovídio, *Met.*, I, v. 438-443.
- ¹⁶ BRANDÃO, 1987, p. 95.
- ¹⁷ Ovídio, *Met.*, I, v. 456-457.
- ¹⁸ Ovídio, *Am.*, I, 1, v. 5-6.
- ¹⁹ Ovídio, *Met.*, I, v. 521-524.
- ²⁰ TREVIZAM, 2006, p. 143.
- ²¹ HARVEY, 1970, p. 1097.
- ²² Ovídio, *Met.*, I, v. 560-561.
- ²³ Ovídio, *Am.*, I, 1, v. 5-6.
- ²⁴ COPLEY, 1947, p. 285; LYNE, 1979, p. 118.
- ²⁵ Tibulo, II, 3, v. 23-28.
- ²⁶ Ovídio, *Ars am.*, II, v. 239-242,
- ²⁷ Ovídio, *Met.*, I, v. 512-516.

O Ésquilo aristofânico e a defesa da memória e da identidade para a formação do homem grego: uma análise do *agón* da peça *Rãs* de Aristófanes

Márcia Regina Menezes | Tania Martins Santos

RESUMO

Aristófanes é visto como extremamente conservador, devido ao aparente saudosismo e apologia do passado em suas narrativas. Em oposição à faceta conservadora, ele se descreve na parábase de *Nuvens* (v. 547) como um inovador, sempre introduzindo novas ideias. Ademais, salta aos olhos do leitor a irreverência com que o poeta trata os temas relacionados aos deuses. Essa dualidade identificada na narrativa aristofânica torna difícil compreender o significado do passado, presente e futuro, na obra do comediógrafo, e o lugar que a tradição, a inovação e, sobretudo, a memória ocupam em sua *práxis* poética. Considera-se, portanto, que o estudo do *agón* pautado nas teorias de Vernant, Werner, Kandel, Le Goff e Pollak será de fundamental importância para assinalar o papel da identidade helênica e da memória coletiva no discurso literário de Aristófanes.

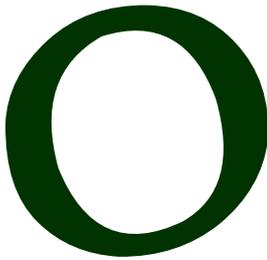
PALAVRAS-CHAVE

Aristófanes; Discurso; Identidade; Memória.

SUBMISSÃO 15.7.2022 | APROVAÇÃO 21.4.2023 | PUBLICAÇÃO 21.4.2023

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i44.53503>

INTRODUÇÃO



vencedor do Prêmio Nobel de Medicina no ano 2000 definiu a memória como “a cola que liga nossa vida mental”. Essa afirmação foi feita pelo neurocientista Eric Kandel no documentário *Kandel: em busca da memória*, em 2013. Após dedicar seus estudos à fisiologia da memória, o médico psiquiatra concluiu que ela nos permite dar prosseguimento à nossa vida, porque a memória guarda as lembranças dos momentos que vivemos, mas, também, dá a eles o sentido necessário para a continuidade de nossa história, constância que permite a construção da identidade. Para o estudioso, a memória é tão importante que sem ela não existiria nada, nem mesmo o senso de quem somos, onde estamos e para onde vamos.

Assim, em defesa desse bem precioso para qualquer sociedade, Aristófanes, no *agón* da peça *Rãs*, põe em cena o combate entre dois grandes poetas trágicos da Antiguidade Clássica, Ésquilo e Eurípides, que se enfrentam em uma batalha, cujas armas são as palavras, matéria-prima da arte poética, para decidir, no Hades, qual dos dois merece o trono da poesia trágica. Embora o texto da peça pareça tratar apenas da deterioração do talento poético dramático, em seu contexto há uma abordagem mais ampla. A comédia trata do trabalho artístico do poeta dramático, mas também da sua participação na formação do homem grego, além de ressaltar os pilares dessa formação, centralizados na educação tradicional e nos valores homéricos que desenvolveram o pensamento helênico transmitido às gerações anteriores desde a Grécia arcaica.

A comédia *Rãs* foi encenada em 405,¹ em Atenas, sendo construída por um Aristófanes com vasta experiência no teatro. Desde a sua primeira peça em 427, *Os convivas*, o poeta havia acumulado vitórias e derrotas, presenciado as fases mais críticas da Hélade que destituíram Atenas de sua glória e supremacia. Ademais, viveu o esplendor do século de Péricles, acompanhou a Guerra do Peloponeso e o crescimento dos demagogos que

contribuíram para o fim de sua cidade-estado. A representação foi recebida pelo público com efusivo entusiasmo, o que deu a Aristófanes o primeiro lugar no concurso. Além disso, a morte recente de Eurípides e de Sófocles (entre 406 e 405) permitia o questionamento do lugar ocupado pela arte trágica na vida da pólis.²

Como é possível observar, a ocasião em que *Rãs* foi encenada nem de longe se assemelhava aos tempos gloriosos vividos por Ésquilo, morto cinquenta anos antes, que testemunhou a grandiosa vitória sobre os persas, como combatente na Batalha de Maratona. Então, nesse cenário de crise e decadência, Aristófanes oferece ao seu público uma obra poética que incentivava o resgate dos valores tradicionais, outrora cultivados por uma Hélade suprema e poderosa no mundo conhecido de então, como afirma Silva:

[...] numa Atenas em profunda crise moral, social, econômica e cultural, desencadeada por trinta anos de guerra – o longo conflito civil que a história passou a designar por guerra do Peloponeso –, o esvaziamento da cena trágica dos seus mestres parecia um prenúncio aziago a inaugurar anos de decadência.³

A comédia narra a viagem de Dioniso ao Hades como convidado para intermediar o duelo entre os poetas trágicos, Ésquilo e Eurípides. Vigora uma lei das Belas Artes no Hades aristofânico em que o melhor representante de um ofício deve ocupar um trono que lhe concede determinadas honrarias. Assim, Ésquilo ocupava o trono de melhor poeta de tragédias até ser destronado por Eurípides, que, ao chegar ao mundo dos mortos, corrompeu parte do júri com argumentos injustos. As pessoas sérias são minoria nesse lugar; por isso, o poeta combatente de Maratona ficou em desvantagem, porque as piores pessoas, sendo a maioria, deram a vitória para Eurípides, o que levou o poeta prejudicado a reivindicar uma nova avaliação sob o comando de Dioniso, o deus presente no teatro ateniense (v. 755-790).⁴

É importante lembrar que, como o Sócrates de *Nuvens*, Ésquilo e Eurípides, em *Rãs*, são personagens criados por Aristófanes que representam sua crítica sobre a problemática do teatro ateniense após a morte de Ésquilo. Todavia, a identificação dos tipos criados com os tragediógrafos reais é muito mais evidente do que no caso do Sócrates aristofânico, pois as peças citadas e a abundante referência a eventos reais do cotidiano de Atenas remetem claramente aos poetas trágicos em questão.

Em vista da importância da comédia *Rãs* para a sua época, sua analogia com *Nuvens*, do mesmo autor, e seu valor para a educação e o teatro ateniense, objetiva-se, neste artigo, analisar a fala de Ésquilo no *agón* da peça *Rãs*, para compreender como Aristófanes defende o valor da memória e da identidade para a sociedade grega, incentivando a preservação do conceito de ἀνὴρ e das obras homéricas nos meios educacionais de Atenas, inclusive o teatro. Além disso, pretende-se ainda, definir os aspectos envolvidos no “conservadorismo” de Aristófanes e apontar a relação entre preservação e continuidade para a construção da identidade social ateniense.

A ARTE POÉTICA EM DISPUTA

O *agón*, considerado o “coração” da peça, era a parte mais extensa da antiga comédia grega. Consistia em um debate, disputa ou relação conflituosa entre uma personagem e o coro ou entre duas personagens. Embora a competição acontecesse entre duas personagens, o que realmente estava em jogo eram duas ideias opostas e conflitantes. O termo vem do grego ἀγών (*agōn*) e significa luta, competição, disputa, conflito, jogo, de maneira que suas raízes remetem às grandes competições gregas, pois esse conceito fazia parte do espírito de confronto que presidia as relações humanas como a própria natureza, sendo visto como parte do cotidiano, como um fato natural e inevitável da vida do homem da Antiguidade. Dessa forma, “o *agón* estava presente não só na rivalidade que as cidades mantinham entre si, mas nos jogos

em que havia competições esportivas, musicais e literárias, nos processos do tribunal, nos debates da assembleia, etc.”.⁵

A representação de uma disputa na comédia grega ia além da mera apresentação de uma cena, parte da peça; tratava-se da representação de uma realidade presente no cotidiano e vital para o exercício da cidadania na *pólis*. Sendo assim, na peça *Rãs*, Aristófanes coloca Ésquilo e Eurípides frente a frente numa disputa em que somente um dos poetas deveria sair vitorioso, condecorado como o melhor representante de sua arte, a tragédia. Todavia, o embate, cuja base de avaliação é o estilo e a estética dramática, introduz nas entrelinhas o conflito entre dois conceitos, que para Aristófanes eram litigiosos e irreconciliáveis: a tradição homérica e a prática sofisticada.

A disputa iniciada no v. 830 apresenta semelhanças com o *agón* da peça *Nuvens*, representada em 423. Eurípides toma a palavra em primeiro lugar antes de o juiz declarar o início do combate. Em seguida, e por toda a competição, a sua fala ofende e provoca o oponente de maneira semelhante à forma como o *Lógos Injusto* ataca o *Lógos Justo* na peça supracitada, enquanto Ésquilo cede educadamente a palavra. Na mesma linha discursiva, ao tratar do tema da educação em *Nuvens*, o poeta coloca, de um lado, o *Lógos Justo*, combatendo em defesa da educação antiga, estruturada em Homero e na tradição; do outro lado, atribui ao *Lógos Injusto* a defesa da educação nova, alinhada com o pensamento sofisticado, no entender do comediógrafo. Do mesmo modo, em *Rãs*, Aristófanes faz Ésquilo representar a tradição homérica e todo o valor decorrente de seu legado, ao passo que faz Eurípides ser identificado com os sofistas e com tudo de negativo que o poeta considerava. Assim, nota-se paralelismo entre os dois *agones*.

Outro fator interessante é a evidente preferência do poeta cômico por Ésquilo, porque a apresentação dos combatentes nitidamente privilegia o autor de *Persas* e aponta para aquele que deveria ser digno do trono, sobretudo, do v. 814 ao 829.⁶

CORO

Sem dúvida que o poeta de voz tonitruante vai puxar lá do fundo uma raiva violenta, quando vir o parlapatão do rival a

aguçar um dente afiado. Aí, sob o efeito de uma fúria terrível, que olhares de raiva ele não mandar! Vai haver discursos empenachados, por entre o fulgor dos elmos, e uma chiadeira de palavras que nem lascas, quando o sujeito que manobra o cinzel se defrontar com o poeta construtor de um paleio a galope. Com as crinas eriçadas, aquela juba natural que lhe cobre o pescoço, de sobrolho carregado, assustador, num rugido, vai lançar palavras solidamente encadeadas, arrancadas, nem que fossem pregos, com um sopro de gigante. Aí a linguinha do artista do palavreado, martelador do blá-blá-blá, bem afiada, vai-se soltar e sacudir o freio da inveja, para destruir, com tretas de meia-tigela, o que aos pulmões deu tanto trabalho.

No tocante à estrutura formal, geralmente, um *agón* conta com *epirremas*,⁷ compostos pelo tetrâmetro trocaico, sequência rítmica ascendente de vogais longas para breves, o que atribui ao canto agonístico um clima de suspense e expectativa que sugerem o ataque de uma fera. Segundo Féral,⁸ as partes do *agón* são identificadas pelos metros utilizados em cada uma das suas divisões, por isso, o tetrâmetro trocaico aparece nos *epirremas*, enquanto o dímetro trocaico aparece nos *pnigos*.⁹ A autora, valendo-se dos estudos de alguns teóricos, organizou um sistema formal das subdivisões de um *agón*:

- i) ode/antode: partes corais cantadas em metro livre pelo coro e podem ser interrompidas por versos em tetrâmetros dialogados pelas personagens;
- ii) *katakeleusmos/antikatakeleusmos*: são exortações do coro a ambos os contendores para dar início à discussão;
- iii) *epirrema/antepirrema*: partes recitadas em tetrâmetros trocaicos pelas personagens que expõem suas teses; se há interferência não é feita pelo coro, salvo quando ele é uma das partes na discussão; as objeções vêm do adversário ou de uma terceira personagem, o bomolochos;
- iv) *pnigos/antipnigos*: conclusão dos epirremas composta de dímetros trocaicos e recitadas rapidamente, num só fôlego;
- v) *sphragis*: o corifeu anuncia o vencedor do debate.¹⁰

Além da subdivisão das partes comuns de um *agón*, Féral

apresenta também, em sua tese de doutorado, um quadro informativo sobre a divisão das partes e dos versos dos *agones* das peças de Aristófanes. Quanto à peça *Rãs*, o estudo da autora apresenta a seguinte divisão: a primeira *ode* acontece do verso inicial do debate, 895, até o v. 904, em seguida há dois versos para o *katakeleusmos*, o 905 e o 906, e a partir do v. 907 inicia o *epirrema* para a defesa de Eurípides, que se encerra no v. 970. A parte que cabe ao poeta é finalizada com 19 versos para o *pnigos* (971-990), o qual é compartilhado com Dioniso. Imediatamente, no v. 992, o coro retoma a fala para a *antode*, em continuação ao debate, e os v. 1004 e 1005 apresentam a *antikata*.¹¹ Enfim, a fala de Ésquilo com sua defesa marca o *antepirrema*, que ocorre do v. 1006 até o v. 1076, finalizando com o *antipnigos* que ocupa 21 versos, de 1077 ao 1098. Na sequência, o *agón* de *Rãs* apresenta, até o final da peça, um período de cenas iâmbicas¹² intercaladas com interlúdios do coro.

É interessante observar que, de acordo com o quadro proposto pela autora, os *agones* de Aristófanes não apresentavam o mesmo padrão em todas as suas peças, embora respeitasse a sequência das partes. No quadro informativo, é possível identificar *agón* duplo, partes inexistentes e até a substituição dos *epirremas* por discurso ou cena iâmbica. O comediógrafo utilizava os recursos disponíveis de forma variada, dando sempre ar de novidade e quebrando frequentemente a expectativa do público.

Féral classifica *Nuvens* e *Rãs* como duas peças de Aristófanes cujo *agón* não apresenta a *sphragis*, momento em que o corifeu anuncia o vencedor logo após o embate. Somente no v. 1471, já nos versos finais da peça, Dioniso anuncia a vitória de Ésquilo; entretanto, pouco antes da escolha do melhor trágico, o deus revela sua principal finalidade ao mediar a competição no Hades: “Vim cá à procura de um poeta. Com que intenção? De modo que Atenas, passada a crise, possa organizar os seus festivais” (v. 1417-1419). Ésquilo retorna para Atenas, mas antes declara Sófocles como seu sucessor e guardião do seu trono, excluindo definitivamente Eurípides desse mérito. Vale ressaltar a fala final de Pluto que deixa claro o motivo da vitória de Ésquilo, o poeta era útil e necessário para a cidade: “Adeus, Ésquilo, boa sorte! Vai

lá, salva a nossa cidade com os teus bons conselhos, ensina os tolos, que lá não faltam!” (v. 1500).

UM POETA ÚTIL E NECESSÁRIO

É evidente que, pelos versos finais da peça, Ésquilo foi considerado o melhor poeta trágico por seus bons conselhos serem necessários para a *pólis*. Isso porque Aristófanes, é claro, considerava os festivais muito mais que entretenimento, uma poderosa ferramenta social e cultural a serviço da educação da cidade e responsável por inspirar os cidadãos ao crescimento e bem-estar comunitário. Dessa forma, a fala de Ésquilo no *agón*, construída pelo poeta cômico, apresenta as qualidades do poeta trágico que o tornavam útil para Atenas; em contrapartida, aponta para um legado histórico de peso valioso e indispensável para o futuro da cidade, na figura de Homero e toda a tradição responsável por conduzir Atenas aos tempos gloriosos passados.

Não se pode deixar de considerar que, na fala de defesa de Ésquilo, existe a habilidade de Aristófanes para construir diálogos argumentativos com excelência, e, para isso, o comediógrafo faz uso de recursos didáticos na explanação de Ésquilo, próprios do campo da educação, como o questionamento, a exemplificação, o fator histórico e a autoridade. Assim, a superioridade do Ésquilo aristofânico diante de seu oponente aparece logo no início de sua fala. Ao lançar para Eurípides a questão crucial para o debate, o poeta estabelece também o principal critério avaliativo do *agón*, as qualidades de um poeta dignas de admiração:

Fervo à ideia deste debate, revolve-se-me o fígado por ter de me defrontar com um tipo destes. Mas para que ele não possa acusar-me de entregar os pontos (a Eurípides) responde-me lá: quais as qualidades que se deve admirar num poeta? (v. 1006-1009).

A resposta dada por Eurípides – “[O] talento e o conselho, porque melhoramos o nível dos cidadãos” (v. 1010) – serve de laço

para si mesmo, pois é nela que o seu adversário fundamenta sua argumentação para provar seu talento e bons conselhos em suas obras. Ademais, a afirmação do Eurípides aristofânico aponta para o conhecimento das qualidades esperadas pela cidade para um poeta trágico, embora não as buscasse em sua arte. Sendo assim, o autor de *Medeia* atribui propósito e função nobres à prática do poeta, ou seja, a busca do poeta pelo aperfeiçoamento dos cidadãos indica a *eúnoia*¹³ como propósito e a *paideia* como função da poesia trágica. Ésquilo acrescenta à lista o *étbos*, que diz respeito ao caráter, responsabilidade e senso de dever do poeta e a *práxis*,¹⁴ que alinha a prática à teoria, por meio do como e dos assuntos que devem fazer parte de uma boa tragédia.

Prosseguindo com esse entendimento, no v. 1030, Ésquilo relata “como, desde o princípio, os verdadeiramente bons se mostraram úteis”. Na galeria de poetas citados, estão Orfeu, Museu, Hesíodo e Homero, que buscou fama e glória nas coisas úteis que ensinou (v. 1035). A argumentação esquiliana, logo no início, pauta-se no caráter do poeta, sua finalidade e sobre o conteúdo de sua obra, qualidades que dão sentido ao fazer poético. Para o Ésquilo de *Rãs*, a *eúnoia*, ou seja, a benevolência de um poeta, reflete-se no zelo com que seleciona os assuntos de suas peças, pois o bem-estar e o desenvolvimento da cidade devem ser a principal intenção de uma obra dramática: “[O]ra, aí tens o tipo de assuntos com que se devem preocupar os poetas” (v. 1030). O poeta cita, ainda, os temas que considera de utilidade para a comunidade, como o código militar, enquanto considera que o mal deveria ser escondido, como a imoralidade: “Só que cabe ao poeta esconder o mal, e não o trazer a cena nem o apresentar” (v. 1054).

A opinião de que existe uma *paideia* presente nas narrativas trágicas aparece de forma clara no v. 1055: “Porque às crianças é o mestre-sala que ensina e aos adultos são os poetas. Logo é nosso estrito dever tratar de assuntos sérios”. Observa-se que, revelando forte compromisso e senso de dever com a educação da cidade, Ésquilo assume o papel de educador em suas tragédias ao utilizar termos ligados à educação, como se pode verificar nos versos seguintes: “[E]nsinei-lhes a ânsia de vencer o inimigo sempre” (v.

1026) e “estimular o cidadão a ombrear com eles, ao primeiro toque da trombeta” (v. 1041), nos quais a heroicidade faz parte da “grade curricular” das peças do tragediógrafo. Segundo Ésquilo, a peça *Sete contra Tebas* “era cheia de Ares” (v. 1021), o deus da guerra, e incitava os jovens ao combate, enquanto *Persas* estimulava o desejo da vitória em quem a assistia (v. 1026). Ao citar os poetas antigos, o poeta trágico ressalta o quanto foram úteis nos ensinamentos para a cidade, cada um contribuindo em alguma área importante da vida comunitária.

Além disso, o autor de *Persas* coloca-se na posição de educador de outros poetas, revelando, assim, a sua visão docente, porque sua fala direcionada a Dioniso, no v. 1014, demonstra a preocupação, que o poeta deve ter, de contribuir com o seu conhecimento para a descoberta e a capacitação de novos talentos: “[R]epara só que tipo de gente, à partida, ele herdou de mim: uns fulanos valentes, com uns bons palmos de altura, incapazes de desertar” e completa “gente... com a alma forrada de sete peles”. Essa expressão final, indica a coragem e a determinação próprias de um guerreiro, e, nessa linha de raciocínio, Ésquilo conclui, no v. 1063: “[E]u mostrei o bom modelo, e tu acabaste com ele”. A princípio, “o bom modelo” poderia se referir ao modo de estruturar uma peça trágica tanto quanto ao padrão de sociedade buscado como objetivo da peça, mostrando como a vida deveria ser. Os v. de 1065 ao 1089 apontam para essa interpretação, pois Ésquilo discorre sobre os males causados à cidade pelas obras de Eurípides. No seu entendimento, o seu adversário no *agón* era culpado por suas peças incentivarem pessoas de posses da cidade a fugirem do encargo de financiar um navio de guerra e de ensinarem os jovens a se dedicarem às discussões intelectuais nas praças, abandonando os exercícios físicos; além disso, a obra euripídiana teria estimulado a presunção dos cidadãos e o desrespeito às autoridades, levando os jovens da cidade a viverem sem rumo e sem direção, como se identifica no verso seguinte: “[A]gora argumentam, em vez de remarem. E por isso andam a navegar, de um lado para o outro, ao sabor do vento” (v. 1076).

O BOM MODELO

O bom modelo de cidadão, sem dúvida nenhuma, para o grego antigo, encontra-se no ideal de homem homérico. Aristófanes não apenas discorre em sua peça sobre o bom modelo, mas, a exemplo do v. 1063, o poeta cômico, em *Rãs*, encaixa Ésquilo nesse modelo, fazendo sua capacidade combativa revelar a *areté* de um verdadeiro guerreiro homérico. Jaeger¹⁵ aponta que, para os contemporâneos de Aristófanes, “o combatente de maratona foi o representante espiritual da primeira geração do novo estado Ático, impregnada da mais alta vontade moral”.¹⁶ Dessa forma, Aristófanes veria em Ésquilo o homem do campo, último elo com os ideais aristocráticos e guardião do modelo heroico; em outras palavras, o melhor representante da tradição homérica. O poeta trágico que experimentou a heroicidade na pele se encontrava em condições de ser o principal representante da poesia trágica, do mesmo modo que Homero se consagrou como o principal nome da epopeia.

Aristófanes, no *agôn* de *Rãs*, coloca a poesia de Ésquilo à altura dos valores da educação homérica, pois o bom modelo, que corresponde ao tipo fixo do ideal da *kalokagathía*, está presente no herói épico e é relacionado, pelo comediógrafo, ao herói trágico da obra esquiliana. Essa aproximação entre epopeia e tragédia se dá porque, segundo Vernant (2014), a tragédia busca seus temas nas lendas dos heróis, que, por sua vez, estão ligadas às linhagens reais, a genes nobres:

As lendas dos heróis, com efeito, ligam-se a linhagens reais, a genes nobres que, no plano de valores, de práticas sociais, de formas de religiosidade, de comportamentos humanos, representam para a cidade justamente aquilo que ela teve que condenar e rejeitar, contra o que teve que lutar para estabelecer-se mas também aquilo a partir do que se constituiu e com que permanece profundamente solidária.¹⁷

É indiscutível que a tragédia é o vínculo entre a sociedade grega do séc. v e o passado, permitindo à Atenas não perder o tempo presente. Entretanto, trata-se de uma relação com o

passado de muito respeito, memória e, sobretudo, de questionamento. Vernant deixa claro que a experiência social no momento da tragédia conduz a um distanciamento que torne evidente as oposições entre o pensamento jurídico e social e as tradições míticas e heroicas. A partir da leitura de *Paideia*, de Jaeger, é possível confirmar que a existência desse olhar questionador sobre a nobreza é anterior às peças da comédia e da tragédia, pois, segundo o autor, “a nobreza é para o poeta um problema social e humano que ele contempla de uma certa distância”,¹⁸ o que, em sua visão, habilita o poeta a pintar a aristocracia grega objetivamente como um todo, com simpatia, apesar da aguda crítica aos maus representantes da classe. Não se pode questionar o fato de que a aristocracia grega tenha contribuído fortemente para o avanço do mundo helênico, legando aos nobres os valores da *kalokagathía* (*kalós kai agathós*). Em relação a esse aspecto, Jaeger aponta que a *Iliada* mostra o herói épico vinculado à nobreza:

A *Iliada* fala-nos de um mundo situado num tempo em que domina exclusivamente o espírito heroico da *areté*, e corporifica este ideal em todos os seus heróis. Junta numa unidade ideal indissolúvel a imagem tradicional dos antigos heróis, transmitida pelas sagas e incorporada aos cantos, e as tradições vivas da aristocracia do seu tempo, que já conhece a vida organizada da cidade, como provam principalmente as pinturas de Heitor e dos troianos. O valente é sempre o nobre, o homem de posição. A luta e a vitória são para ele a distinção mais alta e o conteúdo próprio da vida.¹⁹

Na obra homérica, a *areté* guerreira ganha contorno nos feitos heroicos, e o ideal de *kalokagathía* revela-se um bom modelo de educação para a formação do ἀνὴρ. No entender de Jaeger, “a modelação” do homem de acordo com um tipo fixo²⁰ sempre esteve presente na mente dos gregos, ao discorrer, em sua obra, sobre um tipo de educação de nobres que ele chama de “adestramento”, à qual todo jovem, consciente de seu padrão de vida, deveria aderir. Para o autor, nesse tipo de educação, ocorre a formação da personalidade humana que, “mediante o conselho constante e a direção espiritual”, outorga aos jovens a consciência

de que sua forma de vida não se encontra separada da sua conduta, de forma que ao herói cabe uma dignidade especial que se manifesta através das suas nobres e grandes façanhas e da sua atitude irrepreensível ante a felicidade e miséria humanas. Nas palavras de Jaeger:

[O] seu destino privilegiado está em harmonia com a ordem divina do mundo e os deuses lhe dispensam a sua proteção. Irradia continuamente da nobreza da sua vida um valor puramente humano.²¹

Dando continuidade à análise sobre a educação de nobres, é possível elencar as informações apresentadas por Jaeger e traçar um perfil fixo desses na Grécia Antiga. Em primeiro lugar, conforme o ideal homérico, o herói deve ter ascendência nobre, ser rei ou filho de rei; ser divino, semidivino ou protegido por deuses, com moral guerreira, pois é na guerra que suas virtudes se evidenciam, sobretudo, a *areté*, a excelência do *agathós*, ou seja, dos bem-nascidos, vivendo de saques, entendidos como recompensa por seus feitos heroicos; era rico, belo e forte; suas aspirações eram a glória e o renome, concebidos como propósitos nobres; para finalizar, resignava-se em morrer jovem, cultivando o ideal da bela morte.²²

O *Ésquilo aristofânico* defende o ideal de educação, cujo livro-mestre são os antigos cantos heroicos que carregam em sua essência a harmonia entre o cultivo do espírito e do corpo, para formar um tipo fixo de homem, com a finalidade de produzir para a sociedade grega os melhores indivíduos, capazes das mais altas e nobres atitudes para o bem de todos. Dessa forma, apresenta no *agón* os temas de sua obra, que, no seu entender, estavam calcadas no verdadeiro espírito da *kalokagathía*, porque a *areté* guerreira ilustrada nos cantos heroicos estava presente em suas tragédias.

Para Souza,²³ as tragédias esquilianas representavam emoções e não somente ações. O autor afirma que “*Ésquilo* revela que a verdade do saber acerca do ser decorre da experiência das emoções genuinamente humanas”; dessa forma, o poeta trágico expressa sua poesia pelo *páthei máthos*, “que significa saber por

sofrer a experiência das emoções ou conhecer pelo sofrimento provocado pela aprendizagem de novas experiências”. Isso não significa que “o homem se torna sábio quando se liberta do jugo da ignorância causadora dos erros”; também não significa “que o homem adquire sabedoria por ter sofrido punição pelo erro cometido”. Além disso, o sofrimento não expia culpa, porque culpa imputada não é purgada pelo sofrimento. Sendo assim, qual o sentido do conhecimento pela experiência das emoções? Referendando essa questão, deve-se observar as palavras de Souza:

No saber pelo sofrer do poeta trágico se reconhece que o conhecimento se origina da experiência e que somos eternos aprendizes, e não mestres absolutos.

[...] No aprendizado das emoções, o ser humano tem de ir além de si mesmo, sobretudo porque ele é muito mais do que sabe acerca de si mesmo. O ser que somos transcende o saber que temos. Não surpreende, portanto, que as emoções que se poematizam na tragédia grega se nos apresentam como enunciações enigmáticas, expressões ambíguas, reticentes e plurissignificativas. As falas dramáticas dos tragediógrafos gregos são cifras de um sentido em gestação e transformação que se condensam paulatina e progressivamente no estilo oracular dos pressentimentos e dos presságios.²⁴

Vernant corrobora a teoria acima, apontando que a tragédia “traduz aspectos da experiência humana até então despercebidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável”²⁵ e que “no conflito trágico, o herói, o rei e o tirano ainda aparecem bem presos à tradição heroica e mítica, mas a solução do drama escapa a eles”.²⁶ Com a explanação dos dois teóricos, é possível compreender melhor o sentido de educação na obra de Ésquilo e como sua realização acontece em sinergia com o legado homérico. O herói trágico de alguma forma se coaduna com o herói épico, inaugurando um novo modelo, ou seja, um novo tipo fixo, sem romper com o que há de mais nobre no homem homérico, mas ampliando suas virtudes. Vernant ressalta o ponto alto da instauração desse novo modelo:

O momento da tragédia é, pois, aquele em que se abre, no coração da experiência social, uma distância bastante grande para que, entre o pensamento jurídico e social de um lado e as tradições míticas e heroicas de outro, as oposições se delineiem claramente; [...] há uma consciência trágica da responsabilidade quando os planos humano e divino são bastante distintos para se oporem sem que, entretanto, deixem de parecer inseparáveis. O sentido trágico da responsabilidade surge quando a ação humana constitui o objeto de uma reflexão, de um debate, [...].²⁷

O ensino presente em *Ésquilo*, muito mais do que à formação de homens gregos cheios do espírito da *areté* guerreira, visa à disciplina comunitária. A educação, na visão do *Ésquilo* aristofânico, acontece no palco da vida, é ofertada a todos em praça pública e em todas as esferas da vida comunitária. A verdadeira *paideía* é aquela que modela o homem interior na consciência de sua responsabilidade humana e social e que reflete no exterior, na realização da vida comunitária. O “belo” e o “bom”, nos grandes festivais da democracia ateniense, das representações dramáticas, não eram exclusividade da aristocracia, mas de todos os cidadãos da *pólis*. Por isso, Vernant e Jaeger ressaltam que as representações dramáticas lidam com o passado mítico de uma forma muito livre, questionado-o, confrontam os valores heroicos com os novos modos de pensamento, como acontece na *Oréstia* de *Ésquilo*, na *Antígona* de Sófocles e nas *Bacantes* de Eurípides.

Apresentando coerência com as teorias dos autores anteriormente citados, Vidal-Naquet,²⁸ ao analisar a obra de *Ésquilo*, pontua que existe em suas tragédias uma necessidade de que a cidade se reconheça e se questione. Por isso, há uma ordem e uma desordem constante, que se reflete nos seguintes conflitos principais: a) a democracia trágica; b) a relação deuses e homens e c) a relação homens e cidade. O autor define o âmago da poética esquiliana como a relação entre passado e presente, sendo o diálogo entre os dois parte fundamental da teoria trágica do poeta. Dessa forma, a tragédia, por meio do questionamento e da reflexão, filtra os conceitos da tradição que são relevantes para o

avanço da cidade. Por esse motivo, Aristófanes faz o Ésquilo de sua peça se identificar com Homero e a tradição, pois esse era um passado que precisava ser preservado.

O PASSADO QUE PRECISA SER PRESERVADO

O discurso do prefeito de Paranavaí, no Paraná, Rogério Lorenzetti, ao reinaugar o Museu Histórico Antropológico e Etnográfico da cidade, valorizou a preservação histórica, ao afirmar, na ocasião, que:

As possibilidades humanas são fantásticas, mas elas são baseadas nas experiências e na história daqueles que nos antecederam. Preservar a memória é fundamental para qualquer comunidade. Não existe futuro para um povo que não preserva sua memória.²⁹

Ao longo do tempo, neurocientistas buscaram decifrar os códigos necessários para a existência da memória e envolvidos em seu processamento e maturação, estabelecendo informações importantes sobre a sua fisiologia. Vale ressaltar que, devido a sua importância para os seres humanos, a memória também está presente nos estudos das ciências humanas como a História e a Antropologia, por exemplo, mas, nesse caso, a atenção se volta para a memória coletiva e sua relação com a história e a identidade de um povo. É nesse sentido que a citação anterior se apresenta no discurso de um político, na circunstância de inauguração de uma instituição responsável pela salvaguarda do patrimônio da comunidade.

Nesse contexto, o historiador francês Pierre Nora³⁰ afirmou que as sociedades antigas trataram a memória e a história com a deferência jamais vista nas sociedades atuais. Retomando a fala de Kandel, o neurocientista que identificou como ocorre a transmissão de sinais entre células nervosas no cérebro humano, responsáveis pelo processo de formação da memória de longo prazo, a memória é a cola que permite aos seres humanos dar continuidade na sua vida.³¹ A exemplo da memória individual, a

memória coletiva permite que um povo dê continuidade à sua cultura. O mecanismo de construção da memória social é analógica ao mecanismo de construção da memória individual. Para Le Goff,³² “[a] memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje”.³³

É possível, portanto, pontuar alguns aspectos da memória que, segundo Nora e outros autores, são importantes para a análise da defesa da tradição homérica em *Rã*, a saber: a) A memória se realiza no sentido de continuidade e preservação; b) A memória pode ser compartilhada por indivíduos de um mesmo grupo; c) A memória compartilhada desenvolve a cultura do pertencimento, da identificação e da representatividade; d) A memória tem profunda relação com a história e a identidade; e) A memória não se restringe apenas ao tempo passado.

Apesar de a memória ser uma operação mental vinculada ao passado, é no presente que ela se manifesta e se reconstrói, pois o passado, ao ser invocado pela memória, pode ser continuamente ressignificado e reconstituído, sendo, portanto, um fenômeno social em construção e em constante processo de mudança nas relações sociais. Nesse processo dinâmico, a memória constrói e consolida a identidade, e a história tem papel fundamental nessa dinâmica, isso porque memória e história não são sinônimos, como afirma Nora:

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento [...] a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado.³⁴

A história, enquanto representação do passado, explica, interpreta e preserva esse. Ela mantém uma relação com a memória de distanciamento e crítica, ao avaliar o que deve ser legado ao esquecimento e à lembrança, desenterrando,

frequentemente, para debate os pontos que a memória coletiva escolheu esquecer e os que escolheu preservar. A relação entre memória e história é tão importante para o desenvolvimento social que a historiadora Emília Viotti da Costa formulou a célebre assertiva: “Um povo sem memória é um povo sem história. E um povo sem história está fadado a cometer, no presente e no futuro, os mesmo erros do passado”.³⁵

Nessa relação profunda entre história e memória coletiva, há um terceiro elemento que surge tanto da permanente evolução da memória, como da reconstrução problematizada do passado, realizada pela história: a identidade social. Em relação a essa questão, Teixeira³⁶ deixa claro que o conceito de identidade, desde a Antiguidade, é utilizado para descrever algo que é diferente dos demais, porém idêntico a si mesmo. O autor, utilizando o conceito de dualidade identidade-*idem* versus identidade-*ipse* definido por Ricouer, explica como ocorre essa dualidade e sua importância para a definição de identidade: “[Dualidade] que percebe e se manifesta como identidade-*idem* (*mesmidade*, ser idêntico e imutável no tempo) e identidade-*ipse* (*ipseidade*, identidade pessoal e reflexiva, talhada pela alteridade)”.³⁷ Teixeira explica que a identidade-*idem* é a *mesmidade*, que significa “ser o mesmo que os outros” no sentido do que torna o sujeito um ente social, da espécie humana e assim percebido pelos outros como parte do grupo, unido a ele por semelhanças; enquanto a identidade-*ipse*, a *ipseidade*, caracteriza o indivíduo como ser único, singular, como nenhum outro, embora participante do grupo. Dessa forma, a *mesmidade* e a *ipseidade* contrapõem-se pela alteridade, pela visão do outro como igual e diferente. E, pela capacidade de colocar-se no lugar do outro, na relação de dualidade *idem-ipse*, a identidade coletiva manifesta-se, em um movimento *ídió-alter*, no qual estão presentes diversos atores e materiais, como acentua Castells:

A construção de identidades vale-se de matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Porém, todos esses materiais são processados

pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que organizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como em sua visão tempo/espaço.³⁸

Analisando-se o texto de Teixeira, entende-se que as identidades, tanto a individual quanto a coletiva, são construídas na relação do indivíduo e seu grupo; e o de Castells, observa-se que a memória é parte essencial nessa construção de identidades. Refletindo, ainda, sobre o papel da memória coletiva e da interação social no processo definido no parágrafo anterior, é possível depreender que o indivíduo é produto do seu meio, dele dependendo a construção de suas memórias e de sua identidade, pois dele esses dois fenômenos não podem se apartar, sofrendo forte jogo de poder na sua construção.

A respeito desse jogo de poder, que envolve a memória coletiva e a identidade social, Pollak³⁹ trata os dois fenômenos, considerando certa unidade entre os dois, pois um perpassa o outro. Segundo o autor, conforme os eventos coletivos vão sendo registrados na experiência social, as memórias da vida privada e da vida pública vão se apresentar ora assimiladas, ora estritamente separadas. Todavia, é fato que, por intermédio da significação e da construção dessa memória conjunta, mesclada ao privado e ao público, é que a identidade social se estabelece, no tempo e no espaço, enquanto forma senso de coletividade. Pollak afirma, também, que a memória é seletiva, pois, dentro da memória nacional, por exemplo, as datas que deverão ser preservadas “são fortemente estruturadas dentro de um ponto de vista político”. Além disso, a memória é responsável por manter o vínculo de unidade entre a identidade e as partes de um grupo; tanto a memória como a identidade podem sofrer disputas sociais e políticas na sua desconstrução e reconstrução. Dessa maneira, o autor acrescenta que

a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade; tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do

sentimento de continuidade e coerência de uma pessoa ou de um grupo.⁴⁰

Nora também discorre sobre essa seleção e disputa, assegurando que

os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais.⁴¹

Assim, as sociedades selecionam o que merece ser lembrado e as formas de mantê-los presentes. Por meio de disputas entre os grupos sociais e políticos, são selecionados os acontecimentos que deverão ser gravados na memória coletiva, contribuintes para a reconstrução permanente da identidade social de determinada sociedade, mas é a história que, de tempo em tempo, com sua invocação ao debate e à reflexão, atribui sentido e valor a cada lugar de memória, sendo ferrenha participante nesse jogo.

Pautada nessas considerações, é possível enumerar os fatores importantes sobre a memória coletiva e a identidade social que se relacionam fortemente com a poesia trágica e que contribuem para a construção da defesa da tradição homérica, por Aristófanes, na fala de Ésquilo no *agón* de *Rãs*:

1 A memória individual apresenta relação de interdependência com a memória coletiva, de forma que o passado pertence a todos; logo, as lendas dos heróis e os valores homéricos são patrimônio individual e social de Atenas;

2 A memória coletiva é constituinte da concepção de identidade social; por isso, faz-se necessário preservar essa memória para que a identidade comum dos cidadãos não se desfça pela substituição dos valores homéricos;

3 A consciência de sua identidade social é fator determinante para a continuidade e coerência do grupo, pois é a consonância entre memória e identidade que confere sentido a tudo o que a sociedade executa;

4 A memória é seletiva, ou seja, o que deve ser conservado ou o que deve ser reconstruído é decidido por meio de acordos sociais e disputas políticas. Assim, a memória e a identidade social sofrem negociação constante no decorrer do tempo, de forma que os festivais cívicos compunham o rol de eventos atenienses com a finalidade de “criar arquivos”;

5 As representações dramáticas, sobretudo as tragédias, configuravam peça de peso nesse jogo de poder, de negociação e de reconstrução, além da preservação da memória coletiva e da identidade social, sem deixar de lado a inovação, por meio do chamamento público para o debate dessa memória, fazendo, assim, um importante papel histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, a primeira inferência a ser feita diz respeito ao “conservadorismo” de Aristófanes. É preciso considerar, sobretudo, a qualidade preservadora da relação do poeta cômico com o passado de Atenas e o patrimônio cultural que a obra homérica constitui para a história da cidade, de maneira que o seu “conservadorismo” se apresenta no sentido de reconstrução da realidade presente, ao resgatar os valores do passado com a finalidade de repensar o cenário político-social ateniense. Torna notório na peça que Aristófanes não busca um presente igual ao passado, muito menos o retorno de estruturas antigas que já não tinham razão de existir; o poeta intenta recuperar o espírito triunfante da Hélade, capaz de conduzir a feitos grandes e gloriosos outra vez, ainda que sejam outros feitos, diferentes dos de antes, mas iguais em força, poder e benefícios.

Quanto ao papel da poesia dramática, sobretudo, o teatro trágico, na preservação e continuidade da memória, observa-se que Aristófanes atribui à tragédia, como encenação dramática, e ao poeta trágico, como seu representante, três papéis fundamentais: 1) O papel de expressão máxima do patrimônio a ser preservado, pois a tragédia era o gênero poético portador do legado ateniense; em outras palavras, as peças carregavam em si os mitos e as lendas

heroicas do passado, de forma que constituíam um acervo de preservação e também de expressão dessa cultura; 2) O papel de educadores da cidade, porque a tragédia fazia a difusão do legado homérico por meio de sua expressão dramática, à medida que o poeta trágico levava para o palco os temas míticos associados ao conflito trágico, invocando os feitos do passado e colocando em evidência para o amplo debate coletivo temas importantes para a cidade; as peças cumpriam uma função educadora na formação humana e, sobretudo, patrimonial, estimulando a valorização da memória e da identidade coletiva; 3) Por fim, o papel historiador se realiza quando o poeta trágico e sua arte, a tragédia, colocam-se no centro de um *agón*, lançando, no jogo de poder em torno das disputas sociais e políticas da construção da memória coletiva, o discurso emblemático e desafiador da ação trágica e todos os seus componentes e atributos, para fazer valer os ideais essenciais na construção de uma civilização. Assim, a tragédia grega não apenas fundamenta seu mérito como coluna do legado de Atenas, como, também, solidifica-se como parte singular da poética grega, sem equivalência, da mesma forma que a epopeia homérica conquistou seu espaço perene e definitivo na Hélade.

Para Aristóteles, como se pode verificar em *Rã*, a excelência é que atribui o mérito para a continuidade daquilo que se revela importante e valioso para a cidade, ou seja, aquilo que se torna útil e proveitoso para o desenvolvimento. Contudo, essa preservação não ocorre de forma natural, pois o que tem valor e importância precisa ser sempre lembrado, por meio de um trabalho sério, contínuo e conflituoso, mas estritamente necessário.

ABSTRACT

Aristophanes is seen as extremely conservative, due to the apparent nostalgia and apology of the past in his narratives. In opposition to the conservative side, he describes himself in the parabasis of *Clouds* (v. 547) as an innovator, always introducing new ideas. Furthermore, the irreverence with which the poet treats themes related to the gods stands out to the reader. This duality identified in the Aristophanic narrative makes it difficult to understand the meaning of the past, present and future, in the work of the comedigrapher, and the place that tradition, innovation and, above all, memory occupy in his poetic praxis. Therefore, it is considered that the study of *agon* based on the theories of Vernant, Werner, Kandel, Le Goff and Pollak, will be of fundamental importance to highlight the role of Hellenic identity and collective memory in Aristophanes' literary discourse.

KEYWORDS

Aristophanes; Speech; Identity; Memory.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Carlos Leonardo Bonturim. **Ritmo e sonoridade na poesia Grega antiga**: uma tradução comentada de 23 poemas. Dissertação de mestrado, 136p. Universidade de São Paulo, 2009.
- ARISTÓFANES. **Rãs**. Tradução de Maria de Fátima Silva. São Paulo: Annablume Editora, 2014.
- _____. **As vespas; As aves; As rãs**. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1995.
- _____. **As nuvens**. Tradução e notas Gilda Maria Reale Starzynski. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1967.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- _____. **Retórica**. Tradução de Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008. v. 1.
- CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- COLÉGIO SANTA MARIA-SP. 1Vídeo 1:33:47. **Documentário Kandel em busca da memória**. Publicado pelo canal Colégio Santa Maria-sp em 15/02/2013. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=afZ5MFC2whE&t=157s>. Último acesso: 10 out. 2021.
- COLOMBO, Sylvia. Morre historiadora Emília Viotti da Costa, 89, estudiosa do Brasil colonial - 02/11/2017. **Ilustrada**: Site da Folha de S.Paulo (uol.com.br). Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/11/1932413-morre-historiadora-emilia-viotti-da-costa-89-estudiosa-do-brasil-colonial.shtml>. Último acesso: 20 jun. 2022.
- DUARTE, Adriane da Silva. A catarse na comédia. **Letras Clássicas**, n. 7, São Paulo, 2003.
- FÉRAL, C.M.R. **O agón na poética aristofânica**: diversidade da forma e do conteúdo. Tese de doutorado, 303p. Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.
- FOSTER, Jonathan. **Memória**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- HOWARD, W.D. **Comic Drama**: the European Heritage. Londres: Methuen, 1978.

- JAEGER, Werner. **Paideia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- KANDEL, Eric. **Princípios de neurociências**. 5. ed. Porto Alegre: McGraw-Hill-Artmed, 2014.
- LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2016
- LESSING, G.E. **Dramaturgia de Hamburgo**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- MENEZES, Marcia Regina. **Da ficção à realidade**: o poder do discurso de Aristófanes, em Nuvens. Dissertação de mestrado. 145p. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ, 2018.
- MIRANDA, Denis. **A construção da identidade do oficial do Exército Brasileiro**. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 2013.
- NORA, Pierre. Entre memória e história, a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. In: NORA, Pierre (org). **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984. v. 1 (La République).
- OLIVEIRA, Francisco e SILVA, Maria de Fátima. **O teatro de Aristófanes**. Coimbra: Gabinete de Publicações da FLUC, 1991.
- PEIXOTO, Fabrício Gomes. **A tragédia e o trágico**: contornos de Aristóteles a Nietzsche. Dissertação de Mestrado, 119p. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia (UFU), 2012.
- POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- PULQUERIO, Manuel Oliveira. Estrutura e função do diálogo lírico-epirremático em Ésquilo. **Humanitas**, Coimbra, v. XVII-XVIII, 1965.
- RIGON, Angelo. Não existe futuro para um povo que não preserva sua memória. **Angelo Rigon**, publicado em 07/06/2016. Disponível em: <angelorigon.com.br/2016/06/07/nao-existe-futuro-para-um-povo-que-nao-preserva-sua-memoria/>. Último acesso em: 17 jun. 2022.
- SILVA, Rafael Aziz Braz. A Arte da guerra no Mundo Grego. **WebArtigos** publicado em 16/12/2010. Disponível em: <<https://www.webartigos.com/artigos/a-arte-da-guerra-no-mundo-grego/>>. Último acesso em: 01 jun. 2022
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. **Fenomenologia das emoções na tragédia grega**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2017.
- TEIXEIRA, Joaquim de Souza. **Ipseidade e alteridade, uma leitura da obra de Ricouer**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2004.

Calíope: Presença Clássica | 2022.2 . Ano XXXIX . Número 44

VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

¹ Todas as datas citadas neste artigo são referentes ao período a.C., com exceção daquelas que sejam indicadas o contrário.

² “[...]os dois poetas mais representativos, após o desaparecimento de Ésquilo uns cinquenta anos antes, da produção trágica, que percorreram, ao longo de todo o séc. v a.C., uma trajetória de sucesso em Atenas” (SILVA, 2014, p. 8).

³ Idem, ibidem, p.8

⁴ Cf. ARISTÓFANES. *Rãs*. Tradução de Maria de Fátima Silva São Paulo: Annablume Editora, 2014.

⁵ SILVA, 2010, cf. introdução

⁶ A tradução dos excertos da peça *Rãs* apresentados nesse trabalho pertencem à autora Maria de Fátima Silva.

⁷ Trata-se de uma regularidade que toma, chamada sizígia epirremática, isto é, um par de discursos em tetrâmetros, cada um introduzido por uma ode coral. De acordo com Pulquerio, “‘*Epirrema*’, ‘*Epirrematikon*’, ‘cena epirremática’ são, desde Zielinski, formas usuais para caracterizar um tipo de diálogo dramático, que assumiu ao longo duma evolução de vários séculos as formas mais variadas e interessantes. As palavras e)pirrhma e a)ntepirrhma tiveram, porém, na Antiguidade outra, mais restrita, significação. Eram termos técnicos usados para designar partes da parábase da comédia” (PULQUERIO, 1965, cf. introdução).

⁸ FÉRAL, 2009.

⁹ Féral informa que esse sistema métrico deveu-se a Zielinski “que identificou que a sizígia epirremática ou ‘parte coordenada’ é comum em três seções da estrutura da comédia: párodo, *agón* e parábase. No que concerne ao *agón*, esse se caracteriza de maneira muito precisa pela introdução de partes codificadas diferenciadas pela sua estrutura métrica” (Idem, ibidem, p. 27).

¹⁰ Idem, ibidem.

¹¹ Abreviação de *antikatakeleusmos*, momento do *agón* em que o coro retoma a palavra, após a argumentação de um oponente, e faz exortações ao próximo locutor para que inicie a sua contra-argumentação.

¹² Cenas que utilizam o metro iâmbico na sua composição, alterando o tom do *agón* de grave e tenso (tetrâmetro trocaico) para o tom alegre e descontraído do iambo.

¹³ *Eúnoia* é a terceira das três qualidades do orador citadas por Aristóteles na *Retórica*, definida como a empatia benevolente como o locutor deve encarar sua platéia. Além disso, a *eúnoia* trata da intenção do discurso que deve partir do princípio de fazer o bem para a cidade.

¹⁴ Com essa última, Aristófanes contradiz a resposta de seu Eurípides e acusa o Eurípides real de falta de consonância entre prática e teoria, visto que, na peça *Rãs*, o Eurípides aristofânico

sabe bem a finalidade e função de um poeta, mas não as coloca em prática em suas peças.

¹⁵ JAEGER, 1995.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 284

¹⁷ VERNANT, 2014, p. 4.

¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 42

¹⁹ JAEGER, 1995, p. 40.

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 45

²¹ Idem, *ibidem*, p. 44

²² Para o conceito de bela morte na Grécia Antiga, sugere-se o artigo de Jean-Pierre Vernant *A bela morte e o cadáver ultrajado*, publicado na *Revista Discurso*, n. 9, disponível em <https://doi.org/10.11606/issn.2318-8863.discurso.1978.37846>

²³ SOUZA, 2017.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 13.

²⁵ VERNANT, 2014, p. 1

²⁶ Idem, *ibidem*, cf. prefácio

²⁷ VERNANT, 2014, p. 4.

²⁸ VIDAL-NAQUET, 2014.

²⁹ RIGON, 2016.

³⁰ NORA, 1984.

³¹ Conferir menção feita ao neurocientista Eric Kandel, em seu documentário, citado no primeiro parágrafo da introdução deste artigo.

³² LE GOFF, 1990.

³³ Idem, *ibidem*, p. 51

³⁴ NORA, 1984, p. 9.

³⁵ Obtido pela notícia dada por Sylvia Colombo, em 02 nov. 2017, no *site* da *Folha*, por ocasião da morte da historiadora citada.

³⁶ TEIXEIRA, 2004.

³⁷ Idem, *ibidem*, p. 14

³⁸ CASTELLS, 2001, p. 23.

³⁹ POLLAK, 1992.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, p. 204

⁴¹ NORA, 1984, p. 13

A influência do grego no copta: análise investigativa do helenismo presente em textos jurídicos de Tebas, no Egito, dos séc. IV a VIII d.C.

Vinícius Chichurra | Rainer Guggenberger

RESUMO

Se tomarmos a imensidão do rio Nilo como comparativo, a língua egípcia deixou-nos uma extensa influência de grandeza imensurável. Um de seus afluentes, também sua última fase linguística, é o copta. O presente artigo tem por objetivo fornecer uma amostra de natureza introdutiva e informativa acerca da língua copta, que teve seu afloramento por volta do séc. III d.C. O copta, decorrente da influência helênica, traço inerente ao reino Ptolomaico, e seu estudo mostram como se deu a assimilação do alfabeto grego e a introdução do vocabulário helênico no Egito.

PALAVRAS-CHAVE

Copta; Língua egípcia; Egito; Grego.

SUBMISSÃO 10.7.2022 | APROVAÇÃO 16.3.2023 | PUBLICAÇÃO 4.4.2023

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i44.53400>

INTRODUÇÃO

U

m dos ancestrais que contribuiu para o desenvolvimento significativo do homem, e talvez um dos mais prestigiados, é o povo que ocupou as terras do antigo Egito: os egípcios. Sua influência clássica no mundo moderno é tão extensa que a percebemos, mesmo após milênios, em nosso cotidiano.¹ A língua copta, objeto deste artigo, é parte importante dessa tradição cultural egípcia.

A língua copta, tornando-se a língua da população que vivia ao norte do vale do rio Nilo na antiguidade a partir do séc. III d.C., apresenta como cerne linguístico a língua egípcia e é conhecida por ser seu último estágio evolutivo. O termo “copta” possui a mesma origem linguística do termo “egípcio”, porém advindo de outra influência, a helênica – característica de seu desenvolvimento; “copta” origina-se do termo árabe *qubṭ*, que, por sua vez, é derivado do grego αἰγύπτιος (*aigýptios*), helenização do termo usado pelos próprios egípcios para descrever seu país: *hut-ka-ptah* (Casa do Espírito de Ptah).

As fases da língua e das escritas egípcias, por muitos séculos, coexistiram, sendo, portanto, muito difícil sua divisão numa linha temporal. O período diacrônico da língua egípcia ainda é alvo de grandes discussões entre os egiptólogos e tende a mudar de acordo com cada linguista, desse modo, as informações temporais aqui expostas seguem a divisão proposta por Loprieno.² Nesse caso, em linhas gerais, a partir dos famosos hieróglifos e da escrita hierática (uma forma mais simplificada dos hieróglifos) que ocorreram do séc. XXVII a.C. ao séc. XIV a.C., a língua se desenvolveu para o egípcio demótico, a “escrita do dia-a-dia”, cujo apogeu iniciou-se no séc. VIII a.C., e obtinha representações ainda mais abstratas em relação aos hieróglifos. Por fim, sob influência helênica, surge o copta, que consiste numa adaptação do alfabeto grego às necessidades da língua egípcia, com o acréscimo de poucas letras representando fonemas não existentes na língua grega. Essa língua copta teve seu afloramento por volta do séc. III d.C., e, apesar de

ser uma língua quase extinta, há a tentativa do avivamento do copta até os dias atuais, principalmente pela Igreja Ortodoxa Copta através da literatura litúrgica. Kammerzell (2000), assim como Loprieno (1997), apresenta com detalhes os períodos da língua egípcia citados:

Pré-egípcio-antigo		XXXII – XXVII a.C.
Egípcio antigo	Egípcio antigo	XXVII – XXI, VII a.C.
	Médio egípcio	XXIII – IV a.C.
Egípcio tardio	Egípcio tardio	XIV – VI a.C.
	Demótico	VIII – V a.C.
	Copta	III – XX d.c.

Tabela 1 – Períodos da língua egípcia

A implementação de elementos linguísticos gregos na cultura egípcia deve-se à conquista territorial realizada por Alexandre, o Grande, em 332 a.C. Numerosos gregos viviam no Egito, e muitos egípcios conheciam a língua grega e a cultura helênica e assim, conseqüentemente, expressões gregas facilmente foram incorporadas ao idioma egípcio.³ A divulgação do copta como língua consolidada do território egípcio coincide com a difusão sistemática do cristianismo, porém não é considerada uma língua criada necessariamente com esse intuito, pois inclui “todas as tentativas de transcrição sistemática do egípcio para o grego. Nesse caso, sua história é muito mais antiga que a metade do séc. III”.⁴

O COPTA

Como já exposto, etimologicamente, as palavras “*copta*” e “*egípcio*” apresentam a mesma origem, ambas são resultados da aglutinação das palavras *Ka* (espírito) e *Ptah* (famoso deus do antigo Egito).⁵ Contudo, na palavra *egípcio*, ainda temos o prefixo *e* (casa), e foi a forma que mais sofreu alterações fonéticas através do tempo, e, por isso, não é de fácil percepção de que se tratam da

mesma palavra.⁶ Ambas, portanto, significam “[A casa do] Espírito de Ptah”.

O desenvolvimento do alfabeto da língua egípcia permitiu que houvesse uma grande disseminação de sua escrita em diversos outros alfabetos, é o que vemos nesse esquema proposto por Makar:⁷

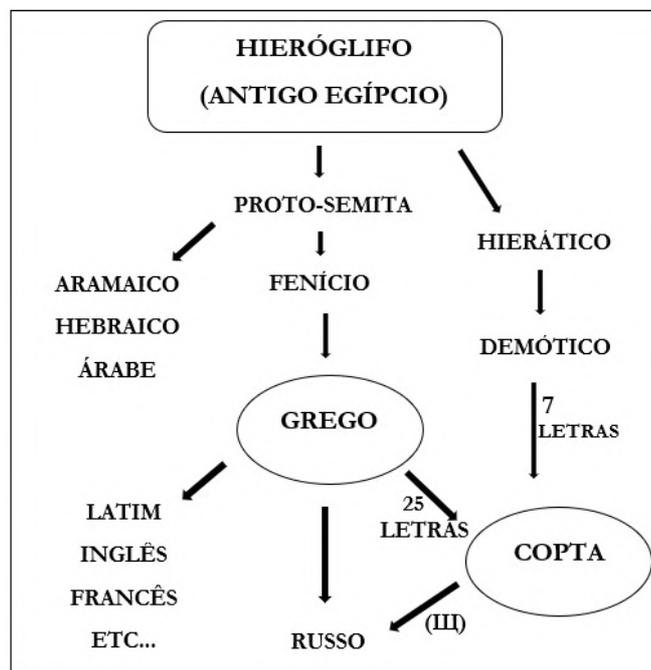


Figura 1 – Fluxograma Linguístico do Antigo Egípcio⁸

A influência helênica, imposta por Alexandre, o Grande, refletiu em uma adaptação das 25 letras do alfabeto grego e a adição de seis ou sete letras⁹ derivadas da estilização de fonemas do demótico que não faziam parte do quadro fonológico grego, além de um caractere com valor silábico.¹⁰ A seguir, é apresentado o alfabeto copta em comparação ao grego:

COPTA			GREGO		
Letra	Maiúsculo	Minúsculo	Letra	Maiúsculo	Minúsculo
Alfa	Ⲁ	ⲁ	Alfa	Α	α
Beta	Ⲃ	ⲃ	Beta	Β	β
Gamma	Ⲅ	ⲅ	Gamma	Γ	γ
Delta	Ⲇ	ⲇ	Delta	Δ	δ
Ei	Ⲉ	ⲉ	Épsilon	Ε	ε
Zeta	Ⲋ	ⲋ	Zeta	Ζ	ζ
Eta	Ⲍ	ⲍ	Eta	Η	η
Theta	Ⲏ	ⲏ	Theta	Θ	θ
Iota	Ⲑ	ⲑ	Iota	Ι	ι
Kappa	Ⲓ	ⲓ	Kappa	Κ	κ
Lambda	Ⲕ	ⲕ	Lambda	Λ	λ
Mei	Ⲗ	ⲗ	My	Μ	μ
Nei	Ⲙ	ⲙ	Ny	Ν	ν
Ksi	Ⲛ	ⲛ	Ksi	Ξ	ξ
O	Ⲝ	ⲝ	Ômicron	Ο	ο
Pi	Ⲟ	ⲟ	Pi	Π	π
Rhó	Ⲡ	ⲡ	Rhó	Ρ	ρ
Sema	Ⲣ	ⲣ	Sigma	Σ	σ, ς
Tau	Ⲥ	ⲥ	Tau	Τ	τ
Epsilon	Ⲧ	ⲧ	Ýpsilon	Υ	υ
Phei	Ⲩ	ⲩ	Phi	Φ	φ
Khei	Ⲫ	ⲫ	Khi	Χ	χ
Epsi	Ⲭ	ⲭ	Psi	Ψ	ψ
Ou	Ⲯ	ⲯ	Ômega	Ω	ω

Tabela 2 – Alfabeto copta-grego ¹¹

Parte das letras coptas sofre modificações no estilo da escrita em relação ao grego, porém, apresentam os mesmos fonemas. Além disso, a nomenclatura das letras coptas sofre alterações. As letras adicionais, derivadas do egípcio devido a seu fonema estranho à língua grega, são mostradas a seguir, bem como sua origem através da evolução da escrita através do tempo:

Letra	Escrituras antigas			Copta	
	Hieróglifo	Hierático	Demótico	Maiúsculo	Minúsculo
SHAI				Ϡ	ϡ
FAI				ϣ	Ϥ
KHAI				Ϣ (ϣ)	ϣ (ϣ)
HORI				ϥ	Ϧ
DJANDJA				Ϩ	ϩ
THEMA				ϫ	Ϭ
TI				ϭ	Ϯ

Tabela 3 – Letras adicionais e suas evoluções¹²

LITERATURA COPTA

A literatura copta compreende, em sua grande maioria, textos cristãos que datam a partir do séc. II d.C. Além desses, há também escritos coptas antigos que antecedem a era cristã. De acordo com Gee,¹³ a primeira tentativa de escrita copta de que se tem conhecimento foi realizada na cidade de Abidos, a 11 km a oeste do rio Nilo, pelo rei Haronnophris, em 205 a.C. Além disso, e mais antigo ainda, temos Heródoto que transcrevia para o grego o nome dos egípcios citados em suas obras.

Traduções de obras gregas para o copta foram realizadas. Quanto à literatura copta, há textos gnósticos como códices, por exemplo, o códex de Askew, de Bruce e de Berlim, além de mais treze códices nomeados Nag Hammadi. Alguns desses textos gnósticos provêm de traduções realizadas por missionários

maniqueístas que começaram a se estabelecer no Egito a partir de 350 d.C.

Além dos citados, encontramos os textos que são objeto deste artigo. Trata-se de textos de caráter jurídico encontrados na região de Tebas, no Egito. São textos que compreendem os séc. IV-VIII d.C. cujo tema consiste em permissões de viagens, vendas e comércio intermunicipal da região tebana, entre outros assuntos.

Após a invasão árabe, no séc. IX d.C., a literatura copta sofreu, e sofre, uma opressão muçulmana. Textos em língua copta não eram mais reconhecidos e tampouco aceitos legalmente, e tal efeito causou uma estagnação no *status* da literatura copta.

DOCUMENTOS JURÍDICOS

Como já mencionado, a atual pesquisa tem como *corpus* a reunião de documentos de caráter jurídico encontrados em Tebas, no Egito. Tais documentos abrangem um período de tempo vasto – IV d.C. a VIII d.C. –, mas sua quantidade é de apenas dez, devido ao armazenamento precário da região onde se encontrava. Os temas dos documentos analisados são variados e incluem: liberação de serviços, escrituras de vendas, acordo, petição, quitação, recibo, reconhecimento de dívida e soltura.

Para a apresentação, foi escolhido um trecho de um documento de liberação de serviços: documento endereçado por um homem de nome Moisés, morador do vilarejo Pshensiōn, situado no distrito de Coptos¹⁴ que se tornou monge por temer a praga que assolava as terras de sua região. Entregou ao mosteiro a quantidade de vinte *holokottinos*,¹⁵ e, quando seu filho Theodoros juntou-se a ele, sete *holokottinos* foram-lhe devolvidas. Concorde, por fim, que as outras treze moedas devem ser usadas para fins de caridade e que o mosteiro está livre de qualquer obrigação, ou seja, liberado, no que diz respeito à soma total.

O documento recebe o nome técnico de ἀμεριμνία (*amerimnía*),¹⁶ “livre de cuidados”, “livre de serviços”, “dispensa”, e, segundo Mitteis,¹⁷ o uso desse termo começa a ter cunho técnico

para esse tipo de documento a partir de 371 d.C., porém com maior uso somente a partir do séc. VI d.C.

O documento ainda apresenta vinte e três testemunhas, um número considerado elevado para esse tipo, sendo as últimas cinco testemunhas moradoras da região de Moisés (Eiōt, Samuēl, Sevēros, Athanasios e Shenetōm).

A ação, ao final do documento, é denominada διαθήκη (*diathēkē*), o que, devido à origem grega, quer dizer testamento, mas, segundo Schiller,¹⁸ em documentos coptas, pode apresentar também a ideia de um acordo entre partes. Devido a essa dubiedade, tal documento pode ser um testamento de Moisés relativo ao único bem que lhe restava antes de ter ido e entregue quase tudo ao mosteiro, mas também um acordo entre Moisés e o mosteiro em relação às moedas que antes lhe pertenciam.

Segue, abaixo, a última parte do documento acima citado:¹⁹

135 + ἀνοκ γαμουλ πσνρε μπμακ, ελίσαιος εμψνθιαί το μαρτύρος
 επιεγραφον ναμερινια ἀνοκ ειωτ πεπερσεβ, αίσζαιζαροϋ τεμαϋνοϋ
 + ἀνοκ σεηρος πσνρε μπμακαριος σοϋα πλασανενπσινσιωνήω μαρτύρος +
 + ἀνοκ αθανασιος πσνρε μπμακαριος αντωνιος ενψισιων τω νμντρε
 επεχαρτης νεε ετϋϋς σζαι μος +
 + ἀνοκ σηνετωμ πλασανε παϋη πσνπμακαριος ιωκωβ τιω
 140 μητρη μπεχαρτης νεε ντεϋςζαι νμμος ++
 ἀνοκ ψατε πσνρε μπμακ, πισρανλ αμωϋςης πειεαχ μμονχ αιτε μμοι
 αίσμν πειεγραφϋ,
 νρμνκημε νταβιτϋ
 + μωϋςης νλοϋτ διαθηνκη

Tradução:

135 Eu, Gamoul, filho do falecido Elisaio de Pshenhiaí, sou testemunha deste documento de liberação. Eu, Eiōt, o presbítero, escrevi para ele pois ele não sabe como.
 Eu, Sevēros, filho do falecido Suai, o *lashane*²⁰ de Pshensiōn, sou testemunha.
 Eu, Athanasios, filho do falecido Antonios, em Pshenshion, sou testemunha deste documento da maneira como está escrito.
 Eu, Shenetōm, o *lashane* de Pauē, filho do falecido Iōkōb, sou 140 testemunha deste documento da maneira como está escrito.

Eu, Psate, o filho do falecido PIsraël, a Moisés, o humilde
monge, que pediu a mim,
escrevi este documento
em egípcio com minhas próprias mãos.
Testamento de Moisés, (o filho) de Pluj.

EXEMPLO DE ANÁLISE

No trecho que compreende da linha 135 à linha 138, há a presença de alguns termos gregos: μακάριος²¹ (falecido), μάρτυρος (testemunha), ἔγγραφον²² (escrito), ἀμεριμνία (liberação), πρεσβύτερος (presbítero) e χάρτης (documento). Se pegarmos esse último termo – χάρτης – como exemplo, percebemos que não se encontra isolado, mas aglutinado ao morfema επε- (epe-), que se trata de um pronome demonstrativo da língua egípcia πε (pe) – este – junto a uma preposição, também egípcia ε- (e-) – de –. Logo, o termo todo, επεχάρτης (*epexartēs*), acaba por ser uma junção de ambas as línguas – de este documento – e nos mostra como a língua copta era manifestada na escrita e oralmente.

O mesmo ocorre, por exemplo, na linha 141 com a construção αιτει μμοι (*aitei emmoi*), do grego “αἰτεῖν μοι” (*aiteîn moi*) – pedir a mim –. Se levarmos em consideração a gramática grega, a regência do verbo “pedir” com o uso do dativo já seria satisfatória, porém, como na língua egípcia não há a presença de casos, ou seja, μοι seria entendido apenas como “eu”, seria necessária a presença da preposição “a” para satisfazer a regência do verbo, segundo a gramática egípcia. Tal preposição é μ (*em-*) que podemos ver no texto aglutinado à forma dativa grega μοι.

Ainda, através desse pequeno trecho, é possível observar constantes erros de grafia de termos de uso mais frequente. É o caso da primeira pessoa do singular do verbo *ser* no egípcio: ꜥw (*tjō*). Na linha 135, por exemplo, observamos a grafia ꜥo (*tjō*), por sua vez, na linha 140, encontramos ꜥiw (*tjō*); mas, nas linhas 137 e 138, vemos as formas de grafia corretas. Tais formas nos indicam um uso maior da língua no âmbito da oralidade em preferência ao estudo sistemático da língua e sua correta grafia.

A explicação das diferentes formas desse termo é compreensível, uma vez que a letra copta ⲧ (#) apresenta o fonema que corresponde à forma ⲧ (#), e também por não haver, na língua egípcia, diferença de quantidade vocálica, e, por essa razão vemos ora a letra copta O (ômicron no grego), ora a letra OU (ômega no grego) nesse verbo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da Coptologia está ainda pouco presente no Brasil e deve ser profundamente explorado pelo total da riqueza de cultura que tal língua nos proporciona. Ao realizar o estudo sobre a língua copta, a história – não só egípcia, mas, também, grega, árabe, latina, e do Oriente-Médio – torna o mundo de hoje mais ciente de como a existência da singularidade de um povo é uma questão pertinente a se fazer constantemente, pois nos indica como o passado se construiu, como ele reflete no presente e como pode ser projetado em nossos tempos futuros. Os Estudos Clássicos proporcionam um maior conhecimento do mundo em que vivemos hoje e, talvez, seja aquilo que mais precisamos: conhecimento. Olhar para a história é olhar para o passado, refletindo sobre presente e futuro.

ABSTRACT

If we take the immensity of the river Nile as a point of comparison, the Egyptian language left an influence of immeasurable magnitude. One of its branches, also its last linguistic phase, is the Coptic language. This article aims to provide a sample of introductory and informative nature about the Coptic language, which had its heyday around the 3rd century EC. The Coptic language, result of the Hellenic influence, a trait inherent to the Ptolemaic Kingdom, and its study show how the assimilation of the Greek alphabet and the introduction of the Hellenic vocabulary took place in Egypt.

KEYWORDS

Coptic; Egyptian Language; Egypt; Greek.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, P. **La distinction**: critique sociale du jugement de Pierre Bourdieu, les Fiches de lecture d'Universalis. Paris: Encyclopaedia Universalis, 2015.

GEE, John. **An Overview of Coptic Literature** (A Draft: 15th April 2002). Disponível em <<http://www.coptic.org/language/overview.pdf>>. Último acesso: 26 jan. 2020.

KAMMERZELL, F. Egyptian Possessive Constructions: a Diachronic Typological Perspective. In: **Sprachtypologie und Universalienforschung**. Berlin: De Gruyter, 2000. p. 97-108. v. 53.

LOPRIENO, A. **Ancient Egyptian: A Linguistic Introduction**. Londres: Cambridge University Press, 1995.

_____. **Egyptian and Coptic Phonology, Phonologies of Asia and Africa (Including the Caucasus)**. Winona Lake: Eisenbrauns, 1997.

MAKAR, K. **The Coptic Language**: Introduction. Clearwater: St. Mary & St. Mina Coptic Orthodox Church, 2015.

MITTEIS, L. Bestätigung über Rückempfang. In: **P. Lips**, n. 1, v. 59. Universidade de Leipzig, 1906.

REMLER, P. **Egyptian Mythology A to Z**. Londres: Chelsea House Publishers, 2010.

SCHILLER, A. **Ten Coptic Legal Texts**. Nova York: Columbia University, 1932.

TILL, Walter C. **Coptic and Its Value**. Manchester: John Rylands Library, 1960.

¹ Além da rica cultura que perdura até hoje no conhecimento de todas as partes do mundo, os egípcios deixaram grandes influências em diversos aspectos. Dentre essas, podemos citar o conhecimento anatômico com o surgimento das cirurgias presentes nos atos da mumificação; também o uso de cosméticos que não era apenas destinado à estética, mas também a higiene diária e proteção (cf. BOURDIEU, 2015, p. 05). Além disso, na arte é possível observar suas influências. Na pintura, por exemplo, a cabeça é representada de perfil e os olhos de frente para serem vistos em sua extensão. Picasso trabalharia assim no séc. XX, na sua fase cubista, mas com intenção completamente diferente. O rico repertório de sua mitologia resultou em várias produções cinematográficas, tal como o mistério de suas realizações.

² LOPRIENO, 1995 e 1997.

³ TILL, 1960, p. 230.

⁴ CHOAT, 2012, p. 582-583.

⁵ Ptah é considerado o criador de todas as coisas, inclusive da cidade de Mênfis, que durante uma prolongada era serviu como a capital do Egito. A região foi conhecida como *Het-ka-Ptah* ou “Casa do Espírito de Ptah”, e o termo acabou sendo atribuído a toda a nação. Ptah é representado como um homem mumificado cujas mãos seguram um centro com os símbolos *ankh-djed-was* (vida, estabilidade e poder). Foi poucas vezes mencionado nos textos das pirâmides, mas em alguns mitos foi atribuída a ele a criação do universo através da sua fala. Ptah foi o deus principal da tríade de Mênfis, constituída de sua esposa Sekhmet e seu filho Nefertum. Cf. REMLER, 2010, p. 155.

⁶ *Ka* apresenta uma acomodação fonética devido a presença do prefixo *e*. Sendo intervocálico, passou a ser pronunciado como o fonema [g], e a vogal *a* dessa palavra sofreu um alteamento, apresentando, assim, o fonema [y] e, posteriormente, [i].

⁷ MAKAR, 2015.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 14.

⁹ Dependerá do dialeto. No dialeto saídico, vemos a presença de seis letras e no dialeto boáirico, sete.

¹⁰ Essa adição não ocorre em todos os dialetos cópticos.

¹¹ Idem, *ibidem*, p. 11.

¹² Idem, *ibidem*.

¹³ GEE, 2002.

¹⁴ O distrito de Coptos (- *Kebet*) situava-se na margem oriental do Nilo, ao norte de Tebas. A localidade exata dos vilarejos aqui expostos é desconhecida.

¹⁵ Nome dado a uma unidade de moeda de ouro, equivalente ao *solidus* romano. Optou-se por usar o termo “moeda de ouro” na tradução do documento.

¹⁶ Também escrito como *amerimneia*.

¹⁷ MITTEIS, 1906.

¹⁸ SCHILLER, 1932, p. 17.

¹⁹ Idem, ibidem, p. 28.

²⁰ Magistrado, chefe de uma vila.

²¹ Por diversas vezes, palavras gregas eram abreviadas, especialmente as de uso mais frequente.

²² Em copta, esse termo apresenta erro de grafia devido à nasalização do gama diante de outro gama, sendo o correto:

Esse processo indica que o uso do grego em território egípcio era mais voltado à oralidade.

O banquete como artifício literário no *Evangelho de Lucas*

Emerson Rocha de Almeida | Tania Martins Santos

RESUMO

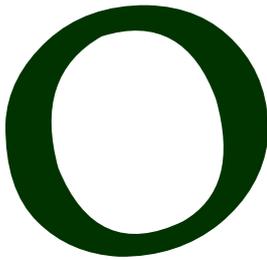
O banquete, além de ter sido uma prática social e cultural na Antiguidade, torna-se modalidade literária tanto no Período clássico quanto no Período helenístico. Nesse período, podem-se encontrar autores como Plutarco e Luciano de Samósata, os quais utilizaram a estrutura literária de banquete em suas obras. Este artigo visa a destacar e analisar essa construção literária, banquete – conversação filosófica à mesa, em uma passagem do *Evangelho de Lucas* 14, 1-24, apontando elementos comuns a esse gênero, que foram utilizados pelo autor do evangelho citado. Destaca-se, também, neste artigo, a influência da cultura greco-romana entre os judeus, especialmente na imitação do banquete, como evento social, que torna verossímil a elaboração de diálogos à mesa, em que Jesus, em ambiente social judaico, apresenta seus ensinamentos aos comensais.

PALAVRAS-CHAVE

Banquete; *Evangelho de Lucas*; Período helenístico; Gênero literário.

SUBMISSÃO 15.7.2022 | APROVAÇÃO 22.4.2023 | PUBLICAÇÃO 23.4.2023

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i44.53505>



banquete, além de ter sido uma prática social e cultural na Antiguidade, torna-se modalidade literária usada por vários autores. A família na Antiguidade que, segundo Almeida, era “composta de pai, mãe, filhos, escravos”, podendo ser ampliada com a presença de “parentes, como irmãos, avós, enteados e outros de relação consanguínea ainda mais distantes”.¹ Esse modelo familiar manifestava-se para o mundo externo por meio de um evento social que girava em torno do banquete, que, no entender de Bovon:²

Vai ganhando, com o tempo um valor social e cultural e se converte em uma ocasião para acolher o viajante que passa, para honrá-lo e aproveitar seu conhecimento e a diferença que este saber faz.³

O chefe da casa possuía função predominante na organização do banquete, pois cabia ao senhor do *oikos* o convite e a recepção ao convidado ilustre e aos demais que participariam como secundários.

Na Atenas do séc. v a.C., o banquete era estruturado da seguinte forma, como informam Franco e Torrano:⁴

O banquete se dividia em duas partes: uma primeira e secundária chamada *δειπνον* ou *συμδειπνον*, isto é, refeição ou refeição comum, e uma segunda e mais essencial, pois a comida tem pouca importância no banquete grego, chamada *πίτος* ou *συμπίτος*, isto é, a bebedeira ou a bebedeira comum. A bebida era mais importante do que a comida, mas o ato de beber era organizado em função de um outro objeto que não fosse a bebida. A passagem de uma parte à outra era acompanhada de libações, orações e cânticos, quase como se fosse uma cerimônia religiosa. Fazia parte das regras traçar um programa que decidisse o modo como se desenrolaria essa segunda parte: a quantidade de bebida a ser tomada, o tema sobre o qual cada um dos participantes seria obrigado a discorrer etc. O autor do tema presidia o banquete, e como tal, deveria cuidar que o programa fosse cumprido.⁵

Observa-se, nos diálogos platônicos, como pontua Bovon,⁶ que os gregos atribuíam ao banquete momentos oportunos para elevar o entendimento e o espírito, e que Lucas, o autor do terceiro evangelho, não apenas conhecia essas características, mas também as utilizou como um gênero literário – “conversação filosófica durante uma refeição”, que se configurava como ensino.

Em consonância com esse pensamento, julga-se oportuno citar Marrou:

Um ensino de filosofia, mais ou menos organizado. Encontramo-lo sob três formas principais: inicialmente, o ensino, até certo ponto oficial, que se ministrava no seio das escolas [...].

Em segundo lugar, encontramos mestres isolados, ensinando por sua própria conta nas cidades em que residem [...].

Finalmente, há filósofos errantes, conferencistas populares, ou melhor dizendo, predicadores, que, ao ar livre, no canto de uma praça pública ou num largo, se dirigem ao auditório que o acaso e a curiosidade reúnem ao seu redor, o interpelam, improvisam com ele um diálogo familiar (do qual nascerá o célebre gênero da *diatribe*).⁷

O autor da *História da Educação na Antiguidade*⁸ também observa a existência de outros aspectos mais interessantes no ensino filosófico desses mestres. Esses falavam em seus próprios nomes, formando grupos de discípulos de si mesmos, aos quais comunicavam seus próprios pensamentos e sabedoria, cujos ensinamentos podiam acontecer para um grande público quanto em um ambiente fechado.

Pautando-se na obra anteriormente citada de Marrou, pode-se apresentar características literárias no *Evangelho de Lucas* que possibilitaram ao evangelista Lucas a construção do personagem Jesus como um “filósofo” itinerante que se utiliza de um ambiente público e privado. Este artigo privilegia abordar o ambiente privado, para transmitir seus ensinamentos, especialmente no formato de conversação filosófica durante uma refeição: banquete.

A educação, com o objetivo de formar o homem por inteiro – corpo e alma –, é abordada tanto por H.-I. Marrou⁹ quanto por Werner Jaeger (*kalôs kai agathós*).¹⁰ Para corroborar essas afirmações, Jaeger pontua:

É neste ‘belo’ ou ‘bom’ da *kalokagathía* apreendida na sua essência pura que temos o princípio supremo de toda a vontade e conduta humanas, o último motivo que age por uma necessidade interior e que é ao mesmo tempo o fundo determinante de tudo o que sucede na natureza. Ora, para Platão existe absoluta harmonia entre o cosmos físico e o cosmo moral.

O autor do terceiro evangelho apresenta essa construção literária no banquete, que apresenta Jesus como convidado ilustre no capítulo 14, 1-24, em que Lucas descreve uma refeição na qual há a cura de um doente e ensinamentos sobre a forma de portar-se num banquete (*νόμοι συμποτικοί*)¹¹ e ensinamentos sobre as relações sociais, de forma que o ser humano se eleve no espírito, agindo sem buscar reciprocidade material.

Lucas utiliza, em várias ocasiões, o banquete como ambiente para os ensinamentos de Jesus, como por exemplo, no capítulo 5, na casa de Levi, durante um grande banquete (*δοχή*), em que Jesus anuncia o objetivo de sua missão (5, 29-39); no capítulo 7, na casa de um fariseu, convidado para comer com ele (*έσθίω*), uma mulher unge Jesus com perfume e esse concede uma grande lição ao fariseu (7, 36-50); no capítulo 11, na casa de um fariseu, convidado para comer com ele (*άριστάω*), Jesus censura os fariseus e doutores da lei (11, 37-54); no capítulo 14, novamente, um fariseu convida Jesus para comer pão (*έσθίω*); no capítulo 22, em uma refeição pascoal preparada pelos discípulos, Jesus apresenta seus últimos ensinamentos (22, 14-38); no capítulo 24, já ressuscitado, o *Evangelho de Lucas* finaliza com Jesus, em duas ocasiões, comendo com seus discípulos (24, 30.41-43).

Podem-se considerar, ainda, outras passagens em que a acolhida envolve o banquete, como o episódio de Marta e Maria, em que ambas hospedam Jesus em sua casa. Nessa pequena

narrativa, Lucas apresenta uma *aporia* relacionada à refeição e ao ensinamento, no qual Marta questiona Jesus por permitir que Maria ficasse sentada aos “pés do mestre”, ouvindo os ensinamentos enquanto ela se esforçava para servir à mesa. Jesus responde, apoiando o gesto de Maria, o que seria incomum para uma mulher estar entre os homens em um banquete ouvindo os seus ensinamentos (10.38-42). No episódio de Zaqueu (19, 1-10), em que Jesus é hospedado pelo chefe dos cobradores de impostos em sua casa, pressupõe-se um diálogo em torno da mesa; a acusação que os fariseus e escribas fazem a Jesus de comer com os publicanos e pecadores (15, 1-2) constitui outro exemplo significativo. Pode-se observar como os banquetes adquirem importância literária no *Evangelho de Lucas* e que a utilização do ambiente de banquete para apresentar os ensinamentos de Jesus, considerando que em outros evangelhos os textos paralelos¹² não são apresentados em banquete, configura-se, no terceiro evangelho, um elemento literário construído pelo autor.

Essa construção literária não significa que seja fruto da imaginação do evangelista, pois a comensalidade era uma atividade social presente também entre os judeus, como afirma Dennis E. Smith:¹³

No período greco-romano, as refeições funcionavam dentro do judaísmo de maneira bastante semelhante ao que encontramos na sociedade greco-romana em geral. Ou seja, quando se reuniam para um banquete, os judeus, como os seus homólogos gregos e romanos, reclinavam-se para uma refeição caracterizada por regras de etiqueta, valores éticos e organizada de modo exatamente igual aos banquetes no resto do mundo greco-romano.¹⁴

Ao analisar a citação, pode-se considerar que a ampliação da realidade para fins literários constitui um instrumento propício dentro de um gênero literário difundido no séc. I de nossa era.

Segundo M. Eugene Boring,¹⁵ o *Evangelho de Lucas* não é o resultado de uma reportagem ou diário de viagem, nem uma edição que organiza suas fontes e tradições a respeito de Jesus. A

obra lucana é uma composição que visa a informar e a persuadir, fazendo escolhas em relação a “gênero, linguagem e estilo, e estrutura”. Quanto às narrativas, se são afirmações verdadeiras, ficção, retórica e entretenimento, Boring afirma:

O mundo antigo certamente sabia a diferença entre história e ficção. Era comum entre os historiadores afirmar que ‘a única tarefa do historiador é descrever os fatos exatamente como eles aconteceram’, que ‘esta é a única coisa essencial em história, esforçar-se apenas pela verdade’ (Luciano, *How to Write History*, 39). O tratado de Luciano, no entanto, passa a mostrar que os historiadores misturavam prazer e diversão com sua narrativa: eles escreviam a história não apenas para relatar fatos, mas para ser útil, para edificar, para entreter. A história foi entendida como um ramo da retórica; bem escrita, a história era a arte da persuasão. No entanto, eles não entendiam a si próprios como se estivessem escrevendo ficção. Eles e os seus leitores entendiam que seu relato dos fatos estava a serviço de uma causa maior, para a qual os fatos como eles os possuíam deveriam ser ajustados. O senso de história ‘objetiva, científica’ como a disciplina é muitas vezes popularmente entendida no mundo moderno teria soado estranho para eles. Richard Pervo salientou que isso é resumido no lema de Horácio ‘desfrute com prazer’ – o benefício de ler a história não precisa excluir o deleite de uma história bem contada, incluindo cenas de ação e de entretenimento em que o herói escapa da prisão, resiste ao naufrágio, e lida heroicamente com motim, apedrejamento, tramas de assassinato e picada de cobra.¹⁶

A título de ilustração, cenas dessa natureza são encontradas nos *Atos dos apóstolos*, segundo volume da obra lucana.

Diferentemente dos textos do *Novo Testamento* escritos antes de Lucas, como *Marcos* e as *Cartas de Paulo* de próprio punho, o terceiro evangelho dirige-se também a um público literário mais amplo, como indica em seu prefácio (1, 1-4). Isso não significa que o autor fosse um mestre da língua e do estilo grego. O nível de seu grego é médio, sem pretensões literárias que o iguale a Tucídides ou a Dionísio de Halicarnasso. Seu estilo está mais próximo da LXX, da qual extrai 90% de seu vocabulário, imitando seções narrativas

semelhantes às que se encontram em 1-2 Samuel, de forma que sua fonte literária se inspira na *Bíblia* hebraica e na literatura helenística de nível cultural médio, como assevera Boring.¹⁷

O primeiro passo para a interpretação de qualquer texto é a identificação do gênero literário a que pertence. No que diz respeito aos livros chamados evangelhos, tem-se, nesse primeiro passo, uma grande dificuldade, pois esses livros não pertencem a nenhum gênero literário conhecido no séc. I; diferentemente das *Cartas de Paulo*, que podem ser qualificadas como gênero literário epistolar. As hipóteses para uma necessária classificação variam entre duas possibilidades: *biografia helenística (bios)* ou um *novo gênero literário*.¹⁸ A questão é: seus autores adotaram um gênero literário existente ou criaram um novo?

Mesmo que tenham criado um *novo gênero literário*, a influência dos gêneros literários existentes é relevante em suas obras. O marco cronológico de conjunto utilizado remete às *biografias helenísticas*; e, dentro desse marco, organizaram seu material, desenvolvendo temas de um modo historicamente artificial.

Julga-se necessário, nesse momento, estabelecer a abordagem diferenciada de banquete como evento social e como construção literária. Como evento social, o banquete não se identifica com os ritos, mas com as cerimônias. Jerome H. Neyrey¹⁹ enumerou três características que tornam um banquete uma cerimônia:

1. São previsíveis e ocorrem regularmente;
2. São determinados, convocados e presididos por funcionários;
3. Objetiva confirmar papéis e *status* dentro das principais instituições de um determinado grupo.²⁰

Segundo Neyrey,²¹ é necessário observar se as refeições ocorrem diária, semanal ou anualmente; se são presididas pelo chefe da família, por um sacerdote, por um governador ou rei; e se a refeição ocorre na família, em um grupo familiar fictício, em um templo ou em um centro cívico. Após essas ponderações, podem-

se fazer outras perguntas que vão ajudar a determinar o significado dessa cerimônia, tais como quando foi realizada, por quem, em companhia de quem, quem presidiu e em que instituição social aconteceu. Se for diária, confirma a unidade familiar; se for uma refeição farisaica no sábado, como o exemplo de Lucas 14, 1-24, confirma a pertença à irmandade daqueles que partilham a ideologia farisaica; se for anual, como a Páscoa, por exemplo, confirma a interação com o povo de Israel, ao mesmo tempo que reforça o papel do chefe do clã, que preside a refeição.

O banquete apresentado no *Evangelho de Lucas*, na perícopes²² indicada, pode ser classificado como uma refeição cerimonial que visa confirmar os laços de uma irmandade, reforçando os limites que definem o grupo ou a instituição, como pontua Neyrey:²³

Ao contrário dos rituais, que se preocupam com o perímetro, as cerimônias centram-se no interior, na dimensão interior de um corpo social e da sua estrutura. Eles atendem, não à mudança, mas à estabilidade; eles estão preocupados, não com novidade, mas com continuidade. Refeições-cerimônias replicam o sistema social básico do grupo, seus valores, linhas, classificações e seu mundo simbólico.²⁴

As instruções, presentes na perícopes em questão, sobre o lugar em que cada convidado deve se posicionar em relação ao anfitrião (14, 7-11) e a quem se deve convidar (14, 12-14), chamam a atenção para uma construção que vai além da estrutura literária. Willi Braun²⁵ destaca que esses apontamentos sobre costumes e valores estão relacionados às regras para os banquetes no ambiente social no mundo mediterrâneo no tempo de Lucas.

Do ponto de vista da construção literária, Bovon²⁶ realça as diferenças entre as construções literárias do Período clássico e os banquetes lucanos. Esses são marcados pela brevidade e simplicidade e os diálogos são implícitos ou fragmentários. Na perícopes de 14, 1-24, por exemplo, no episódio da cura do hidrópico (14, 1-6), Jesus é o único que fala e, nas passagens seguintes (14, 7-11 e 14, 12-14), ensina sua doutrina ao invés de

iniciar um diálogo. Na parte final, ao apresentar uma parábola, é interpelado inicialmente por um comensal, sem, contudo, esboçar nenhuma reação.

Ched Myers,²⁷ em seu comentário sobre o *Evangelho de Marcos*, cita Howard C. Kee e seu estudo sobre os gêneros literários no séc. I de nossa era, observando que não há paralelo entre os evangelhos e os inúmeros modelos literários helênicos estabelecidos. Kee, sustentando sua conclusão em E. Auerbach, na sua obra *Mimeses*, assegura que:

O evangelho retrata algo que nem os poetas nem os historiadores da Antiguidade jamais pensaram em retratar; o nascimento de movimento espiritual vindo de dentro das ocorrências diárias da vida contemporânea, que, assim, assume importância que nunca teria assumido na literatura antiga. [...] [Ele é] demasiado sério para ser comédia, demasiado rotineiro para ser tragédia, politicamente demasiado insignificante para ser história, e a forma que lhe foi dada tem tal cunho imediato, que nada existe de semelhante a ele na literatura da Antiguidade [Kee, 1980: 65].

Isso não significa que nos evangelhos seus autores não se tenham utilizado de convenções literárias acessíveis, como afirma Myers.²⁸ Entre os vários modelos literários utilizados nos evangelhos, está o banquete, as conversações filosóficas durante as refeições. O banquete aparece em um formato mais sucinto; no entanto, mantém elementos básicos que possibilitam o reconhecimento do gênero. Esses requisitos importantes, que tornam o episódio do *Evangelho de Lucas* 14, 1-24 semelhante ao banquete clássico de Platão e de Xenofonte, são descritos por Braun²⁹ da seguinte maneira:

Estrutura semelhante (convite, anúncio de um assunto para debate [*fait divers*], diálogo na forma de conversa de mesa), a presença de figuras típicas do simpósio (anfitrião notável, convidado principal, outros convidados, os não convidados [ἄκλητος]) e a aparência de tópicos de discussão de convívio regular (arranjos de assentos, lista de convidados apropriada) constituem os principais pilares de sustentação para o

argumento de que o plano composicional de Lucas em 14.1-24 foi ditado pela forma do simpósio.³⁰

Segundo Dennis E. Smith,³¹ o *Evangelho de Lucas* é o mais literário de todos os evangelhos escritos. Seu autor utiliza, conscientemente, estrutura, forma e imagem da literatura popular de seus dias. Estudos³² têm observado a afinidade de seu texto com a história, biografia e romance literário. Para Smith,³³ a menção de Plutarco (ca. 50-120 d.C.) sobre o uso difundido do gênero literário simpósio em seus dias, época em que o *Novo Testamento* foi escrito, e a referência a essa tradição literária pelo autor judeu helênico Fílon de Alexandria em sua obra *Therapeutae* revelam que o simpósio helenístico era uma estrutura literária bastante difundida na época da redação do terceiro evangelho.

Folken Siegert, em seu artigo *Philo and New Testament*,³⁴ aponta certos elementos presentes na linguagem especializada de Lucas que remetem à literatura filoniana. A escolha do nome para o patrocinador da obra, *Philotheos*, caracteriza Israel em Fílon (*Mos.* 1255); o uso do termo *metanoía* (arrependimento) possui paralelo em Fílon como um chamado ao monoteísmo e uma melhoria ética, especialmente em *Virt.* 175-186. O uso de metáforas com os termos “gerar” e “paternidade” eram muito comuns em toda Antiguidade (cada imperador romano era chamado de “filho” de Júpiter ou de Apolo etc). Existem pelo menos dois equivalentes judeus para nascimento virginal (*Lucas* 1, 26-38) em Fílon: Tamar, ele diz, ficou grávida sem a participação de homem (*Deus* 137), circunstância que produz algum simbolismo sobre virtude “virginal”, cuja origem é somente Deus; o riso de Sara, que deu nome a Isaque (*Gn.*, 21.6), é interpretado para se referir a uma gravidez à qual Abraão idoso não havia contribuído (*Det.* 123-7).

Há três perícopes no *Evangelho de Lucas* que são caracterizadas pelo convite de um fariseu a Jesus para compartilhar uma refeição. Tais convites constituem uma marca literária lucana, não sendo encontrados em nenhum outro evangelho. Existem vários estudos exegéticos que apontam, pelo menos para duas dessas perícopes (7, 36-50 e 14, 1-24), que a versão canônica de

cada uma delas constitui um gênero *litterarium* que inclui convite e refeição. Esse gênero, que constitui parte do estrato redacional elaborado pelo autor, na qual se identifica um cenário com refeição, assemelha-se ao simpósio helenístico. Duas características importantes que contribuem para estabelecer a diferença entre o simpósio helenístico do simpósio clássico, segundo E. Springs Steele,³⁵ são: em primeiro lugar, o convidado principal triunfa regularmente em qualquer argumento e sempre possui algo significativo e sensato a dizer. Em segundo lugar, não são todos os convidados que falam, como nos simpósios de Platão e de Xenofonte, e a extensão de cada discurso ou argumento é bastante variável. Esses dois aspectos característicos e essenciais do simpósio helenístico são uma *dramatis personae* comum e uma estrutura narrativa comum. E. Spring Steele³⁶ aponta outra característica importante no simpósio helenístico: a figura do anfitrião ilustre, que é apresentado no *Evangelho de Lucas* nas três perícopes em que Jesus é convidado para uma refeição, em que se desenvolve uma conversação.

O banquete helenístico não é exatamente igual ao banquete grego clássico. Sandra R. Shimoff³⁷ destaca características próprias do banquete helenístico e afirma que esse é um desenvolvimento do banquete clássico. A estudiosa cita passagens de autores latinos reveladoras de que o banquete helenístico tornou-se mais ostensivo, com introdução de vários outros elementos. Entre os latinos, Suetônio descreve como Augusto introduziu música, atores, circenses e recitadores de lendas e contos fantásticos (*A vida dos Cesares*, Augusto, 74). Novas realidades surgem na era helenística. O banquete torna-se uma oportunidade para alcançar prestígio no grupo social seja para mostrar habilidade na arte retórica seja na literária. As razões para se oferecer um banquete eram várias: ocasiões comemorativas; celebrar uma expansão política; mas a maioria tinha um caráter religioso e compunha o centro da vida social romana. O banquete helenístico proporcionava uma grande oportunidade de ascensão social para o anfitrião. Esse ocupava lugar de honra principal, de forma que não seguir suas orientações no banquete era considerado um grande

desrespeito. Além disso, havia também uma diferenciação na quantidade e na qualidade da comida servida; um cliente era suscetível de receber um tratamento inferior em relação a um patrono; homens e mulheres eram convidados para os banquetes que muitas vezes se inclinavam para situações vulgares.

A influência da cultura helenística entre os judeus era bastante ampla, e os banquetes tornavam-se extremamente atraentes. Shimoff³⁸ pontua o nível de influência do banquete helenístico entre os judeus:

Os judeus ricos da helenística Terra de Israel tinham aspirações de formar uma aristocracia de elite e adotaram muitas das práticas greco-romanas mais inocentes (por exemplo, nomes, estilo de roupa, etc.). Mas o banquete greco-romano estava enraizado na idolatria, e foi marcado pelo hedonismo flagrante. O que quer que se diga sobre esses banquetes, é claro que eles não eram expressões apropriadas de valores religiosos judaicos tradicionais. O banquete greco-romano representou, assim, uma importante condição fronteira, ou seja, o limite de quão longe um judeu poderia ir em aceitar, adotar ou adaptar práticas culturais helenísticas.

Em certo sentido, então, se quisermos apreciar a verdadeira extensão da helenização entre os judeus na Terra de Israel, e como os rabinos reagiram à helenização, os banquetes greco-romanos têm um significado especial; nenhuma outra prática helenística era ao mesmo tempo tão culturalmente atraente e tão religiosamente repreensível.³⁹

Os judeus helenizados tomavam algumas características do banquete e excluía outras. Entre as excluía, estão o culto aos deuses, os excessos na comida e na bebida e as práticas sexuais. Shimoff⁴⁰ afirma ainda que o estudo da *Torah*⁴¹ era uma das principais razões para os judeus se reunirem em torno da mesa, cultivando seus hábitos de pureza em relação aos convidados e à comida.

Fílon de Alexandria, segundo aponta Dennis E. Smith,⁴² refere-se a essa tradição quando apresenta entre judeus helenistas uma refeição comum de grupo que ele idealiza em sua obra *Sobre a vida contemplativa*. Nessa obra, Fílon afirma que o banquete é a

situação em que se faz o louvor do genuíno amor ao ser divino.⁴³ Citando o *Banquete* de Xenofonte⁴⁴ e abordando o banquete em contexto judaico, Fílon estabelece uma ponte entre ambos e prepara o ambiente discursivo para a alusão ao banquete cristão. Smith⁴⁵ também pontua:

Que Fílon está usando conscientemente o conhecido padrão literário para o simpósio 'apropriado', como contraste para sua descrição do simpósio exemplar de uma sociedade filosófica judaica. Assim, como Plutarco, embora ele afirma estar descrevendo refeições reais, ele está fazendo isso em imitação consciente de uma tradição literária padrão.⁴⁶

Não é de somenos importância que abordemos ainda ao menos dois desdobramentos do imaginário relacionado ao banquete na literatura helenística. Primeiro, o banquete em Plutarco, apresentado, de forma direta e normativa, na obra *Banquete dos sete sábios*, obra do campo da moral estoica do autor. O controle dos excessos, temática estoica fundamental em Plutarco, ganha contornos de uma discussão sobre a hierarquia dos espaços e a existência de normas para ocupá-lo,⁴⁷ temática análoga à abordada em *Lucas* 14.8-10.

Luciano, na obra *Como escrever a história*, aborda a importância de substituir as discussões sobre como se deve proceder no banquete por abordagens "mais dignas de registro".⁴⁸ Logo, Luciano, de uma só vez, reconhece o costume, no Período helenístico, de se abordar acontecimentos nos banquetes como, igualmente, reconhece que há, nas descrições de banquetes, um aspecto ético e um vívido interesse. O *oíkios*, que se abre para o mundo exterior por meio da reunião de convivas, fica sujeito ao crivo da moralidade pública, e essa peculiaridade explica o tratamento moral da temática em Fílon e no *Evangelho de Lucas*.

À guisa de conclusão, pode-se inferir que o *Evangelho de Lucas* apresenta uma relação com essa tradição literária. Mesmo que a presença de Jesus à mesa com seus apóstolos seja um elemento presente na tradição anterior a Lucas, é nesse evangelho que se encontram mais usos da temática relacionada ao gênero

literário banquete, principalmente na seção de composição exclusiva de Lucas (Lc. 9,51-18,14), em relação aos demais evangelistas.

É fundamental ressaltar, portanto, que, desde o *Banquete* de Xenofonte, passando pela análise da temática do banquete em Fílon, as conformações discursivas de ambos sejam matéria-prima para o reconhecimento do lugar social de convivência no âmbito do *oikos* por meio do compartilhamento da refeição comum na obra lucana.

ABSTRACT

The banquet, in addition to having been a social and cultural practice in Antiquity, became a literary modality both in the Classical Period and in the Hellenistic Period. In this period, authors such as Plutarch and Luciano de Samosata can be found, who used the literary banquet structure in their works. This article aims to highlight and analyze this literary construction, banquet - philosophical conversation at the table, in a passage from the *Gospel of Luke* 14,1-24, pointing out elements common to this genre, which were used by the author of the quoted Gospel. This article also highlights the influence of Greco-Roman culture among the Jews, especially in the imitation of the banquet, as a social event, which makes the elaboration of dialogues at the table credible, in which Jesus, in a Jewish social environment, presents his teachings to diners.

KEYWORDS

Banquet; Luke's Gospel; Hellenistic period; Literary genre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Emerson Rocha. **A função do homem na família em Econômico**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.
- BORING, M. Eugene. **Introdução ao Novo Testamento**: história, literatura, teologia. Tradução de Adenilton Tavares Aguiar. Santo André: Academia Cristã; São Paulo: Paulus, 2015. v. II.
- BOVON, François. **El Evangelio según San Lucas I (1 – 9)**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2005.
- _____. **El Evangelio según San Lucas II (9,51 – 14,35)**. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2012.
- BRAUN, Willi. **Feasting and Social Rethoric in Luke 14**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- FERNANDES, Tania Martins Santos. **O banquete de Xenofonte**: recursos estilísticos da trama do discurso. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- FITZGERALD, John T.; OLBRIGHT, Thomas H.; WHITE, L. Michael. **Early Christianity and Classical Culture**: Comparative Studies in Honor of Abraham J. Malherbe. Leiden; Boston: Brill, 2003.
- LUCIANO DE SAMÓSATA. **Luciano v**. Tradução do grego, introdução e notas de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- MARROU, Henri-Iréné. **História da educação na antiguidade**. São Paulo: Herder; Edusp, 1969.
- MYERS, Ched. **O Evangelho de São Marcos**. [Tradução de I.F.L. Ferreira; revisão H. Dalbosco]. São Paulo: Edições Paulinas, 1992. (Coleção Grande Comentário Bíblico).
- NEYREY, J. Ceremonies in Luke-Acts: the case of Meals and Table Fellowship. In : NEYREY, J. (ed.). **The Social World of Luke-Acts**: Models for Interpretation. Peabody, Mass.: Hendrickson, 1991. p 361-387.
- PHILO. **Philo IX**. Translated by F.H. COLSON. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd., 1985.
- PLATÃO. **O banquete**. Tradução, apresentação e notas de Irley Franco e Jaa Torrano. Rio de Janeiro: EdPUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2021. (Edição bilíngue grego-português).
- PLUTARCO. **Vidas paralelas**. Tradução de Gilson Cesar Cardoso. São Paulo: Paumape, 1992. v. 4.

SHIMOFF, Sandra R. Banquets: the Limits of Hellenization. **Journal for the Study of Judaism in the Persian, Hellenistic, and Roman Period**, v. 27/4 (1996), p. 440-452. Brill Publisher Description. JSTOR.

SIEGERT, Folken. Philo and New Testament. In: KAMESAR, Adam (ed.). **The Cambridge Companion to Philo**. New York: Cambridge University Press, 2009. p. 175-209.

SMITH, Dennis E. Table Fellowship as a Literary Motif in the Gospel of Luke. **JBL**, v. 106/4, 1987, p. 613-638. Phillips Graduate Seminary, Enid, OK 73702. JSTOR.

_____. **From Symposium to Eucharist: the Banquet in the Early Christian World**. Minneapolis: Augsburg Fortress, 2003.

STEELE, Springs E. Luke 11:37-54: a Modified Hellenistic Symposium? **JBL**, v. 103/3, 1984, p. 379-394. University of Scranton, Scranton. PA 18510. JSTOR.

THEISSEN, Gerd. **O Jesus histórico: um manual**. [Tradução de Milton Camargo Mota e Paulo Nogueira]. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. **A religião dos primeiros cristãos: uma teoria do cristianismo primitivo**. [Tradução de Paulo F. Valério]. São Paulo: Paulinas, 2009. (Coleção cultura bíblica).

YOUNG, Frances; Ayres, Lewis; Louth, Andrew. **The Cambridge History of Early Christian Literature**. Cambridge University Press, 2004.

WERNER, Jaeger. **Paidéia: a formação do homem grego**. [Tradução de Artur M. Pereira]. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WORTHINGTON, Ian. **A Companion to Greek Rethoric**. Blackwell Publishing, 2007.

- ¹ ALMEIDA, 2012, p. 18.
- ² BOVON, 2012, p. 562.
- ³ “*Han ido ganando com el tempo un valor social y cultural. Se convierten en la ocasión para acoger al viajero que passa, para honrarle, para aprovecharse de su saber y de la diferencia que él representa*”. Tradução própria.
- ⁴ FRANCO; TORRANO, 2021, p. 18-19.
- ⁵ Tradução, apresentação e notas da obra *O banquete*, PLATÃO.
- ⁶ BOVON, 2012, p. 562.
- ⁷ MARROU, 1969, p. 324-325.
- ⁸ Idem, *ibidem*, p. 327.
- ⁹ MARROU, 1969, p. 342.
- ¹⁰ JAEGER, 2001, p. 745.
- ¹¹ Regras do banquete.
- ¹² Os textos paralelos referem-se às narrativas similares encontradas nos quatro Evangelhos. Lucas utiliza-se de várias fontes para escrever seu Evangelho; essas fontes são o Evangelho de Marcos, uma fonte comum a Lucas e Mateus (fonte Q) e uma fonte exclusiva. As narrativas presentes nos Evangelhos de Marcos e Mateus nos permitem analisar as variações existentes nas composições de Lucas.
- ¹³ SMITH, 2003, p. 133-134.
- ¹⁴ “*In the Greco-Roman period, meals functioned within Judaism in ways quite similar to what we have found in Greco-Roman society at large. That is to say, when they gathered for a banquet, Jews, like their Greek and Roman counterparts, reclined at a meal that was characterized by rules of etiquette and ethical values and was organized into courses in exactly the same form as banquets in the rest of the Greco-Roman world*”. Tradução própria.
- ¹⁵ BORING, 2015, p. 1019.
- ¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 1028.
- ¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 1020.
- ¹⁸ Idem, *ibidem*, p. 921.
- ¹⁹ NEYREY, 1991, p. 362.
- ²⁰ “*Are predictable and occur regularly; are determined, called for, and presided over by officials; function to confirm roles and statuses within the chief institutions of a given group*”. Tradução própria.
- ²¹ Idem, *ibidem*, p. 363.
- ²² Conjunto de versículos que formam uma unidade ou pensamento coerente, geralmente de escrituras sagradas.
- ²³ Idem, *ibidem*, p. 363.
- ²⁴ “*Unlike rituals, which are concerned with the perimeter, ceremonies focus on the inside, the inward dimension of a social body and its structure. They attend, not to change, but to stability; they are concerned, not with newness, but with continuity. Meals-as-ceremonies replicate the group's basic social system, its values, lines, classifications, and its symbolic world*”. Tradução própria.
- ²⁵ BRAUN, 1995, p. 43.
- ²⁶ BOVON, 2012, p. 564.

²⁷ MYERS, 1992, p. 135.

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 136.

²⁹ BRAUN, 1995, p. 138.

³⁰ “*Similar structure (invitation, announcement of an issue for debate (fait divers), dialogue in the form of table talk), the presence of typical symposium figures (notable host, chief guest, other invited guests, uninvited guest [ἄκλητος]), and the appearance of regular convivial discussion topics (seating arrangements, appropriate guest list) constitute the main support pillars for the argument that Luke's compositional plan in 14.1-24 was dictated by the symposium form?*”. Tradução própria.

³¹ SMITH, 1987, p. 613.

³² BARRETT, 1961.

³³ SMITH, 1987, p. 615-616.

³⁴ SIEGERT, 2009, p. 191-192.

³⁵ STEELE, 1984, p. 380.

³⁶ Idem, *ibidem*, p. 381.

³⁷ SHIMOFF, 1996, p. 442-443.

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 443-444.

³⁹ “*The affluent Jews in hellenistic Eretz Israel had aspirations of forming an elite aristocracy, and adopted many of the more innocent Greco Roman practices (e.g., names, clothing style, etc.). But the Greco-Roman banquet was rooted in idolatry, and was marked by flagrant hedonism. Whatever else might be said about these banquets, it is clear that they were not appropriate expressions of traditional Jewish religious values. The Greco-Roman banquet thus represented an important boundary condition, the limiting case of how far a Jew might go in accepting, adopting, or adapting hellenistic cultural practices.*

In a sense, then, if we want to appreciate the true extent of hellenization among Jews in Eretz Israel, and how the rabbis reacted to hellenization, Greco-Roman banquets are of special significance; no other hellenistic practice was at once so culturally-attractive and so religiously-reprehensible?”. Tradução própria.

⁴⁰ SHIMOFF, 1996, p. 444-445.

⁴¹ A Lei Mosaica que compreende os cinco primeiros livros da Bíblia Hebraica, também conhecidos como Pentateuco.

⁴² SMITH, 1987, p. 615.

⁴³ Filon, *Sobre a vida contemplativa* VII.59

⁴⁴ Filon, *Sobre a vida contemplativa* VII.57-59.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 616.

⁴⁶ “*That Philo is consciously using the well-known literary standard for the ‘proper’ symposium as the foil for his description of the exemplary symposium of a Jewish philosophical society. Thus, like Plutarch, though he claims to be describing actual meals, he is doing so in conscious imitation of a standard literary tradition?*”. Tradução própria.

⁴⁷ Plutarco, *Banquete dos sete sábios* 150a.

⁴⁸ Luciano, *Como se deve escrever a história* 20, 26.

O mito de Ganimedes: considerações sobre o mito em *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro e *Metamorfoses* de Ovídio

Zildene Paz de Souza | Arlete José Mota | Tania Martins Santos

RESUMO

Cada vez mais as construções discursivas que constroem as identidades homoeróticas vêm sendo estudadas no âmbito acadêmico. O objetivo geral do presente artigo é compreender a construção da identidade masculina homoerótica na representação do mito de Ganimedes apresentado em *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro e em *Metamorfoses* de Ovídio. Faremos a tradução do *corpus* visando à análise linguística e estilístico-literária do texto grego e do texto latino e faremos uma comparação entre os dois autores observando como as construções discursivas forjam as identidades homoeróticas naquele mito. Nosso método de pesquisa é pautado pela Análise Crítica do Discurso de Norman Fairclough e pela análise comparativa de Tânia Franco Carvalhal acerca da Literatura Comparada.

PALAVRAS-CHAVE

Ganimedes; Metamorfoses; Homoerotismo.

SUBMISSÃO 15.7.2022 | APROVAÇÃO 17.4.2023 | PUBLICAÇÃO 18.4.2023

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i44.53494>

INTRODUÇÃO

P

ara darmos conta do objetivo do presente artigo, apresentaremos brevemente a Análise Crítica do Discurso (ACD), desenvolvida pelo linguista britânico Norman Fairclough, e em seguida abordaremos a Literatura Comparada, da pesquisadora brasileira Tânia Franco Carvalhal. Após a exposição das teorias citadas, faremos a tradução do *corpus* de estudo e finalizaremos com a análise dos excertos traduzidos.

A ACD centra-se em bases filosóficas que formam seu arcabouço teórico. A ACD inspirou-se no marxismo ocidental a fim de desenvolver uma teoria crítica; em Mikhail Bakhtin e na filosofia da linguagem, que trata a linguagem como um fenômeno que não separa o individual do social; e em Michel Foucault e suas contribuições ao discurso e poder.

A ACD busca analisar como os discursos afetam a vida social. Para isso, ela lança mão de conceitos-chave que direcionam sua análise. Esses conceitos-chave são o discurso, a ideologia, o poder e a hegemonia.

Fairclough¹ considera, como base de sua teoria, a natureza dialética social do discurso, em que o discurso constitui a realidade social e ao mesmo tempo é constituído por ela. O discurso é constitutivo porque ele contribui para a criação de “identidades sociais” e “posições de sujeito”, contribui para a construção das relações sociais e também para a construção de conhecimentos e crenças.² O discurso também constrói relações de poder, e o conceito de hegemonia está atrelado ao conceito de poder.

Além dos conceitos-chave, a ACD trabalha com categorias de análise. Para se fazer a análise crítica do discurso, é necessário abordar três categorias de análise: a prática social, a prática discursiva e a prática textual, pois todo discurso está inserido em um lugar social definido e com posicionamento ideológico.

Essa concepção da dimensão tridimensional do discurso é representada pelo diagrama a seguir:

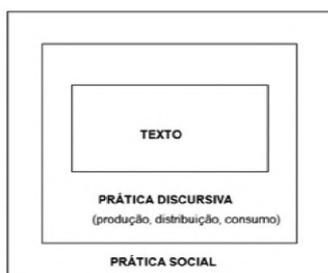


Figura 1 – Concepção tridimensional do discurso.³

Iran Melo esquematizou a concepção tridimensional do discurso no seguinte quadro:

Texto	Prática discursiva	Prática social
Itens lexicais	Produção (pressupostos, atos de fala, implicaturas)	Hegemonia
Operadores de coesão	Consumo (ativação de conhecimentos)	Ideologia
Operadores argumentativos	Intertextualidade e interdiscursividade	Aspectos culturais
Transitividade		
Modalizadores		
Fatores de contextualização (título, nota, assinatura, etc.)		
	Metáforas	

Quadro 1 – Perspectiva tridimensional do discurso de Norman Fairclough.⁴

Seguindo esse esquema, ao trabalharmos a tradução de um texto literário, devemos observar as três dimensões da análise do discurso. Na prática textual, devemos observar o vocabulário que constrói as identidades sociais das personagens; a construção temporal da narrativa; a utilização de verbos. Há casos em que a tradução não tem o valor ideológico que o texto original demonstra. O texto deve ser traduzido de forma que o leitor contemporâneo compreenda as palavras usadas no texto original. Na prática discursiva, devemos observar a que gênero literário o texto pertence; qual o contexto de produção, circulação e consumo da obra; se há alguma relação intertextual ou interdiscursiva. E, na

prática social, devemos observar quais identidades sociais são representadas no texto; as relações de poder existentes entre as identidades sociais representadas; os significados ideológicos específicos envolvidos na construção das identidades sociais das personagens, pois essas identidades são construídas no e pelo discurso.

Agora, trataremos da Literatura Comparada. A Literatura Comparada é estruturada dentro de um panorama sócio-histórico-cultural que a torna um campo do conhecimento. Ela aborda diversas investigações e um amplo campo de atuação, como salienta Tânia Franco Carvalhal:

Quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação.⁵

Desde épocas antigas, a Literatura Comparada é utilizada como objeto de pesquisa, mas o conceito sobre a disciplina foi se modificando ao longo do tempo. Faz parte da atividade humana realizar comparações e agrupar elementos semelhantes. Mas fazer Literatura Comparada não é o mesmo que comparar literaturas. Convém destacarmos que a

Literatura Comparada é a arte metódica, pela pesquisa de vínculos de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou, para sermos mais precisos, de aproximar os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo e no espaço, com a condição de que pertençam a várias línguas ou a várias culturas, façam elas parte de uma mesma tradição, a fim de melhor descrevê-los, compreendê-los e apreciá-los.⁶

Podemos dividir o desenvolvimento da Literatura Comparada em três momentos, a saber: a fase que tentava explicar a formação da literatura romana a partir da literatura grega; a fase

que tenta explicar a origem de dada literatura, abordando um teor nacionalista; e a fase dos estudos que relacionam as diversas literaturas. Nessa última fase, a Literatura Comparada deixou de ser apenas uma comparação estética para adquirir um teor metodológico, com a utilização de saberes de outras áreas e uma análise mais extensa. A Literatura Comparada trabalha com conceitos fundamentais como influência (contato entre obras distintas), intertextualidade (presença de um texto na construção de outro texto) e recepção (a expectativa e efeitos do texto). É o que observamos, por exemplo, nas palavras de Tânia Franco Carvalhal, quando a autora afirma que:

[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por “um ar de parecença” entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente.⁷

Seguindo por esse caminho, devemos observar qual foi o contexto social, político e cultural que proporcionou a produção das duas obras que buscamos comparar. De um lado, temos *Biblioteca*, um compêndio mitológico escrito em prosa que traz de forma resumida a genealogia de deuses e homens. De outro lado, temos *Metamorfoses*, um poema de gênero misto que foi todo escrito em hexâmetros datílicos.⁸ Ao compararmos esses dois textos, devemos observar que são produções de diferentes idiomas, contextos, estilos e finalidades. Além de um simples cotejo entre produções literárias, devemos observar a seguinte citação de Tânia Franco Carvalhal que mostra que a Literatura Comparada é um estudo mais amplo das obras:

Em síntese, o comparativismo deixa de ser visto apenas como o confronto entre obras ou autores. Também não se restringe à perseguição de uma imagem, de um tema, de um verso, de um fragmento, ou à análise da imagem/miragem que uma

literatura faz de outras. Paralelamente a estudos como esses, que chegam a bom término com o reforço teórico crítico indispensável, a literatura comparada ambiciona um alcance ainda maior, que é o de contribuir para a elucidação de questões literárias que exijam perspectivas amplas. Assim, a investigação de um mesmo problema em diferentes contextos literários permite que se ampliem os horizontes do conhecimento estético ao mesmo tempo que, pela análise contrastiva, favorece a visão crítica das literaturas nacionais.⁹

A autora afirma que a Literatura Comparada ambiciona uma investigação mais ampla acerca do estudo comparativo das obras. Nesse sentido, outros campos que se colocam para a abordagem comparativa são os estudos de tradução e a discussão sobre gêneros textuais. Os estudos de tradução cada vez mais são objeto de pesquisa, pois a tradução de um texto literário nos permite construir uma ponte entre o texto a ser traduzido e o idioma que irá receber essa tradução. Há a construção de um relacionamento entre essas distintas culturas.

Ao pensarmos nosso processo de tradução, tínhamos em mente o leitor que não é familiarizado com os idiomas do *corpus* de pesquisa, a saber: o grego e o latim. E, em nosso processo tradutório, esbarramos no obstáculo de traduzir duas obras diferentes de duas línguas diferentes e com mais de dois milênios de distância da língua de chegada.

Tendo em vista que os textos, literários ou não, constroem e representam identidades de gênero e sexualidade¹⁰ e que tais textos são produtos de práticas sociais e discursivas particulares,¹¹ para embasarmos nosso processo tradutório, a abordagem da ACD será utilizada.¹² Surgida na década de 1980, a perspectiva discursiva da tradução destaca a linguagem em uso e, consequentemente, concebe o discurso como “elemento integrante das relações sociais de uma cultura”.¹³

Nesse sentido, a ACD, nos Estudos da Tradução, preocupa-se com as ideologias e as relações de poder subjacentes aos textos a serem traduzidos ou textos de partida,¹⁴ além de atentar para como o uso de certos vocábulos e estruturas sintáticas constroem representações de identidades de gênero e sexualidade de uma

forma específica.¹⁵ Assim, buscaremos, na nossa tradução ou texto de chegada, reproduzir os sentidos veiculados por escolhas sintáticas e de itens lexicais nas obras literárias analisadas, considerando que tais escolhas não são neutras, mas servem a um posicionamento ideológico.

Quanto à abordagem da Literatura Comparada sobre gêneros textuais, devemos observar que o estudo dos gêneros textuais está inserido na mesma percepção que cruza a teoria da intertextualidade e da recepção. Falaremos brevemente dos gêneros encontrados em nosso *corpus* de análise, que são os gêneros narrativo e descritivo. De um modo geral, o texto descritivo usa preferencialmente verbos no presente e é sempre estática. O texto de Pseudo-Apolodoro é um texto descritivo e assemelha-se muito ao texto jornalístico contemporâneo¹⁶ ao informar o leitor a respeito dos mitos descritos.

Seguindo em outra direção, Ovídio nos apresenta um texto narrativo. A narração é uma tipologia textual mais complexa. Esse tipo de gênero textual conta uma história com sequência de fatos e apresenta quatro elementos essenciais para seu desenvolvimento: apresentação, complicação, clímax e desfecho. Outros elementos centrais que compõem o texto narrativo são: personagem, tempo, espaço e narrador.

Após a explicitação dos pressupostos gerais da metodologia empregada neste artigo e das implicações em nossas análises dos textos escolhidos – em especial no que tange à tradução e à tipologia textual –, propomo-nos a apresentar nossas propostas de tradução das passagens selecionadas de Pseudo-Apolodoro e Ovídio.

Pseudo-Apolodoro:

ταύτη ἰδὼν ἐκκειμένην Ἡρακλῆς ὑπέσχετο σῶσειν,
εἰ τὰς ἵππους παρὰ Λαομέδοντος λήψεται ἄς
Ζεὺς ποιήνῃ τῆς Γανυμήδους ἀρπαγῆς ἔδωκε.¹⁷

Ao vê-la exposta (Hesíone), Hércules ofereceu-se para salvá-la, se recebesse de Laomedonte as éguas as quais Zeus lhe deu em compensação pelo rapto de Ganimedes.¹⁸

τοῦτον μὲν οὖν διὰ κάλλος ἀναρπάσας Ζεὺς δι'
ἀετοῦ θεῶν οἰνοχόον ἐν οὐρανῷ κατέστησεν.¹⁹

A este último (Ganimedes), por causa da beleza, Zeus o levou pelos ares por meio de uma águia e o colocou no céu como escanção dos deuses.²⁰

Ovídio:

*Ab Ioue, Musa parens, (cedunt Iouis omnia regno)
Carmina nostra moue! Iouis est mihi saepe potestas
Dicta prius: cecini plectro grauiore Gigantas 150
Sparsaque Phlegraeis uictricia fulmina campis.
Nunc opus est leuiore lyra, puerosque canamus
Dilectos superis inconcessisque puellas
Ignibus attonitas mernisse libidine poenam.
Rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore 155
Arsit et inuentum est aliquid, quod Iuppiter esse,
Quam quod erat, mallet. nulla tamen alite uerti
Dignatur, nisi quae posset sua fulmina ferre.
Nec mora, percusso mendacibus aere pennis
Abripit Iliaden; qui nunc quoque pocula miscet 160
Inuitaque Ioui nectar Iunone ministrat.²¹*

De Júpiter, mãe Musa, (todas as coisas cedem ao reino de Júpiter), inspira nosso canto! Outrora sempre cantei o poder de Júpiter. Com plectro mais leve cantei os gigantes e os raios vitoriosos espalhados sobre os campos fregreus, agora preciso de uma lira mais leve, cantemos os jovens amados pelos deuses e as moças delirantes de paixões proibidas que mereceram o castigo de sua devassidão. Outrora, o rei dos deuses estava abrasado de amor pelo frígio Ganimedes e inventou algo que Júpiter preferiu ser no lugar daquilo que era, contudo, em ave alguma dignou-se transformar-se, a menos que pudesse suportar seu raio. Sem demora, batendo o ar com enganosas asas. Raptou o filho de Ílio, que agora também prepara o néctar e oferece o néctar a Júpiter, contra a vontade de Juno.²²

Pseudo-Apolodoro é uma fonte específica dos mitos gregos. É um texto escrito em um grego elementar, em linguagem objetiva, com uso vocabular simples. O estilo literário não é

elegante e faz um intenso uso de verbos em participípios, apresentando a prosa típica do séc. I AEC. Quase não apresenta passagens com grande qualidade literária. O texto de Pseudo-Apolodoro utilizou diversas fontes em seu desenvolvimento, como menciona Luiz Alberto Machado Cabral:

O livro *A Biblioteca*, do Pseudo-Apolodoro, pode ser descrito como uma mera exposição sistemática das genealogias dos deuses e heróis gregos, tal como são registradas na literatura. Uma vez que o autor não faz nenhuma reivindicação de que os tenha extraído da tradição oral – e aparentemente, não há nenhum indício que possa comprovar isso – é quase certo que todas as suas informações são derivadas exclusivamente a partir de livros. Ele recorre a excelentes fontes e as segue com fidelidade, mas quase nunca tenta explicar ou reconciliar as discrepâncias e contradições nelas encontradas. Permanece imparcial e limita-se apenas a constatar: “Mas Ferécides diz...”, “mas segundo a opinião de Hesíodo...”, “Uns dizem...”, “Outros dizem...”.²³

No momento de produção da obra de Pseudo-Apolodoro,²⁴ a escrita sobre o mito já estava bem desenvolvida, por isso é possível observar a intertextualidade com outras obras mitográficas. Como se observa pelo prisma da ACD, é isso sobretudo que nos interessa, estamos na esfera da prática textual que nos informa várias características formais e estilísticas inerentes ao texto de Pseudo-Apolodoro. Toda uma realidade ficcional é construída pelo autor, com base no discurso coletivo próprio do mito, em que se insere ainda a subjetividade daquele que escreve, por meio do emprego das expressões com sujeitos indeterminados mencionadas. Ao utilizar “dizem” e outras expressões análogas, Pseudo-Apolodoro não somente deseja trazer algum comentário ao mito, mas também, de maneira subjetiva, eximir-se da responsabilidade da certeza do modo como a narrativa se apresenta.

As narrativas míticas apresentadas de maneira simples por Pseudo-Apolodoro refletem atos de fala que ocorrem nas sociedades em que tais mitos eram recebidos. E isso pode ser dito

tanto em relação ao tempo mesmo dos gregos, que foram os idealizadores coletivos originários de tais discursos, quanto em relação ao tempo dos romanos, que se apropriaram de tais narrativas acoplando-as na identidade de seu povo multifacetado.

Quanto à obra de Ovídio,²⁵ *Metamorfoses*, trata-se, como já mencionamos, de um poema considerado de gênero misto,²⁶ pois, se, por um lado, o poeta escreve seu texto em versos hexâmetros datílicos, versos típicos encontrados nos poemas épicos, por outro lado, ele não se detém na jornada de um único herói. O poema apresenta várias histórias interligadas e aproximadamente 250 metamorfoses de vários heróis distintos. Além disso, seguindo a tradição épica, Ovídio utiliza, por exemplo, numerosos epítetos para denominar suas personagens.

Abordando especificamente o mito de Ganimedes, Pseudo-Apolodoro o descreve como um jovem muito belo, e é justamente essa beleza que faz com que Zeus se transforme em uma ave para raptar o rapaz. Ovídio narra o episódio de Ganimedes, utilizando como narrador a *persona* poética representada por Orfeu. No livro x, o poeta trácio segue cantando os amores dos deuses pelos jovens com o uso do particípio *dilectos* (x, v. 153), colocando esses jovens como os sujeitos passivos da ação dos deuses. E o amor de Zeus é enfatizado por *amore arsit* (x, v. 56, “abrasado de amor”), que representa não um sentimento simples, superficial, mas uma emoção que não pode ser controlada. Zeus entrega-se a esse amor, raptando o jovem da região da Frígia. Ainda ressaltando o aspecto físico do personagem que se destaca, a beleza, salientamos o comentário de Craig Williams, quando afirma: “De fato, a figura de Ganimedes aparece na literatura Romana como o arquétipo do belo, sexualmente desejável escravo do sexo masculino [...]”.²⁷ Recorremos mais uma vez a Craig Williams para evidenciar um nome dado pelos antigos latinos a Ganimedes: *Catamitus*, que aparece em Plauto, por exemplo.²⁸

Vale a pena notar que *Catamitus* era usado não só como um nome próprio, mas também como um substantivo significando um homem jovem e bonito no papel de parceiro

sexual subordinado a outro homem. O termo também pode ser usado como um insulto.²⁹

Como podemos observar, portanto, o mito de Ganimedes já era bem difundido, tanto na Grécia quanto em Roma. Era de conhecimento de todos que o jovem fora raptado por Zeus por causa de sua beleza. Pseudo-Aplodoro usa a expressão διὰ κάλλος para apontar a beleza de Ganimedes como causa do rapto, ἀναρπύσας, no livro III, e ἀρπαγῆς, no livro II. Ovídio usa vocábulo semelhante na língua latina para descrever o rapto – *abripit*. Em vários momentos os dois autores usam o verbo na voz passiva para enfatizar a ação realizada e dar destaque ao sujeito que sofre a ação, mas, em relação ao rapto de Ganimedes, Pseudo-Aplodoro e Ovídio usam a voz ativa do verbo para demonstrar que Zeus é o autor do rapto. Pseudo-Apolodoro é muito sintético ao descrever o rapto de Ganimedes, por outro lado Ovídio dedica cerca de quinze versos para narrar o rapto do jovem pelo deus. Ao final do mito, os dois autores apontam que Ganimedes foi posto no céu ἐν οὐρανῶ para servir o nectar, *nectar ministrat*, como escanção dos deuses, θεῶν οἰνοχόου.

Analisaremos agora o mito de Ganimedes em *Metamorfoses* de Ovídio. Crompton³⁰ e Dover,³¹ afirmam que a história do rapto de Ganimedes por Zeus, ou Júpiter na cultura romana, é abordada por vários autores gregos e latinos. No livro X, Orfeu relata a transformação de Júpiter em águia com o objetivo de raptar Ganimedes por quem estava apaixonado. Ganimedes foi um príncipe troiano, conhecido pela sua grande beleza e, consoante Dover,³² foi *erómenos* de Júpiter no Olimpo, embora haja versões do mito nas quais o jovem troiano foi apenas copeiro dos deuses.

A leitura do excerto permite que identifiquemos um processo relacional codificado na oração “*Rex superum Phrygi quondam Ganymedis amore/ Arsit*”, nos vv. 155-156 (“o rei dos deuses estava abrasado de amor pelo frigio Ganimedes”). Nessa oração, ao construir a identidade homoerótica de Júpiter pela expressão “abrasado de amor”, o narrador posiciona-se discursivamente acerca da existência de uma relação homoerótica entre o rei dos deuses e Ganimedes. Orfeu, todavia, não exclui do relato a

informação de que o jovem troiano também foi copeiro de Júpiter. Ademais, o narrador observa que Hera, deusa com quem Júpiter era casado, opunha-se à presença de Ganimedes no Olimpo sevindo néctar ao rei dos deuses.

Possivelmente, o casamento de Júpiter e Hera não é mencionado porque fugia à intenção do narrador, que queria destacar os relacionamentos amorosos entre deuses e jovens mortais do sexo masculino. Esse posicionamento discursivo de Orfeu pode exemplificar as ideias de Fairclough³³ em relação ao apagamento deliberado de informações em um discurso. Tal apagamento está a serviço de um objetivo particular. A passagem, dessarte, não permite que falemos sobre a construção da identidade heterossexual ou bissexual de Júpiter.

Quanto ao mito de Ganimedes na obra de Pseudo-Apolodoro, vemos que é abordado nos livros II e III, sendo escrito em terceira pessoa para criar um efeito de objetividade, como já apontamos ao analisar o mito de Jacinto na mesma obra. No livro II, o autor grego descreve apenas que Hércules reivindicou as éguas, que Zeus havia dado a Laomedonte por ter raptado Ganimedes, como condição para salvar Hesione. No livro em pauta, não há nenhum índice de subjetividade, e, portanto, Pseudo-Apolodoro não se posiciona discursivamente em relação ao evento relatado, o que se assemelha bastante à estrutura da notícia jornalística, uma vez que possui forte teor informativo como já mencionamos.³⁴

O excerto presente no livro III descreve que Zeus metamorfoseou-se em águia e raptou Ganimedes por sua beleza para servir o néctar aos deuses. Embora possua também cunho informativo, Pseudo-Apolodoro posiciona-se discursivamente sobre a finalidade do rapto, na medida em que escolhe a versão na qual o príncipe de Troia fora raptado para ser copeiro no Olimpo. Talvez a escolha do autor grego tenha sido motivada por não concordar com o fato de que Ganimedes e Zeus seriam *erômenos* e *erastés*, o que construiria uma identidade bissexual para o rei dos deuses, visto que esse era casado com Hera.

Diferente de Ovídio, que, através de Orfeu, narra que foi o amor abrasador de Júpiter por Ganimedes que motivou o rapto, Pseudo-Apolodoro enfoca o fato de que o príncipe troiano foi raptado para ser somente copeiro. É possível admitir que há, nos dois autores, um posicionamento discursivo divergente no que concerne às relações homoeróticas e, mais especificamente, à pederastia. Sabemos que o posicionamento e a escolha estão submetidos à ideologia que, materializada no discurso, determina o modo como os discursos serão produzidos.³⁵

Apesar de os discursos que circulavam em Roma sobre a relação pederástica criticarem tal relação,³⁶ Orfeu escolhe narrar a de Ganimedes, enfatizando o envolvimento amoroso dele com o deus. Podemos supor que o posicionamento de narrador do livro X indique uma tentativa de promover uma mudança discursiva na sociedade romana, de modo a buscar uma legitimação da pederastia que era praticada também por divindades olímpicas.

Na Grécia antiga, por outro lado, as relações pederásticas eram consideradas honrosas pela grande maioria dos discursos, desde que os envolvidos em tais relações obedecessem a rígidos protocolos, como a diferença etária entre os participantes, seu pertencimento à aristocracia e sua atitude a respeito do desejo sexual.³⁷ Pseudo-Apolodoro escolhe uma versão do mito de Ganimedes na qual esse não é amado por Zeus. Esse posicionamento do autor grego pode ser sua discordância em retratar Zeus como *erastés*, pois, desse modo, estaria preservando a identidade exclusivamente heterossexual do rei dos deuses.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Utilizamos as categorias de análise da ACD e a Literatura Comparada para fazermos uma análise comparativa do mito de Ganimedes descrito em *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro e em *Metamorfoses* de Ovídio. Embora não seja possível precisar a data exata do contexto de produção da obra grega, infere-se que foi produzida no séc. I AEC, em uma Grécia que estava sob domínio romano. De outro lado, a obra latina tem lugar e data de

publicação, em um momento no qual Roma passava por toda uma transformação cultural, principalmente pelo contato com a cultura grega.

Os textos possuem diferentes estilos de escrita. O texto grego é escrito em prosa, e o texto latino é um poema escrito em versos hexâmetros datílicos. Ambos abordam a tradição de relatar os mitos que eram veiculados na época, mas o texto de Pseudo-Apolodoro apresenta linguagem simples e objetiva, e o texto de Ovídio apresenta uma perfeita narrativa do mito.

ABSTRACT

The discursive constructions that build homoerotic identities are increasingly being studied in the academic field. The general objective of this article is to understand the construction of homoerotic masculine identity in the representation of the myth of Ganymede presented in Pseudo-Apollodorus' Library and in Ovid's *Metamorphoses*. We will translate the corpus aiming at the linguistic and stylistic-literary analysis of the Greek text and the Latin text and we will make a comparison between the two authors observing how the discursive constructions forge the homoerotic identities in that myth. Our research method is guided by Norman Fairclough's Critical Discourse Analysis and by Tânia Franco Carvalhal's comparative analysis of Comparative Literature.

KEYWORDS

Ganymede; *Metamorphoses*; Homoeroticism.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APOLLODORUS. **The Library**. Introduction, translation, notes and appendices of J. G. Frazer. Edinburgo Harvard University Press, 1995. The Loeb Classical Library, 121, 2 v.
- BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-Français**. Paris: Hachette, 1963.
- BARBO, D. **O triunfo do falo: homoerotismo, dominação, ética e política na Atenas clássica**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.
- BRUNEL, P.; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. **Que é literatura comparada?** Tradução de Célia Berreirim. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 1990.
- CABRAL, L.A.M. **A Biblioteca do Pseudo-Apolodoro e o estatuto da mitografia**. Orientador: Flávio Ribeiro de Oliveira. 2013. 159 f. Tese (Doutorado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1621914>>. Último acesso em: 03 maio 2022.
- CARVALHAL, T.F. **Literatura comparada**. 4. ed. revista e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CARVALHO, R. et al. **Por que calar nossos amores?: poesia homoerótica latina**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. (Coleção Clássica). p. 83-104.
- CONTE, G.B. **Latin Literature: a History**. Translated by Joseph B. Solodow. Baltimore And London: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- CROMPTON, L. **Homosexuality and Civilization**. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- DOVER, K.J. **A homossexualidade na Grécia antiga**. Tradução de Luis Sérgio Krausz. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.
- FAIRCLOUGH, N. **Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research**. London and New York: Foutledge, 2003.
- _____. **Discurso e mudança social**. Coordenadora de tradução, revisora e prefácio Izabel Magalhães. 2. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.
- FÁRIA, E. **Dicionário escolar latino-português**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2003.
- HATIM, B. Discourse Analysis. In: BAKER, M. ; SALDANHA, G. (eds.). **Encyclopedia of Translation Studies**. London; New York: Routledge, 2009. p. 88-92.

LAGE, N. **A linguagem jornalística**. São Paulo: Ática, 2011.

MALHADAS, D., DEZOTTI, M.C.C.; NEVES, M.H.M. (Equipe de coordenação). **Dicionário Grego-Português**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010. 5 v.

MELO, I.F. Teoria multifuncional do discurso em Halliday e Fairclough. In: **Políngua**, João Pessoa, v. 5, n. 2, p.153-168, jul/dez de 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/prolingua/article/view/15320>>. Último acesso em: 03 maio 2022.

OVIDE. **Les métamorphoses**. Texte établi par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1929.

RAMALHO, V.; RESENDE, V.M. **Análise de discurso (para a) crítica**: o texto como material de pesquisa. Campinas: Pontes, 2011.

RODRIGUES-JÚNIOR, A.S. **Tradução e literatura gay**: formas de se fazer pesquisa no campo dos estudos da linguagem. Campinas: Mercado de Letras, 2016.

SARAIVA, F.R.S. **Novíssimo dicionário latino-português**. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2006.

SOUZA, Z. **Febo e Jacinto**: um outro olhar sobre o mito. Orientadora: Arlete José Mota. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. 68 f. Disponível em: <http://www.posclassicas.letras.ufrj.br/images/Cursos/Td/dissertacoes/2016/Zildene_Vers%C3%A3odefinitiva.pdf>. Último acesso em: 03 maio 2022.

WILLIAMS, C.A. **Roman Homosexuality**. New York: Oxford University Press, 2010.

- ¹ FAIRCLOUGH, 2016.
- ² Idem, *ibidem*, p. 95.
- ³ Idem, *ibidem*, p. 105.
- ⁴ MELO, 2010, p. 156.
- ⁵ CARVALHAL, 2006, p. 5.
- ⁶ BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 1990, p.140.
- ⁷ CARVALHAL, 2006, p. 86.
- ⁸ ONTE, 1999.
- ⁹ CARVALHAL, 2006, p. 86.
- ¹⁰ RODRIGUES JÚNIOR, 2016.
- ¹¹ FAIRCLOUGH, 2016.
- ¹² HATIM, 2009.
- ¹³ RODRIGUES JÚNIOR, 2016, p. 26.
- ¹⁴ HATIM, 2009.
- ¹⁵ RODRIGUES JÚNIOR, 2016.
- ¹⁶ LAGE, 2011.
- ¹⁷ PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, II, 5, 9.
- ¹⁸ Tradução nossa.
- ¹⁹ PSEUDO-APOLODORO, *Biblioteca*, III, 12, 2.
- ²⁰ Tradução nossa.
- ²¹ OVÍDIO, *Metamorfoses*, x, v. 148-161.
- ²² Tradução nossa.
- ²³ CABRAL, 2013, p. 21.
- ²⁴ Cabe ressaltar que não há um consenso sobre a data exata a respeito da publicação da obra *Biblioteca*, mas seguimos o entendimento de Cabral (2013) que pressupõe que a obra pode ter sido escrita em meados do séc. I AEC. Outro mistério que ronda o texto é sobre a verdadeira autoria da obra.
- ²⁵ Ao contrário da obra de Pseudo-Apolodoro, a obra de Ovídio foi finalizada no ano 8 EC e não há dúvidas a respeito da autoria da obra.
- ²⁶ CONTE, 1999.
- ²⁷ WILLIAMS, 2010, p. 60.
- ²⁸ Cf. SARAIVA, 2006.
- ²⁹ WILLIAMS, 2010, p. 61.
- ³⁰ CROMPTON, 2004.
- ³¹ DOVER, 1999.
- ³² Idem, *ibidem*.
- ³³ FAIRCLOUGH, 2016.
- ³⁴ LAGE, 2011.
- ³⁵ FAIRCLOUGH, 2003, 2016; RAMALHO; RESENDE, 2011.
- ³⁶ WILLIAMS, 2010.
- ³⁷ BARBO, 2008; CROMPTON, 2004; DOVER, 1999.

O que nos diz Ovídio sobre Diana

Ana Thereza Basilio Vieira | Amanda Lisbôa
Marinho da Silva

RESUMO

Quando pensamos em fontes de mitos dentro da literatura latina, logo nos vem à mente o nome do poeta Ovídio. Em *Metamorfoses*, poema épico composto ainda em sua fase em Roma, o poeta agrupa diferentes mitos, que nos dão a possibilidade de um estudo da mitologia, tanto em âmbito coletivo quanto específico. Dentro da mitologia, diversos temas podem ser estudados, levando em conta diferentes planos: intertextual, intratextual, emulativo, inovador entre outros. Os mitos podem apresentar variações ao longo dos tempos, ser pontuais, mais apropriados a determinado gênero literário ou a determinada época. Optamos aqui por utilizar o poema ovidiano para analisar a presença da deusa Diana, suas características e funções, tomando por base, principalmente, mitos sobre estupro relacionados à deusa e suas companheiras. Neste estudo pretendemos verificar como se desenvolve a imagem de Diana na literatura ovidiana, e mais especificamente na citada obra, e evidenciar a representação do estupro na caracterização da deusa.

PALAVRAS-CHAVE

Mitologia; Literatura ovidiana; Diana; Mitos de estupro.

SUBMISSÃO 14.7.2022 | APROVAÇÃO 20.3.2023 | PUBLICAÇÃO 20.4.2023

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i44.53470>

M

INTRODUÇÃO

Muitas literaturas de povos antigos, sem uma distinção mais específica, apresentam em seu cerne referências a mitologias as mais variadas, transmitidas de forma oral e escrita, narrando feitos sobrenaturais, divulgando narrativas às vezes comuns, sob diferentes nomes. Dentro da cultura grega e latina, isso não era diferente, pois fazia parte do imaginário cultural desses povos. Por essa mesma razão cultural, os mitos – estórias fantásticas que formam a mitologia de um povo – eram conhecidos por todos e costumavam ser usados em diversos gêneros literários, como a épica, a tragédia, a elegia etc.

Grimal conceitua o que é mitologia, ao abordar especificamente a mitologia grega:

Dá-se o nome de ‘mitologia’ grega ao conjunto de relatos maravilhosos e de lendas de todo tipo, cujos textos e monumentos figurados nos mostram que sua ocorrência se deu nos países de língua grega, entre o IX ou VIII séc. antes de nossa era, época à qual nos reportam os poemas homéricos, e o fim do ‘paganismo’, três ou quatro séculos depois de Cristo. Temos neles um imenso material, muito dificilmente definível, de origem e características bastante diferenciadas, que desempenhou e ainda desempenha – na história espiritual do mundo – um papel considerável.¹

A mitologia, pois, pertence ao campo literário das narrativas, das invenções, não da religião, como muitos costumam pensar. Commelin é ainda mais incisivo ao abordar a questão mitológica, tratando-a como fantasiosas, falsas, mas que possuem caráter social, uma vez que fora a mitologia absorvida como algo inerente à cultura:

A Mitologia é evidentemente uma série de mentiras. Essas mentiras, porém, foram objeto de crença durante longos séculos. No espírito dos gregos e dos latinos, tiveram o valor de dogmas e realidades. Assim, inspiraram aos homens,

sustentaram instituições às vezes muito respeitáveis, sugeriram aos artistas, aos poetas, aos literatos a ideia de criações e mesmo de admiráveis obras-primas.²

Alguns desses textos trabalhavam mitos pontuais ao abordar um assunto específico, enquanto outros funcionavam como uma espécie de compilado mitológico, incluindo uma diversidade de narrativas em seu escopo. Convém lembrarmos que a mitologia latina não é mera cópia da mitologia grega, mas nela calcada, assim como em outras mitologias estrangeiras (egípcia, celta etc.).

As *Metamorfoses*, de Ovídio, são um desses textos compilatórios, que se tornaram uma das fontes incontestáveis para a leitura de mitos da cultura latina. O poema, composto durante a fase ovidiana em Roma,³ apresenta como tema central a história da fundação de Roma, iniciando com o mito de criação do mundo⁴ e seguindo até o período augustano, no qual Ovídio viveu. Para contar essa longa história, o poeta utiliza variados mitos e os organiza de forma que haja uma estrutura temporal que finalize em sua época. Os mitos selecionados para a composição do poema são todos relacionados à metamorfose, ou seja, mitos que, de alguma forma, incluem o tema da transformação em sua construção, conforme nos aponta Oliva Neto: “[...] é de transformações que o poema trata acima de tudo, conforme se lê nas linhas de abertura do Proêmio [...]”.⁵

Devido ao caráter compilatório da obra, o poema pode ser utilizado como base para o estudo de mitos ou de figuras mitológicas, sendo possível estudá-los de forma unitária ou coletiva. Em virtude disso, optamos por selecionar *Metamorfoses* como base para nosso estudo da deusa Diana. Nossa pesquisa tem como propósito fazer um levantamento do que é dito sobre Diana no poema, a fim de reconhecermos como se elabora a caracterização da deusa.

Ao investigarmos o poema em busca de dados referentes a Diana – origem, epítetos, animais e ambientes a ela consagrados, adjetivos, deuses relacionados, entre outros elementos –, percebemos que não há mitos diretamente relacionados à deusa,

mas sim referências pontuais feitas na narração de mitos sobre outros personagens. Algumas das principais informações apresentadas sobre a deusa são sua característica como deusa-lua, sua virgindade divina, sua insígnia como deusa da caça e sua relação com Apolo.

Contudo, apesar de não haver mitos específicos sobre Diana, em alguns mitos relacionadas à deusa, é recorrente a temática do estupro, como nos mitos de Apolo e Dafne, Acteão e Aretusa, por exemplo. Esses mitos de estupro possuem, como personagens principais, ninfas seguidoras de Diana que, devido a sua devoção, apresentam características em comum com a deusa, como a virgindade e a relação com a caça.

Essas características que as ninfas apresentam fazem parte dos atributos básicos da deusa Diana, os quais são referenciados em outros momentos do poema, não apenas nos mitos que seguem a temática de violação. Porém, enquanto não há uma descrição maior dos atributos em referência a Diana, esses são trabalhados mais a fundo nos mitos que abordam o estupro, de forma que o que é dito sobre as ninfas dedicadas a Diana pode ser aplicado também à deusa, devido à estreita relação entre essas.

A partir disso, escolhemos trabalhar diretamente com os mitos de estupro de figuras relacionadas a Diana, a fim de melhor entendermos o funcionamento da caracterização da virgindade e da caça e também o uso da violação como parte dessa construção. Dentre os mitos, selecionamos especificamente para analisar nesse artigo os mitos de Apolo e Dafne e Acteão, uma vez que ambos condensam o esquema reproduzido nos mitos de estupro: Apolo e Dafne introduzindo o tema na obra, e Acteão apresentando inovações ao tema.

Antes de iniciarmos a análise dos mitos selecionados, no entanto, convém esclarecermos os atributos básicos que configuram a deusa Diana, uma vez que eles se aplicam também às suas seguidoras. Como já apontamos, duas características principais trabalhadas no poema, de forma geral, e nos mitos são a virgindade e a relação com a caça. Dito isso, cabe perguntarmos: como são apresentadas tais características?

De acordo com o poema, a virgindade de Diana pode ser lida como uma virgindade heterossexual, ou seja, uma virgindade que faz referência apenas à ausência de interação sexual entre um homem e uma mulher. Em *Virgin: the Untouched History*, Blank fala de forma extensiva sobre a virgindade, atendo-se, inicialmente, à definição desse termo. A autora esclarece que essa ideia, não sendo uma condição biológica concreta, é inteiramente entendida como uma construção social, podendo variar de uma cultura para outra. Entretanto, de uma forma geral, quando pensamos em virgindade, a definição básica mais aceita é que seja a ausência de interação sexual efetiva entre seres do sexo masculino e feminino, pois é a única interação que produziria filhos.⁶ Corroborando essa ideia de construção social da mulher romana, Cenerini aponta para uma adjetivação relacionada à mulher:

As palavras-chave da representação ideal feminina matronal são, portanto, poucas e sempre as mesmas: *casta*, isto é, que tem relações sexuais apenas dentro do matrimônio para fins procriadores; *pudica*, modesta e reservada; *pia*, dedicada às práticas do culto e respeitando a tradição do *mos maiorum*, o costume dos antepassados, considerado o único código moral de comportamento válido para os romanos; *frugi*, simples e honesta; *domiseda*, que fica em casa; *lanifica*, que tece.⁷

Assim, classificamos a virgindade de Diana, seguindo essa definição, levando em conta a negação de qualquer tipo de interação entre ela e um homem. Percebemos a consequência dessa negação de interação com o sexo masculino na punição dada a Calisto, expulsa do grupo de Diana e do bosque sagrado por ter se relacionado com Júpiter; o mesmo ocorre na punição de Acteão, transformado em veado e perseguido por seus cães por ter visto a deusa nua.

A virgindade de Diana, além de ser heterossexual, é ainda uma virgindade do tipo “negação do sexo”. Blank, ao discorrer sobre as variantes da virgindade, estipula pelo menos quatro tipos: 1) a virgindade *by default* (“de fábrica”) – a virgindade inerente aos bebês, que desconhecem qualquer tipo de interação sexual –; 2) a

virgindade temporária – que faz referência a pessoas que se mantêm virgens até a data de seu casamento, não importando como esse se dá –; 3) a virgindade religiosa – como símbolo de castidade e do voto de celibato – e, por último, 4) a virgindade como “negação do sexo” – que faz referência a pessoas que decidem se manter virgens, porém, sem nenhum motivo religioso ou qualquer outro impedimento.⁸

Diana possui uma virgindade diferente das acima descritas: a virgindade divina, pois se trata de uma deusa; contudo, sua virgindade não pode ser considerada religiosa, visto que não é dedicada a nenhum outro deus, nem é consequência de algum outro tipo de voto religioso. Suas devotas, por outro lado, apesar de dividirem a característica de virgindade heterossexual com Diana, possuem um tipo diferente de virgindade. Por causa da devoção e dedicação a Diana, as seguidoras da deusa apresentam a virgindade de fundo religioso.

Uma última informação que podemos reconhecer acerca da virgindade de Diana é que, apesar de ser uma escolha própria, sua virgindade teve de ser concedida por seu pai. No mito de Apolo e Dafne, essa pede a seu pai que lhe conceda ser virgem, usando, como justificativa para seu pedido, o fato de que até mesmo Diana já havia pedido isso para seu pai:

*'da mihi perpetua, genitor carissime,' dixit
'uirginitate frui! Dedit hoc pater ante Dianae'.*

Disse ‘concede-me fruir de perpétua virgindade, caríssimo pai!
Antes o pai de Diana já concedeu isso’.⁹

Esse trecho pode ser analisado como um pedido feito ao *paterfamilias* da própria Dafne. No livro *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*, Pomeroy averigua o papel da mulher na Antiguidade e sua relação com o masculino. O texto, inicialmente, esclarece como seria a vida da mulher grega, depois passa a discorrer sobre a vida da mulher romana, expondo, de forma geral, que a mulher não possuía liberdade social e econômica, mas dependia dos homens da família para decidir sua

vida e para manter a si mesma. A procriação era a única função que restava ao sexo feminino, cuja família ainda devia juntar um dote para acompanhar a jovem no dia de seu matrimônio.

Em Roma, por mais que essa afirmação fosse bastante relativizada, já que a mulher tinha maior liberdade e direitos que a mulher ática, por exemplo, o *paterfamilias* ainda detinha poder sobre a família e, sendo assim, sobre a mulher. Era ele o responsável por cuidar da família social, política e economicamente.¹⁰ Em verdade, o pai era responsável pela filha enquanto ele fosse vivo. Após sua morte, a mulher passava à autoridade do próximo membro masculino da família, um irmão mais velho ou até mesmo mais novo. A única forma de não depender mais de uma figura masculina seria após a morte do pai, quando esse não possuía filhos. Dessa forma, o pedido para manter-se virgem feito por Diana e Dafne a seus respectivos pais poderia ser associado à *patria potestas*. Assim sendo, sua virgindade, apesar de ser uma escolha própria, deve ser subordinada a uma decisão masculina.

O espaço idealizado para a mulher romana é o do interior de sua *domus*, sob a proteção da figura masculina, à qual, por sua vez, é reservado ao espaço exterior, no campo, no fórum, na assembleia ou no mercado. Cenerini disserta sobre o pertencimento espacial masculino e feminino:

O espaço feminino é, pois, aquele protegido, dentro de casa; o masculino é o externo, os campos de cultivo, ou o fórum ou a praça, sede da atividade política e oratória, mas também comercial [...].¹¹

No que tange à relação da deusa com a caça, podemos afirmar que Diana divide a atividade da caça com seu irmão Apolo. Porém, enquanto Apolo é um deus *que* caça, Diana é a deusa *da* caça, ou seja, é ela quem preside essa atividade. Logo, por mais que ambos sejam caçadores e tenham como instrumento o arco e a flecha, a relação de Diana com a caça é mais estreita, é ela quem habita as florestas, protege e auxilia os caçadores, além de cuidar das feras. Entretanto, é importante salientarmos que a caça é uma atividade naturalmente relacionada ao universo masculino, não

àquele feminino. Mais uma vez, Pomeroy destaca a relação do feminino com a atividade do fiar e da produção de roupas de uma forma geral. Uma das obrigações da mulher casada na Atenas Clássica era a produção de roupas para os moradores da casa em que vivia, atividade que exercia com a ajuda das escravas da casa. Em Roma, ainda fazia parte do imaginário social que uma boa mulher romana deveria ao menos saber fiar.¹²

Diana, como uma mulher virgem e, portanto, fora do papel de mulher casada, distancia-se desse padrão de mulher construído socialmente. Ela é uma deusa da caça, uma atividade tipicamente masculina, e não se preocupa com o fiar. Podemos notar a negação do papel social feminino no mito de Calisto, quando Ovídio descreve Calisto como uma mulher que não se ocupa com o fiar, mas sim com a caça: “*Non erat huius opus lanam mollire trabendo [...]*”¹³ (Não era trabalho dela amaciar a lã fiando).

A partir da análise das características fundamentais de Diana, é possível percebermos que as fronteiras de gênero em sua caracterização são fluidas, oscilando a cada nova informação. Assim, ainda que Diana negue qualquer tipo de relação física com um homem, ela própria concebe em si características esperadas de um ser do sexo masculino – como presidir a caça –, ao mesmo tempo em que nega características esperadas para alguém do sexo feminino. Consideramos que esse fato pode configurar uma forma de se distanciar do papel socialmente esperado de uma mulher, ou seja, enquanto ocupa um espaço masculino, mesmo sendo mulher, a deusa se recusa a desempenhar o papel de mulher, mantendo-se virgem.

Agora que esclarecemos as características da virgindade e da relação com a caça que aparecem nos mitos de estupro, podemos seguir para os mitos selecionados. Primeiro, apresentaremos uma paráfrase de cada mito e, então, apresentaremos a análise em si.

APOLO E DAFNE

Esse mito inicia logo após a luta entre Apolo e Píton, derrotada pelo deus. Apolo vê Cupido com o arco e flecha e lhe questiona sobre o motivo de estar com essas armas, declarando que elas são dedicadas à guerra e não servem para incitar o amor. Cupido se irrita com a declaração de Apolo e profere que o amor é mais importante que a guerra, e, como o senhor do amor, ele tem poder sobre todas as criaturas. Então, Cupido fere Apolo com sua flecha do amor, ao mesmo tempo em que fere Dafne com a flecha do desprezo. A partir desse momento, Apolo ama Dafne e tenta persuadi-la de que deve ficar junto a ele. Dafne, que havia decidido se manter virgem e longe de homens e de casamento, foge de Apolo, que a persegue. Ao final de uma longa perseguição, quando o deus estava prestes a alcançá-la, o pai de Dafne a transforma num loureiro. Apolo decide manter Dafne junto a si, mesmo sob o aspecto de planta, e elege o louro como sua planta consagrada.

ACTEÃO

Esse mito inicia se referindo ao fim trágico do personagem em questão, neto de Cadmo. Acteão se encontrava num monte, caçando com seus companheiros, quando decide parar a caça por causa do calor abrasador. Depois de dispensar os companheiros, ele resolve caminhar pela floresta. Perto de onde estava, Diana e suas companheiras, também cansadas de uma caçada, se preparam para se banhar em uma fonte sagrada. Acteão, sem saber para onde ia, aparece na fonte no momento exato do banho de Diana e a vê nua; a consequência é que a deusa lhe pune por ver seu corpo virgem. Acteão, então, é transformado num cervo e foge pela floresta. Seus companheiros e cães, que ainda se encontravam próximos do local, iniciam a perseguição ao cervo sem saber que é Acteão. Ao final do mito, Acteão é morto e destroçado por seus próprios cães.

A RELAÇÃO DOS MITOS COM DIANA

Os mitos escolhidos, apesar de desenvolverem, de forma geral, o mesmo tema, operam de maneiras diferentes. O mito de Apolo e Dafne funciona como introdução ao gênero elegíaco no poema, que até o momento narrava acontecimentos épicos¹⁴ – como a guerra entre gigantes e deuses e a luta entre Apolo e a Píton –, e apresenta o tema do estupro que será recorrente durante toda a obra.¹⁵ Esse mito traz apenas alguns componentes que moldarão o tema, a ser desenvolvido de forma mais detalhada no decorrer da obra.

Enquanto o mito de Apolo e Dafne trabalha o tema de forma sucinta, o mito de Acteão, o penúltimo mito de estupro relacionado à deusa Diana no poema, traz o tema já completamente desenvolvido, com todas as características que o determinam, e incorpora inovações, de forma a renovar o tema dentro da obra.

Para analisarmos os mitos, propomos verificar cinco elementos principais: 1) a ambientação – onde se passa o mito? O que forma o ambiente?; 2) o padrão – como acontece o mito? Quem é a vítima?; 3) o foco – qual é o foco do mito?; 4) o estupro – há tentativa de estupro? Como acontece?; e, por último, 5) a metamorfose – qual é a transformação? Ela acontece como forma de salvação ou punição?

A ambientação e o padrão são os componentes dos mitos trazidos progressivamente a cada novo mito de estupro contado. Heath, em seu artigo *Diana's Understanding of Ovid's Metamorphoses*, aponta um *modus operandi* desses mitos, isto é, uma forma pré-estabelecida para ocorrer a tentativa de estupro, formada pelo que chamamos aqui de ambientação e padrão.¹⁶

No mito de Apolo e Dafne, a ambientação é pouco desenvolvida, com breves citações ao local em que se passa. Há uma referência à floresta (*silva*) e a um bosque sagrado (*nemus*), além de haver uma fonte de água próxima ao local, representada pelo rio do pai de Dafne. Por sua vez, no mito de Acteão, a ambientação está completa e já reconhecemos o ambiente cotidiano, através de palavras como *nemus* e *lucus* – ambas fazendo

referência a bosque sagrado –, *dies medius* – em referência ao meio-dia – e pela presença de fontes de água.

Esses componentes são necessários para se criar um *locus amoenus*, um ambiente aparentemente calmo e seguro. Tal ambiente, em teoria protegido, servirá de local de descanso para a ninfa durante o período do meio-dia, em que o sol está muito forte. Nesse mesmo local, escondido pelas árvores, ocorrerá a tentativa de estupro.

O padrão do mito, assim como a ambientação, é apresentado ao leitor aos poucos. Assim, no mito de Apolo e Dafne, o padrão é meramente uma mulher imitadora de Diana, ou seja, uma mulher virgem e caçadora. Já no mito de Acteão, o padrão aponta para uma virgem caçadora em seu momento de descanso. Cansada da caça, uma seguidora de Diana segue para um *locus amoenus*. Porém, no mito de Acteão o padrão está duplicado, visto que há dois caçadores em seu momento de descanso: a própria Diana e Acteão.

A inovação do padrão ocorre exatamente pela leitura de Acteão como possível vítima. Até então, todas as vítimas dos mitos de estupro eram mulheres, virgens, perseguidas por deuses. Enquanto vítima, Acteão foge do padrão por ser homem, não haver nenhuma referência a uma possível virgindade – o que é esperado, já que, como Blank aponta, a virgindade tende a se referir à mulher¹⁷ – e haver uma mudança na relação de poder entre a vítima e seu transgressor.

Nos mitos anteriores, as mulheres perseguidas ocupavam sempre uma posição inferior àquela de seu transgressor, sendo todas elas divindades menores, enquanto seus transgressores eram deuses, um deles o próprio Júpiter, rei dos deuses. No mito de Acteão, a relação de poder é invertida, pois o homem ocupa uma posição inferior em relação à mulher. Dessa forma, podemos dizer que, no mito de Acteão, ocorre o uso da técnica do *role reversal* (inversão de papéis), quando vislumbramos uma mudança de papéis entre um homem e uma mulher.

O foco faz referência ao dado mais relevante do mito, e, a partir dessa noção, percebemos que o foco do mito de Apolo e

Dafne está em Apolo e na mudança do gênero literário. Como dissemos anteriormente, esse é o primeiro mito elegíaco do poema, e, para reforçar essa ideia de mudança, o personagem principal do mito passa também de herói épico para amante elegíaco. Assim, Apolo se constitui como o foco do mito, enquanto Dafne e a tentativa de estupro são apenas informações secundárias. Já no mito relacionado a Acteão, o foco se encontra no próprio Acteão e no *role reversal* que ocorreu.

Em relação ao elemento do estupro, está claro que há uma tentativa de violação no mito de Apolo e Dafne, apesar de esse não ser concretizado. Apolo inicia suas investidas amorosas, utilizando-se de uma “autopromoção”, ou seja, vangloriando-se por ser um deus, a fim de seduzir Dafne com seu poder. O uso do poder como instrumento de persuasão é considerado por Germaine Greer um *petit rape* (pequeno estupro), enquanto o uso da força é considerado um *grand rape* (grande estupro).¹⁸ Desse modo, é possível notar que Apolo faz uma tentativa de *petit rape* e, quando não consegue persuadir Dafne, inicia o *grand rape* com a perseguição.

Já no mito de Acteão, não há nenhuma tentativa de estupro; porém, por causa do uso da ambientação e do padrão particulares dos mitos relacionados a esse tipo de violação, somos levados a supor que ocorreria também um estupro ali. Entretanto, nós, leitores, não somos os únicos a deduzir que haveria um estupro no mito de Acteão. Diana também desconfiava disso, como podemos perceber pela punição que infligiu a Acteão. Diana estaria a par desse *modus operandi* a partir de sua relação com os mitos de estupro anteriores e, reconhecendo-se como possível vítima num possível local de crime, decide punir Acteão, antes mesmo que esse pudesse fazer algo.¹⁹ Com isso, Acteão transforma-se em vítima, e Diana, em transgressora.

Por último, em relação à metamorfose nos mitos, Dafne é transformada em uma planta, enquanto Acteão é transformado em um animal. Dafne é metamorfoseada em um loureiro, porque o mito de Apolo e Dafne consiste em um mito etiológico, ou seja, um mito que narra a origem de algo, nesse caso, a origem do louro

como planta consagrada à Apolo. Ao final do mito, quando Apolo está prestes a alcançar Dafne, essa é transformada em loureiro como forma de salvação. Ainda assim, Apolo decide manter Dafne junto a si e elege o louro como planta consagrada. Portanto, mesmo que o estupro não tenha sido concretizado, há uma espécie de união formada entre os dois. O mito termina, declarando que Dafne parecia consentir essa união; porém, não há nenhuma certeza, podendo ser apenas um relato do ponto de vista de Apolo sobre tal situação. Além disso, a expressão utilizada para comunicar o possível consentimento (*agitasse est*) possui também uma noção de “agitação”, podendo indicar a agitação de Dafne em relação ao ocorrido.²⁰

Por fim, a transformação de Acteão em cervo acontece como forma de punição por ele ter observado Diana se banhando. Assim sendo, Acteão é transformado em um dos animais selvagens relacionados a Diana. Entretanto, a metamorfose de Acteão não é sua única punição. Após ser transformado, Acteão é perseguido por seus companheiros de caça e seus cães que, ao final do mito, são os responsáveis por matá-lo. Assim, a punição de Acteão é dupla: esse é destituído de sua forma humana e, logo após, numa pena extrema, é morto.

Trazemos abaixo um esquema explicativo, contendo os cinco elementos analisados nos mitos:

	Apolo e Dafne	Acteão
Ambientação	<i>Silva, ae</i> <i>Nemus, oris</i> Rio do pai	<i>Nemus, oris e lucus, us</i> <i>Dies medius</i> Sol a pino Fonte
Padrão	Imitadora de Diana (virgem e caçadora)	Virgem e caçadora Descanso da caça (padrão está duplicado)
Foco	Apolo e sua mudança de personagem épico para elegíaco	Acteão

Estupro	“Autopromoção” e Perseguição Estupro não é concretizado “União”	Não há tentativa de estupro <i>Error</i>
Metamorfose	Loureiro (mito etiológico) Salvação	Cervo Punição

CONCLUSÃO

Os mitos selecionados para a análise, enquanto parte de um grupo de mitos de estupro relacionados a Diana, funcionam como indícios da caracterização aplicada à deusa nas *Metamorfoses* de Ovídio. Diana, que não possui um mito específico na obra e tem apenas comentários feitos a sua pessoa em mitos alheios, nos é apresentada de forma mais minuciosa através do tratamento conferido às suas ninfas devotas nos mitos relacionados ao estupro.

Nesses mitos, as características principais das personagens são a virgindade e a caça, as mesmas características que definem Diana como deusa. Através desses mitos é possível esclarecer mais detalhadamente a relação da deusa e de suas seguidoras com a virgindade e a caça, como pudemos ver ao longo deste artigo. A virgindade trabalhada nos mitos é uma virgindade que indica uma independência em relação ao sexo masculino, ou seja, uma escolha de separação entre o feminino e o masculino.

Já no tocante à caça, o que pudemos notar é que essa é incorporada à caracterização de Diana, como forma de enevoar os limites entre feminino e masculino enquanto papel social. Assim, apesar de Diana optar por se manter virgem e, conseqüentemente, longe de relações com o sexo masculino, ela concebe em si aspectos relacionados ao masculino, como, por exemplo, sua relação com a caça.

Dentro do funcionamento dos mitos de estupro relacionados à deusa, selecionamos dois mitos que consideramos relevantes para essa caracterização de Diana. Esses condensam os

componentes fundamentais dos mitos e operam de forma bastante particular dentro da progressão do tema.

O mito de Apolo e Dafne é o primeiro mito elegíaco da obra, além de ser também o primeiro mito de estupro da obra e do grupo de mitos relacionados a Diana. Depois dessa apresentação, a obra possui ainda cerca de outros 49 mitos de estupro,²¹ sendo cinco deles relacionados a Diana. Assim, o mito de Apolo e Dafne funciona principalmente como uma introdução ao tema estudado e, devido a isso, trabalha o tema de forma bem mais atenuada do que poderíamos discernir nos mitos seguintes de estupro.

O mito apresenta Apolo como o perseguidor de Dafne, porém, ainda que seja analisado como mito de estupro, a perseguição de Apolo é amenizada, uma vez que seria apenas resultado da flecha de Cupido e não uma intenção primordial própria do deus. Da mesma forma, a desesperada fuga de Dafne seria também resultado da flecha de Cupido, por mais que tudo indique que, interdependente da flecha, Dafne fugiria, já que ela é descrita como “imitadora de Diana”. Tais fatos poderiam levar o leitor – que acabara de iniciar o poema – a acreditar que a tentativa de estupro seria apenas resultado da interferência de Cupido, o que não é verdade, posto que, logo após o mito de Apolo e Dafne, somos levados a conhecer o caso de Io, que será violentada por Júpiter.

No mito de Acteão, o tema do estupro já está estabelecido. Como penúltimo mito de estupro relacionado a Diana – e após conhecermos Dafne, Io, Siringe e Calisto –, no mito de Acteão, já estamos familiarizados com o tema e já somos capazes de reconhecer seus componentes formadores. Assim, o mito traz perfeitamente desenvolvidos a ambientação e o padrão necessários ao mito: uma virgem caçadora, cansada da caçada, procura um *locus amoenus* para descansar. Contudo, o mito de Acteão apenas parece um mito de estupro, sem realmente o ser. Após quatro mitos de estupro, a trama já estaria repetitiva e monótona; daí, o mito surge para renová-la, trazendo os componentes básicos, mas com inovações. Dessa maneira, o mito apresenta a técnica

conhecida como *role reversal*, invertendo os papéis estabelecidos por mitos anteriores.

A partir da análise desses mitos, podemos perceber que a caça é trabalhada a partir de dois vieses: como parte da identidade do personagem e como ação sofrida passivamente. O padrão de personagem vítima dos mitos é uma virgem caçadora, tendo a caça como característica básica da identidade do personagem. É possível reconhecermos o papel da caça na formação da identidade dos personagens a partir da descrição de sua relação com a caça; Dafne “[...] *siluarum latebris captiuarumque ferarum exuviis gaudens* [...]”²² ([...] comprazia-se nos refúgios das selvas e dos despojos das feras capturadas [...]), enquanto Acteão gabava-se de ter os instrumentos de caça: “[...] *lina madent, comites, ferrumque cruore ferarum* [...]”²³ ([...] impregnados do sangue das feras [...]).

Porém, no decorrer do mito, a atividade da caça passa de uma identidade pessoal para uma ação que o personagem vive passivamente. A partir do ataque sofrido, o personagem, que antes ocupava a posição de caçador, passa para a posição de caça, produzindo uma inversão de papéis. É por isso que, durante a perseguição de Dafne, a ninfa é comparada a presas indefesas, como uma “ovelhinha”, uma “corça”, uma “pomba”, enquanto Apolo é comparado a predadores ferozes, como o “lobo”, o “leão” e a “águia”. A perseguição de Acteão é ainda mais representativa dessa inversão de papéis, já que Acteão se torna, efetivamente, um cervo e é perseguido por inúmeros cães caçadores.

A partir dessa inversão de papéis e da utilização da perseguição como equivalente à caça, é possível notarmos que o ataque e a destruição praticados contra as vítimas dos mitos acontece através de elementos familiares a eles. A caça, que antes fazia parte de suas realidades, já que ambos são caçadores, é usada contra eles, tornando o acontecimento ainda mais aterrorizante. No caso de Acteão, além de se tornar uma presa, o jovem ainda é perseguido e morto por seus próprios cães de caça, enquanto seus companheiros assistem.

Quanto ao padrão reproduzido durante o ataque sexual, reconhecemos que a virgem caçadora só se torna suscetível ao ataque durante o período de descanso da caça, quando essa retorna ao seu papel original feminino. No momento em que a caçadora está atuando ativamente na caça, ela desempenha um papel masculino e, portanto, se mantém fora de seu papel como mulher. Ao deixar suas armas de lado no momento de descanso, a caçadora retorna ao seu papel feminino e se transforma novamente numa possível vítima de um ataque sexual.

A partir de nossa análise dos mitos de estupro relacionados a Diana, com especial atenção para os mitos de Apolo e Dafne e Acteão, identificamos que a inversão de papéis é uma questão recorrente nos mitos relacionados a Diana e que os limites entre o feminino e o masculino estão sempre em mudança, quando relacionados ao universo da deusa.

Por fim, o estupro ocorre como forma de indicar que, apesar de Diana como deusa ser capaz de incorporar livremente características tanto femininas quanto masculinas e se manter alheia aos papéis sociais esperados de uma mulher, suas seguidoras não, tornando-se suscetíveis a ataques sexuais enquanto não estiverem atuando como seguidoras da deusa.

ABSTRACT

When we think about mythological sources in Latin literature, soon comes to mind the name of the poet Ovid. In *Metamorphoses*, an Epic poem yet composed in his stay at Rome, gather different myths, which allows us the possibility of a mythological study, at the same time in a collective and specific scope. Inside mythology, several themes may be studied, taking into account different plans: intertextual, intratextual, emulative, innovating among others. Myths can present variations through the years, being punctual, more appropriated to a literary gender or era. We chose, here, to work with the Ovidian poem to study the presence of the goddess Diana, her characteristics and functions, mainly based on rape myths related to her and her companions. In this study, we intend to verify how evolves the Diana's image in Ovidian literature, more specifically in the mentioned work, and to highlight the representation of rape in the characterization of the goddess.

KEYWORDS

Mythology; Ovidian literature; Diana; Rape myths.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, William. Aspects of Love in Ovid's "Metamorphoses". **The Classical Journal**, vol. 90, n. 3, 1995, p. 265-269.
- BLANK, Hanne. **Virgin: the Untouched History**. New York: Bloomsbury, 2007.
- BRANDÃO, Junito. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia e religião romana**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- CENERINI, Francesca. **La donna romana**. 2. ed. Bologna: Il Mulino, 2009.
- COMMELIN, P. **Nova mitologia grega e romana**. Tradução de Thomaz Lopes. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda., 1983.
- CURRAN, Leo. Rape and Rape Victims in the *Metamorphoses*. **Arethusa**, vol. 11, n. 1-2, 1978, p. 213-241.
- GORDON, Arthur. On the Origin of Diana. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, vol. 63 (1932), p. 177-192.
- GRIMAL, Pierre. **A mitologia grega**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- HEATH, John. Diana's Understanding of Ovid's "*Metamorphoses*". **The Classical Journal**, vol. 86, n. 3, 1991, p. 233-243.
- LIVELY, Genevieve. **Ovid's Metamorphoses: a Reader's Guide**. London: Continuum International Publishing Group, 2011.
- OLIVA NETO, João Angelo. Mínima gramática das *Metamorfoses* de Ovídio. In: Ovídio. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- OVID. **Metamorphoses: Books 1-8**. Translated by Frank Justus Miller. 3. ed. Harvard University Press, 1916.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- POMEROY, Sarah B. **Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity**. 2. ed. New York: Schocken Books, 1995.

¹ GRIMAL, 1985, p. 7.

² COMMELIN, 1983, p. 15.

³ Ovídio fora enviado para o exílio em Tomos, confim extremo do Império romano, por ter cometido uma falta, um erro, pela composição de uma de suas obras de juventude. No entanto, esse fato é alvo de discussões calorosas, porque Ovídio nunca conseguiu retornar a Roma, mesmo após a morte do imperador. Nesse exílio, o autor compõe um grande número de obras, como *Tristia*, *Epistulae ex Ponto*, entre outras.

⁴ Estudiosos da obra ovidiana (Oliva Neto, entre outros) costumam classificar a obra ovidiana como uma cosmogonia, que encerra ainda outros eventos. Não é nosso intuito, neste artigo, discorrer sobre esse aspecto, mas sim nos centrarmos no estudo específico da deusa Diana e das narrativas direta ou indiretamente a ela relacionadas.

⁵ OLIVA NETO, 2017, p. 8.

⁶ BLANK, 2016, p. 10.

⁷ “*Le parole chiave della rappresentazione ideale femminile matronale sono dunque poche e sempre le stesse: casta, cioè che ha rapporti sessuali solo all'interno del matrimonio a fini procreativi; pudica, modesta e riservata; pia, dedita alle pratiche del culto e al rispetto della tradizione del mos maiorum, il costume degli antenati, considerato l'unico codice morale di comportamento valido per i Romani; frugi, semplice e onesta; domiseda, che sta in casa; lanifica, che sta al telaio*” (CENERINI, 2009, p. 33). Tradução nossa.

⁸ Idem, *ibidem*, p. 13-14.

⁹ Ovídio, *Met.*, I, v. 486-487. Todas as traduções do latim são nossas.

¹⁰ Cf. POMEROY, 2011, p. 152.

¹¹ “*Lo spazio femminile è, dunque, quello protetto, interno della casa, quello maschile è quello esterno, i campi da coltivare, oppure il foro o la piazza, sede dell'attività politica e oratoria [...]*” (CENERINI, 2009, p. 30). Tradução nossa.

¹² Idem, *ibidem*, p. 199-200.

¹³ Ovídio, *Met.*, II, v. 411.

¹⁴ Vale apenas lembrarmos que o início das *Metamorfoses*, como já se aventou no início deste trabalho, se desenvolve dentro de uma narrativa cosmogônica.

¹⁵ Cf. LIVELEY, 2011, p. 35.

¹⁶ HEATH, 1991, p. 238.

¹⁷ BLANK, 2016, p. 10.

¹⁸ Apud: CURRAN, 1978, p. 220.

¹⁹ Cf. HEATH, 1991, p. 241-242.

²⁰ Cf. LIVELY, 2011, p. 37.

²¹ Cf. CURRAN, 1978, p. 214.

²² Ovídio, *Met.*, I, v. 475-476.

²³ Ovídio, *Met.*, III, v. 148.

O nexu entre os ciclos míticos atrida e troiano na *Oresteia* de Ésquilo

Fernanda Mattos Borges da Costa

RESUMO

Neste artigo, apresentamos a *Oresteia* como um nexu entre os ciclos míticos atrida e troiano, a começar pelo *Agamêmnon* como a peça que estabelece as principais referências aos mitos nos quais a trilogia fundamenta seu enredo. Demonstramos como a peça não apenas cita eventos do passado mítico, mas os entrelaça invariavelmente na trama dos conflitos trágicos que constrói de modo indissociável. Assim, resumimos alguns eventos relevantes dos ciclos atrida e troiano, para em seguida mostrarmos referências a eles na *Oresteia* e apontarmos como se ganha em compreensão da peça com a recuperação desses mitos. Para além de apenas nos servir dos mitos para ampliar a interpretação da tragédia, também acreditamos que a poesia trágica dá continuidade construtiva sobre o mito, conferindo-lhe sentido e formas específicas nas delimitações da performance trágica.

PALAVRAS-CHAVE

Oresteia; Mitos; *Agamêmnon*, Ésquilo.

SUBMISSÃO 27.10.2022 | APROVAÇÃO 3.4.2023 | PUBLICAÇÃO 3.4.2023

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i44.55242>

A

relação intrínseca entre mito e tragédia é indiscutível. O mito é incorpóreo e multiforme, moldável segundo as circunstâncias concretas de seu entorno e conforme a modalidade de transmissão de conhecimento e narrativa que lhe dá corpo. E o enredo trágico abriga o mito na sua constituição. A tragédia clássica ateniense mantém o mito vivo, apropriando-se dele ao adaptá-lo à maneira poético-performática que lhe é própria, e o atualiza em diálogo com o seu contexto político-cultural. Através da criatividade do poeta, a tragédia conecta o mito às preocupações concretas do seu espectador. Essa complexa continuidade entre mito e tragédia, por sua vez, torna-se uma das fontes da atividade interpretativa em busca de ler e decifrar a poesia grega antiga.

A tragédia clássica contém e está contida na tradição mítica da Grécia antiga, que é ao mesmo tempo uma produção individual e coletiva. Por um lado, a tragédia busca nos mitos o fundamento para o conteúdo de seu enredo; por outro lado, o mito é sempre adaptado à pretensão do artista que se propôs a retratá-lo. A tragédia é ao mesmo tempo um enredo autocontido, com início, meio e fim, cujo princípio e resolução são delimitados e determinados. Mas essas linhas divisórias da tragédia são porosas e abertas, fomentadas e enriquecidas pelos mitos a partir dos quais constrói sua performance.

A *Oresteia* de Ésquilo remete a vários dos elementos míticos importantes para a ação que será desenrolada em cena, e é possível apontar passagens em que o contexto mítico compartilhado não só é trazido à tona pela peça, mas é também essencial para a construção e compreensão de seu enredo. Decerto, a compreensão da trilogia trágica se beneficia do contexto mítico a que o seu enredo pertence. Ressaltamos a seguir os relatos míticos que o tragediógrafo escolhe referir em suas peças, quais os aspectos dos mitos são relevantes para o desenvolvimento do seu enredo e como as tragédias se comunicam entre si e com os ciclos míticos atrida e troiano.

1 A RELAÇÃO DOS MITOS DOS CICLOS ATRIDA E TROIANO COM A TRAGÉDIA *AGAMÉMNON*

Os ciclos míticos atrida e troiano compõem parte do conhecimento compartilhado entre os gregos contemporâneos de Ésquilo. A audiência da tragédia, por pressuposto, estava informada não apenas a respeito das personagens representadas na peça e a história adaptada pelo enredo, mas também das narrativas mitológicas em torno delas. Assim, o tragediógrafo tem a liberdade de citar eventos e personagens míticas que não estão imediatamente envolvidas na performance da tragédia, mas cuja menção é capaz de carregar significado para o contexto da peça. E os espectadores no teatro eram capazes de compreender o contexto dos mitos de referência na tragédia e de considerar as implicações de tais referências no desenrolar da peça.

O *Agamémnon*, por exemplo, é especialmente povoado por alusões a personagens e eventos mitológicos para além daqueles envolvidos no triângulo principal do conflito entre Agamémnon, Clitemnestra e Egisto. Nos v. 709 a 734, o coro de anciãos relembra como Príamo deu boas-vidas a Páris ao noivar com Helena, condenando sua casa e toda a Troia à destruição. Nesse trecho, o coro faz um símile que associa Páris a um filhote de leão, trazido à casa primeiro como infante, dócil e afável enquanto pequeno, que, quando cresce, assume as características selvagens e sanguinárias dos seus ancestrais. Aqui, como ocorre noutras passagens em que Páris e Helena são mencionados, o coro de anciãos alude aos eventos do rapto por referências indiretas e parciais, pois se presume que as alusões são suficientes para a compreensão dos espectadores. Ocorre o mesmo com as falas de Cassandra que, primeiro de forma velada, depois de modo mais explícito, expõe o que vê e antevê no palácio de Argos, o passado e o futuro da casa de Atreu.

Nos v. 1215 a 1226, Cassandra fala dos prelúdios que testemunha, das crianças cuja carne foi servida de alimento ao pai delas e do leão covarde que se deita no leito do palácio:

A terrível fátiga de veraz vaticínio
subverte-me revolvendo com prelúdios.
Vede sentados perto do palácio estes
jovens similares a figura de sonhos:
crianças como se mortas pelos seus,
as mãos cheias de carnes, pasto próprio,
com intestinos e vísceras, mísero peso,
parecem ostentar o que o pai degustou.
Digo que trama punição por isso
um leão covarde a rolar no leito,
caseiro, contra o recém-vindo senhor.¹

A fala de Cassandra refere-se ao episódio conhecido como o festim dos inocentes, no qual Atreu, pai de Agamêmnon e Menelau, vingou-se da traição de seu irmão Tiestes, servindo-lhe as carnes dos sobrinhos em um banquete de boas-vindas. Da mesma forma, os três últimos versos mencionam um “leão covarde” no palácio que trama contra Agamêmnon recém-chegado. Espera-se que os espectadores saibam que Cassandra fala de Egisto, o último filho de Tiestes e o homem que compartilha do leito de Clitemnestra na ausência do rei.

Nesses versos exemplificados, podemos perceber também como as referências diretas fazem alusão a outros eventos mitológicos que, embora de alguma forma associados ao enredo da poesia, não fazem parte dele diretamente. Para os espectadores gregos da tragédia clássica, essa mitologia faz parte da sua formação comum, enquanto para nós como audiência moderna é necessário buscar fontes externas à tragédia e refazer essas conexões de sentido.

Para os que se sentaram nos bancos do teatro antigo, não há mistério no enredo da tragédia sobre o que vai acontecer. A inovação está em como os acontecimentos serão apresentados e de que modo eles serão desenvolvidos na trama, na performance e nas falas das personagens. As referências contidas no símile de Páris “filhote de leão” e da visão de Cassandra, do mesmo modo que os prelúdios da adivinha de Apolo, carregam mais informação do que o que está diretamente dito. É possível extrapolar, a partir do símile do filhote de leão, os eventos em torno da hospedagem

de Páris no palácio de Menelau e o rapto de Helena, bem como a profecia muitas vezes reiterada de que Páris estava destinado a causar a destruição da casa de Príamo – e mesmo assim foi aceito de volta ao palácio troiano. No quarto episódio do *Agamêmnon*, as falas de Cassandra ao coro de anciãos são enriquecidas com referências ao passado e ao futuro. Os versos mencionados acima (v. 1215-1226), como outras das falas da adivinha, pressupõem o conhecimento do contexto da maldição familiar que afeta toda a descendência de Tântalo e preveem o papel de Egisto, o “leão covarde”, no assassinato de Agamêmnon que está prestes a ocorrer. O coro de anciãos não é capaz de compreender Cassandra, mas os espectadores da tragédia, que conheciam os ciclos míticos troiano e atrida, eram.

As muitas menções aos eventos da Troia nos cantos dos anciãos, nas falas do Arauto e de Clitemnestra, bem como as visões de Cassandra e as revelações de Egisto sobre o passado da casa de Atreu, enriquecem o *Agamêmnon* de referências aos ciclos troiano e atrida, entrelaçando-os no enredo. A trama da *Oresteia*, desse modo, é estabelecida como continuidade de uma história maior, afetada pelas consequências de conflitos e pela cadeia de ações que precedem e se extravasam dos atos das personagens da peça. Essa não é, claro, uma prerrogativa apenas da *Oresteia*, pois é constitutivo da tragédia clássica apresentar um recorte delimitado e performático de grandes narrativas mitológicas. Mas, no *Agamêmnon*, os eventos que levam à morte de do herói trágico são construídos em múltiplas camadas de referências aos mitos atridas e troianos, inserindo o seu destino trágico no contexto de um encadeamento de causa e consequência que compõem a ordem divina dirigida por Zeus que rege todas as ações humanas.

O rei Agamêmnon é a personagem que conecta ambos os ciclos míticos na tragédia. Outras peças de Ésquilo fundam-se e resolvem-se em um mesmo ciclo mítico, como ocorre, por exemplo, na tragédia d'*Os sete contra Tebas*, que representa o conflito entre os irmãos Etéocles e Polínicos inseridos no ciclo tebano. A simples menção que a peça faça de outros mitos para além do ciclo tebano não os torna parte do enredo, exceto como comparações

temáticas. Mas Agamêmnon é uma personagem que transita por mais de um ciclo mítico. E os eventos em torno de Troia mencionados no *Agamêmnon*, como o rapto de Helena, a desapareição de Menelau e a destruição da frota grega na tempestade, não são apenas menções anteriores de transgressões que demandavam consequências. Eles são parte constitutiva da cadeia de causa e consequência que afeta os destinos de Agamêmnon e Orestes na trilogia de Ésquilo. Tal como ocorre com Hércules, a presença do filho de Zeus no *Prometeu acorrentado* remete naturalmente ao nexu entre o mito prometeico e o mito hercúleo. Já o sacrifício de Ifigênia no *Agamêmnon* é o evento referido na tragédia que produz o nexu entre os ciclos atrida e troiano e que tem como consequência tanto a liderança de Agamêmnon na expedição militar contra Troia, como a morte do rei que dá continuação da maldição familiar dos atridas.

Através do *Agamêmnon*, a *Oresteia* enraíza seu enredo nos mitos da guerra de Troia e da casa de Atreu. Mas a trilogia trágica também propõe uma resolução, ainda que parcial e limitada em seu escopo, para certos conflitos de ambos os ciclos míticos ao final de *Eumênides*. Através do julgamento de Orestes no Areópago e da transformação das Erínias em Eumênides, Ésquilo propõe uma versão para a resolução para conflitos estabelecidos nos mitos tradicionais. Veremos agora os aspectos que consideramos especialmente relevantes dos ciclos míticos atrida e troiano para a *Oresteia*.

2 O CICLO ATRIDA E O CICLO TROIANO

O ciclo atrida contém a história da casa de Atreu e de seus descendentes, e a maldição dos atridas, invocada por Egisto no *Agamêmnon* (v. 1577 ss.), provém desse ciclo a partir do confronto entre os irmãos Atreu e Tiestes, predecessores do ciclo sanguíneo de autodestruição familiar que viria a se repetir no enredo da *Oresteia*. Essa maldição dos descendentes de Atreu tem início algumas gerações antes, e o ciclo atrida está, na verdade, inserido no ciclo dos tantálidas, ou seja, dos descendentes de Tântalo.

Tântalo foi um rei filho de Zeus com Plota, uma mortal, e dele se inicia uma linhagem de reis da antiguidade grega.² Tântalo decidiu testar a onisciência dos deuses durante um de seus banquetes em seu palácio, onde em segredo ele serviu aos seus convidados divinos a carne de seu filho primogênito, Pélope. Enquanto os demais deuses se recusam a comer da oferenda maldita, Deméter, distraída por preocupações pela filha Perséfone, degusta uma parte do ombro de Pélope antes de se dar conta do que lhe fora servido.³ O ato odioso de Tântalo é repudiado pelos deuses, e Tântalo recebe deles a primeira instância da maldição que viria a atingir sua descendência. Os deuses revivem Pélope, e Zeus condena Tântalo a uma prisão de sede e fome eternas:

Agora ele está dependurado, consumido perenemente pela sede e pela fome, no ramo de uma árvore frutífera que se inclina sobre um lago pantanoso. Suas ondas chegam-lhe até a cintura, às vezes até o queixo, mas, quando se inclina para beber, elas retrocedem e nada deixam a não ser uma lama negra nos seus pés; e se porventura ele consegue recolher um punhado de água, ela lhe escorre por entre os dedos, permitindo-lhe somente umedecer os lábios rachados, sentindo ainda mais sede. A árvore está carregada de peras, lustrosas maçãs, figos doces, azeitonas e romãs maduras que lhe roçam os ombros, mas, cada vez que ele estica a mão para colher um desses frutos suculentos, uma rajada de vento os coloca fora de seu alcance.⁴

Pélope ressuscitado torna-se rei no lugar de Tântalo e passa a governar a região então conhecida como o Peloponeso. Mas os tantálidas mantêm a propensão de Tântalo para a destruição familiar e afronta aos deuses.⁵ Pélope casa-se com a princesa Hipodâmia, após enganar e matar o rei Enomau enquanto disputavam o desafio da corrida de carros pela mão da princesa. Para derrotar Enomau, que até então matara todos os pretendentes da filha, Pélope conta com a ajuda de Mírtilo, que também havia se apaixonado por Hipodâmia. Depois da vitória de Pélope, Mírtilo tenta consumir sua paixão pela princesa, que escapa e o denuncia para Pélope. Enfurecido, Pélope mata Mírtilo atirando-o ao mar.

Porém, antes de morrer, Mírtilo amaldiçoou Pélope e toda a sua prole com o que seria conhecida como a maldição dos pelópidas, condenando a descendência de Pélope a morrer pelas mãos uns dos outros até que a família seja inteiramente consumida.

Na geração de Atreu e Tiestes, filhos gêmeos de Pélope com Hipodâmia, a duas maldições acumulam-se sobre a linhagem. Uma delas relacionada à antropofagia filial, com a destruição de si e da sua própria prole, e outra ligada à traição cíclica entre os descendentes. Tanto a maldição de Tântalo como a de Pélope reforça e alimenta uma à outra, renovando-se mais forte a cada geração.

Além de Atreu e Tiestes, Pélope teve um filho com a ninfa danaide Axíoque, chamado Crisipo. Crisipo vivia com o pai junto com seus filhos legítimos, e Hipodâmia e seus filhos temiam que Pélope o fizesse seu herdeiro. Certos relatos narram que Hipodâmia assassinou Crisipo depois de falhar em persuadir Atreu e Tiestes a fazê-lo.⁶ Outros narram que Atreu e Tiestes, convencidos pela mãe, matam o meio-irmão. Na versão em que Atreu e Tiestes matam Crisipo, ambos os filhos são expulsos por Pélope,⁷ porém Atreu retorna e persuade o pai de que Tiestes fora o único responsável pelo assassinato. Pélope então recebe Atreu de volta e o torna seu herdeiro. Ainda em outras versões, Atreu e Tiestes foram chamados pelos micênicos na ocasião da morte de Pélope para que escolhessem um dos dois como rei. Nessa ocasião, Atreu teria prometido um sacrifício sagrado para Ártemis que ele depois falharia em cumprir, atraindo a maldição da deusa que seguiria também seus descendentes. Seja pelo voto popular, por traição ou pela intervenção de Zeus, Atreu sucede o pai e exila Tiestes.

Atreu torna-se rei de Micenas e Argos e casa-se com Aérope, tendo com ela os filhos Agamêmnon, Menelau e Anaxibia. Ainda ressentido com o irmão, Tiestes seduz Aérope com a intenção de matar Atreu e tomar o seu lugar. Atreu descobre a traição do irmão e o adultério da esposa e planeja vingar-se. Ele livra-se de Aérope, lançando-a ao mar, e envia um mensageiro a Tiestes, convidando-o para um banquete no palácio em sua honra,

prometendo ao irmão anistia e a divisão do governo de metade do seu reino. Logo que Tiestes responde ao convite, Atreu rapta os filhos do irmão para matá-los, esquartejá-los e cozinhar a suas carnes para servir no banquete de boas-vindas a Tiestes. Quando Tiestes termina de comer, Atreu manda que tragam em uma bandeja as cabeças, pés e mãos dos sobrinhos para dar conhecimento ao irmão da origem da carne do banquete maldito. Enfurecido e conspurcado pelo canibalismo horrendo, Tiestes amaldiçoou Atreu antes fugir de Argos, condenando o irmão e toda a sua prole à autodestruição eterna. Esse episódio é conhecido como o festim dos inocentes, mencionado pela primeira vez desde o párodo do *Agamêmnon* (v. 151), e é o evento que Egisto, filho incestuoso de Tiestes com sua própria filha Pelópia, dá como motivo legítimo para sua vingança contra Agamêmnon.

Tanto Tiestes como Atreu renovam o ciclo de maldições iniciado com Tântalo e continuado por Pélope. Egisto, o último herdeiro de Tiestes, é criado por Atreu quando esse se casa com Pelópia sem saber que a criança não era seu filho. Apenas quando Atreu envia Egisto para matar Tiestes, é que o rapaz descobre quem é seu verdadeiro pai e os acontecimentos entre os filhos de Pélope. Desde então, Egisto passa a viver em Argos sob a ordem secreta de Tiestes para destruir a casa de Atreu. Agamêmnon,⁸ como herdeiro de Atreu, torna-se rei de Argos, e Menelau, após se casar com Helena, assume o trono de Tíndaro e o reinado sobre Esparta.⁹ Durante a Guerra de Troia, Agamêmnon e Menelau viajam como generais e líderes da campanha, enquanto Egisto se esconde em Argos e se utiliza da oportunidade para tornar-se amante de Clitemnestra, esposa de Agamêmnon e rainha regente na sua ausência. Na peça de Ésquilo, Agamêmnon morre pelas mãos de Clitemnestra com a ajuda de Egisto. Em seguida, a maldição que Egisto invoca como condenação última de Agamêmnon e de toda a casa de Atreu volta-se contra ele e Clitemnestra quando, em *Coéforas*, Orestes retorna para vingar a morte do pai.

A tragédia de Ésquilo não retrata Agamêmnon apenas como uma vítima da maldição hereditária de sua casa. Ao sacrificar

Ifigênia em Áulis, Agamêmnon renova e reproduz a maldição com seus próprios atos e por sua própria escolha. Com Agamêmnon como agente, o episódio do sacrifício de Ifigênia torna-se na peça um ponto de unificação entre os ciclos atrida e troiano, o que fundamenta o ato de Agamêmnon como mais do que apenas a repetição inescapável do assassinato filial e da tendência autofágica dos tantálidas. Agamêmnon como herói trágico está na encruzilhada entre os dois ciclos míticos.

Nossa leitura da trilogia trágica esquiliana precisa levar em conta também os eventos no ciclo mítico troiano, que contém os conflitos iniciados no plano divino que afetam tanto a organização da ordem de Zeus como do início da guerra de Troia, uma vez que consideramos tais mitos como essenciais para a interpretação dos eventos da *Oresteia* tal como representados por Ésquilo.

O ciclo troiano tem um início estabelecido no plano de ação humana. O rapto de Helena, sob certa perspectiva, é o primeiro evento que leva à unificação dos exércitos gregos sob o comando de Agamêmnon e Menelau, e inicia os esforços militares contra Troia. É comum atribuir o estopim do ciclo troiano ao rapto de Helena por Páris, constituindo uma traição à lei da hospitalidade que regia a estadia do príncipe troiano no palácio de Menelau. Consideramos, contudo, que o ciclo troiano deve ser apreciado, atribuindo-lhe dois inícios, sendo o primeiro deles um conflito no plano divino que depois escala para o conflito no plano humano.

O início do conflito divino ocorre no casamento da divina Tétis com o mortal Peleu, conforme a vontade de Zeus que temia a profecia de que o filho divino de Tétis seria seu algoz e se tornaria o próximo deus a reinar sobre o cosmos. Para impedir que nascesse um deus capaz de destroná-lo, o rei do Olimpo concebe o plano de unir Tétis a um mortal, celebrando a união com um grande casamento para o qual todos os deuses foram convidados. Todos exceto a deusa Éris, a Discórdia. A deusa reage à sua exclusão lançando no banquete de casamento um pomo dourado com a inscrição καλλίστη, “para a mais bela”. O pomo dourado causa uma competição entre deusas presentes para que se

determine qual delas é a mais bela, e a disputa termina em impasse entre Hera, Atena e Afrodite, como representantes de três formas diferentes do belo feminino. As três deusas, então, recorrem a Zeus e demandam que ele determine qual delas deveria receber o pomo dourado com o título de a mais bela. Robert Graves resume:

Tem-se perguntado por que Zeus e Têmis projetaram a Guerra de Troia. Foi para tornar Helena famosa por ter envolvido a Europa e a Ásia num conflito? Ou para exaltar a raça dos semideuses e, ao mesmo tempo, diminuir a massa das populosas tribos que oprimiam a superfície da Mãe Terra? Seus motivos continuam sendo obscuros, mas a decisão já havia sido tomada quando, no casamento de Peleu e Tétis, Éride lançou um pomo de ouro em que estavam inscritas as seguintes palavras: “para a mais bela.” Zeus Onipotente não quis arbitrar a subsequente disputa entre Hera, Atena e Afrodite, deixando que Hermes levasse as deusas para o monte Ida, onde Páris, o filho perdido de Príamo, atuaria como juiz.¹⁰

Zeus, em vez de escolher ele mesmo, entrega o pomo dourado a Hermes. O deus mensageiro descende ao mundo e escolhe Páris para que faça a escolha entre as deusas. À época, o príncipe troiano, que fora exilado do palácio ainda infante por causa da profecia da destruição da casa de Príamo, vivia como um jovem pastor sob a tutela de Agelau. Para influenciar a escolha de Páris, as três deusas lhe oferecem suas respectivas dádivas: Hera oferece-lhe realeza, prometendo tornar Páris o senhor de toda a Ásia e o homem mais rico do mundo; Atena oferece-lhe excelência para torná-lo o homem mais belo e mais sábio do mundo, e vitorioso em todas as batalhas; por fim, Afrodite oferece-lhe a mulher mais bela do mundo, que seria Helena de Esparta, e promete uni-los sob sua égide. Diante das três dádivas, Páris escolhe entregar o pomo dourado para Afrodite, ao mesmo tempo recebendo a bênção da deusa e angariando a indignação e fúria de Atena e Hera contra Troia.¹¹ O destino de Páris e Helena é unificado pela dádiva de Afrodite.¹² E o conflito que começou

entre os deuses no casamento divino de Tétis e Peleu transita para o plano dos mortais.

Em tempo, Páris é recebido de volta na casa de Príamo e, em certo momento, é enviado com outros príncipes troianos como representantes de Troia, que são hospedados por Menelau em seu palácio pelo estreitamento de laços entre os reinos. É como hóspede de Menelau em Esparta que Páris encontra pela primeira vez com Helena já casada, a mulher mais bela do mundo que lhe fora oferecida por Afrodite. Helena, filha de Leda e Zeus, e adotada por Tíndaro, ao atingir a idade núbil, foi cortejada por quase todos os príncipes da Grécia. Para evitar um conflito generalizado, Odisseu propôs a Tíndaro que reunisse todos os pretendentes de Helena para que jurassem defender o casamento daquele entre eles que fosse escolhido por ela.¹³ É dessa forma que Helena se casa com Menelau.¹⁴ É como hóspede de Menelau que Páris rapta Helena e retorna à Troia, dando causa à guerra entre gregos e troianos. Esses eventos no plano humano dão início à guerra de Troia após Menelau recorrer a Agamêmnon para que o irmão reúna os reis gregos sob seu comando em uma grande força contra a cidade fortificada de Ílion, para vingar-se da quebra de hospitalidade do príncipe troiano e para recuperar Helena.

Vários príncipes e reis gregos estavam sob o juramento de proteção ao casamento de Helena e Menelau, e Menelau invoca esse juramento para fortalecer a aliança entre os reis da Grécia.¹⁵ Concomitantemente, Agamêmnon já havia reunido a promessa dos demais reis gregos para o caso de uma força estrangeira ameaçar um de seus reinados: todos unir-se-iam sob seu comando em retaliação. Além disso, a quebra das regras da hospitalidade (*ξενία*) por Páris, na condição de príncipe troiano e de hóspede de Menelau no momento do rapto de Helena, implica a necessidade inescapável de buscar reparação. Tradicionalmente, a relação de hospitalidade forma um vínculo inquebrável de proteção e respeito entre anfitrião e hóspede, que é regido pelo próprio Zeus, na condição de Zeus Xênios.¹⁶ A transgressão de Páris resulta na obrigação correspondente de Menelau de buscar reparação e retribuição. Páris e Helena, ao serem acolhidos em Troia,

condenam a cidade e os priamidas à mesma condição transgressora, enquanto, por parte dos gregos, torna-se necessário reunir uma força militar capaz de derrubar Troia. As circunstâncias pedem que Menelau e Agamêmnon tornem-se vingadores em nome de Zeus,¹⁷ representantes de sua vontade sob a obrigação de trazer a punição de Páris e de Troia.

É na condição de agente de Zeus e responsável pela retribuição contra Troia que Agamêmnon se encontra no dilema entre abandonar seu dever como general dos exércitos gregos em Áulis ou sacrificar a própria filha para apaziguar a ira de Ártemis. A fúria da deusa tem diferentes motivos segundo relatos míticos diversos,¹⁸ e sobre isso, Graves explica:

Quando a frota grega se reuniu pela segunda vez em Áulis, permanecendo lá retida por muitos dias por causa de ventos adversos, Calcante profetizou que não poderiam zarpar a menos que Agamêmnon sacrificasse a Ártemis a mais bela de suas filhas. O que teria provocado a fúria de Ártemis é controverso. Alguns dizem que, ao matar um cervo a uma grande distância, Agamêmnon havia se vangloriado: “A própria Ártemis não poderia ter feito melhor!”; ou que ele teria matado a cabra sagrada dela; ou que havia prometido oferecer-lhe a criatura mais bela nascida naquele ano em seu reino, que por acaso resultou ser Ifigênia; ou que seu pai, Atreu, havia sonogado um cordeiro dourado que ele devia à deusa.¹⁹

Ao manchar as mãos com o sangue da filha, Agamêmnon confirma sua agência na Guerra de Troia, renova a maldição familiar, determina seu assassinato em Argos pela traição de Clitemnestra e sela o destino de Orestes, tal como representado na trilogia de Ésquilo. É também esse episódio do Ciclo Troiano que conecta esse arco mítico com o ciclo atrida. O sacrifício de Ifigênia por Agamêmnon é, na peça de Ésquilo, a renovação da maldição dos atridas, ao mesmo tempo em que o ato do sacrifício é o que permite a continuidade da campanha dos exércitos gregos contra Troia.

3 COMO O ENREDO DA *ORESTEA* DÁ CONTINUIDADE AOS CICLOS MÍTICOS

O poeta trágico tece seu próprio recorte dos mitos em suas tragédias. É o que Ésquilo faz, de modo mais evidente, com as circunstâncias da intervenção de Ártemis em Áulis, como veremos adiante. Decerto, nem todo arcabouço mítico disponível é de uma só vez empregado pelo tragediógrafo na sua arte, nem todas as variantes dos mitos serão essenciais para o espectador apreciar sua obra. Porém, é inegável que a *Oresteia* abre muitas referências maiores e menores para as histórias em torno do seu enredo principal, tornando-as objeto de nossa curiosidade e estudo.

O centro performático da tragédia *Agamêmnon* retrata o *nostos* de Agamêmnon, o retorno vitorioso do rei após dez anos da guerra de Troia, apenas para perecer em sua própria casa. A primeira tragédia da trilogia estabelece a história pregressa do conflito que levará ao assassinato de Agamêmnon por Clitemnestra e Egisto, tornando-se a principal fonte das conexões com os ciclos míticos atrida e troiano com a *Oresteia*. O espaço conferido na peça para estabelecer o contexto desses conflitos anteriores é extenso, e o próprio herói só aparece no palco no terceiro episódio da tragédia; apenas a partir do v. 810, ouve-se sua fala. Fica claro que Agamêmnon é um rei ausente em Argos, o que permite amplo espaço para as demais personagens comunicarem todo o tipo de referências e informações, implícitas e explícitas, em preparação para a sua chegada. E para seu destino último.

Nem tudo está bem no palácio de Argos, é o que declara o Vigia no prólogo do *Agamêmnon* (v. 16-19 e 36-39). A conexão da peça com os eventos do ciclo troiano é estabelecida de pronto no monólogo do Vigia, que sob o comando da rainha, aguarda os sinais de fogo que anunciam a queda de Troia (v. 8-11). Logo, fica claro que a tragédia não tem apenas uma continuidade temporal entre o seu início e o final da guerra. Mais de duzentos versos são dedicados ao párodo (anapéstico e lírico), em que o coro de anciãos rememora os eventos da partida de Agamêmnon e dos exércitos gregos.

Os primeiros versos do párodo anapéstico remetem à relação entre Zeus e os reis Agamêmnon e Menelau:

Este é o décimo ano desde quando
o grande inimigo de Príamo,
Rei Menelau e também Agamêmnon,
de duplo trono e duplo cetro enviados por Zeus,
por honra, a dupla forte de Atridas
lançaram ao mar a frota dos Argivos
de mil navios desta terra,
auxílio militar,²⁰

O coro de anciãos argivos reitera que Zeus enviara os filhos de Atreu para vingarem-se de Páris²¹ e retoma a condição particular de Zeus Xénios (Hóspede),²² como o protetor das relações de hospedagem cuja lei fora quebrada pelo príncipe troiano. A transgressão contra a *xenia* é tão grave que, diz o coro, que “[é] como é, cumpre-se o destinado; nem incendiando, nem libando, nem pranteando sacrifícios sem fogo acalma-se a ira violenta”.²³

É no párodo lírico (v. 104-257) que o coro de anciãos se põe a relatar o prelúdio das águias e as palavras de Calcas, que preveem a queda de Troia em tempo, mas não sem custo. Pois Ártemis, ciosa pela lebre prenhe destroçada pelas águias do pai, cessa os ventos de Áulis impedindo a navegação até que Agamêmnon cumpra o sacrifício demandado pela deusa (v. 123-159). É nas palavras de Calcas que pela primeira vez ocorre na peça a menção velada da maldição da casa de Atreu, ao antever “aquela astuta que habita a casa” (v. 155) e buscará a vingança pela morte da prole:

“[...] empenhada em um outro ímpio sacrifício, sem festim,
de discórdia é artífice congênita,
não temente a homem. Pois permanece terrível recorrente
ardilosa vigia da casa, memorável ira vingadora da prole.”
Assim Calcas com grande habilidade bradou fatal destino
dos presságios da expedição ao palácio real;²⁴

Consideramos que esse trecho associa a morte de Ifigênia pelas mãos do próprio pai com o festim dos inocentes ocorrido na geração anterior de Atreu e Tiestes, que será veladamente mencionado outras vezes²⁵ até enfim ser explicitado pelas últimas falas de Cassandra (v. 1178-1197 e 1214-1241) e depois no discurso de Egisto no final da peça (v. 1583-1602), como justificativa do último filho de Tiestes para assassinar o rei de Argos. Desse modo, a demanda de Ártemis atrela o destino de Agamêmnon em seu ciclo mítico troiano com o ciclo da maldição de sua linhagem, registrada no mito dos tantálidas. O próprio sacrifício de Ifigênia é descrito nos v. 205-247 do *Agamêmnon* com a duplicidade de crítica e anuência da voz dos anciãos, que reconhecem a inevitabilidade e necessidade do sacrifício, enquanto repudiam o ato odioso.

A associação de Agamêmnon e Menelau com as duas águias do presságio (v. 114-115) é inescapável, bem como a relação entre os heróis gregos como enviados de Zeus, o “rei das aves rapinantes”. É inevitável a percepção de que as águias de quem Ártemis se ressent, “pois por compaixão hostil é Ártemis sagrada contra alados cães do pai, que dilaceram infeliz lebre e cria antes do parto, e odeia a ceia das águias” (v. 134-138), são, de fato, Agamêmnon e Menelau. Em todo caso, é interessante notar a opção de Ésquilo por uma versão do mito em que Ártemis estabelece como causa da sua ira contra Agamêmnon não quaisquer transgressões pregressas, mas sim um crime futuro que será cometido contra Troia, tal como a violência desmedida das águias de Zeus contra a lebre prenhe.²⁶ Nesse sentido, o sacrifício de Ifigênia – que recorre à própria maldição dos atridas – é o que possibilita a Agamêmnon tornar-se o general conquistador de Troia, e determina seu destino último pelas mãos de Clitemnestra e Egisto.²⁷

Outras figuras transgressoras do ciclo troiano são expostas n o *Agamêmnon*. Páris é reiteradamente castigado na fala das personagens (v. 403-426),²⁸ enquanto Helena, a destruidora de naus (ἑλένας), de homens (ἑλανδρος) e de país (ἑλεπολις) (v. 698-699) “em lugar de dote levou ruína a Ílion” (v. 404).²⁹ Troia, por

sua vez, é destruída por ter acolhido com honrarias o casal, protegendo aqueles que deveriam ser punidos (v. 403-455). A dádiva que Páris recebe de Afrodite é aludida nos v. 416 e 417, “nas belas estátuas está a dádiva odiosa ao marido”, quando o coro descreve a fala dos intérpretes dos deuses no palácio de Príamo (v. 410-419 e 699-749). Do lado heleno, depois de comentar como pilharam os templos dos deuses (v. 527-528) ao descrever a queda de Troia e dos priamidas, o Arauto revela³⁰ como uma tempestade noturna naufragou a maioria dos navios gregos, restando incólume apenas a nau de Agamêmnon (v. 646-660).³¹

Logo Clitemnestra retorna do palácio com as mãos vermelhas com o sangue de Agamêmnon e Cassandra. A rainha expõe o assassinato como ato de justiça pela morte da filha Ifigênia e é confrontada pelo coro de anciãos.³² Os anciãos argüem, contudo, não são capazes de negar a demanda da rainha, nem se conformar com o assassinato. Acuados, eles culpam o *daímon* da casa dos tantálidas (v. 1468-1474) e apontam Zeus como causador de tudo (v. 1481-1496). Nesse diálogo, cada fala do coro e da rainha expõe a inevitabilidade da ruína de quem transgride e a ordem de Zeus que demanda punição:

Opróbio aqui se opõe a opróbio,
difícil de discernir.
É pego quem pega, quem mata paga.
Detendo o trono Zeus,
sofre quem faz: essa é a lei.
Quem baniria do palácio o nefasto grão?
Atrelou-se a estirpe à perdição.³³

Finalmente, Egisto entra no último episódio, e seu monólogo explica extensivamente as circunstâncias da maldição dos atridas e a justiça que o filho de Tiestes veio cobrar (v. 1577-1611).

Orestes fora exilado por Clitemnestra para a Fócida. Como justificativa para a ausência do príncipe, a rainha explica a Agamêmnon que temia a qualquer momento uma insurgência ou derrubada do conselho de anciãos por parte do povo, e, na

ausência do rei, o seu herdeiro estaria desprotegido (v. 877-885). Convenientemente, Orestes está ausente quando Agamêmnon é morto, e o governo de Argos passa para as mãos de Clitemnestra e Egisto. Da forma como Cassandra previu (v. 1279-1294) e os anciãos argivos suplicaram (v. 1645-1648), Orestes retorna para Argos anos depois para vingar os assassinos do pai.

Em *Coéforas* ocorre o desenvolvimento dos eventos que ficaram em aberto no *Agamêmnon*. A maldição dos atridas não é interrompida. Clitemnestra e Egisto reinam em Argos na ausência de Orestes, até que ele retorne sob a demanda de vingança pela morte do rei que, na ausência de Menelau ou outra autoridade que possa contestar o governo dos tiranos, recai sobre o príncipe exilado. Como a peça central da *Oresteia*, *Coéforas* é o eixo de continuidade entre *Agamêmnon* e *Eumênides*, escalando os conflitos herdados dos ciclos míticos a um ponto máximo antes de qualquer resolução. Temos então representado nessa peça o *nostos* de Orestes, exilado de Argos por dez anos pela própria mãe, que retorna para buscar justiça, retificar o governo de Argos e assassinar os algozes do pai sob as ordens de Apolo.

O coro das portadoras de libações, em *Coéforas*, retoma os eventos do passado. Por exemplo, no terceiro estásimo (v. 935-941), em uma mesma estrofe o coro rememora “Veio em tempo aos priamidas, punição pesada e justa” (ἔμολε μὲν Δίκαι Πριαμίδαις χρόνῳ, βαρύδικος ποινά, v. 935-936), ligando-a com Agamêmnon, cuja morte veio pela agência de Clitemnestra e Egisto, “dois leões combativos” (ἔμολε δ' ἔς δόμον τὸν Ἀγαμέμνονος διπλοῦς λέων, διπλοῦς Ἄρης, v. 937-938), e com o retorno de Orestes para matar os matadores e vingar o pai. A própria descrição do coro confere uma continuidade cíclica aos eventos desde a Guerra de Troia até a morte de Clitemnestra e Egisto, amarrando apropriadamente as linhas do ciclo troiano e do ciclo atrida na trama da *Oresteia*.³⁴

Há, em todo o caso, uma caracterização de Clitemnestra e Egisto como algozes de Orestes e Electra e de usurpadores do trono de Argos. Monta-se um enredo correlato e invertido da situação da primeira peça: dessa vez, é a mãe que transgride contra os filhos, é o vingador quem retorna ao palácio para matar os

transgressores, há um coro (de mulheres, em vez de homens) que agora sabe do plano de assassinato e auxilia na execução, e um executor justo, ordenado por Apolo a matar a mãe para poder retificar a condição de sua casa, em vez de um sacrifício ímpio da filha em prol da guerra genocida. Sacrifício esse exigido por Ártemis, irmã de Apolo, como medida retributiva e apriorística ao massacre de Troia que seria comandado por Agamêmnon.³⁵

A condição dos herdeiros legítimos de Argos, a “prole órfã da águia paterna” (γέννων εὐνιν αἰετοῦ πατρός, v. 247), é precária. Clitemnestra e Egisto se aproveitam das riquezas deixadas por Agamêmnon e do poder do palácio após o assassinato do rei, enquanto Electra vive como escrava e Orestes está exilado, afastado da herança e da casa paterna. O reencontro dos irmãos diante do túmulo do rei dá início à vingança, a qual começa com o canto conjunto de Orestes e Electra com as portadoras de libações n o *kommós*, onde pedem pela intercedência de Zeus e de Agamêmnon pelo sucesso da empreitada (v. 315-478).

É Apolo quem comanda Orestes a voltar a Argos e vingar Agamêmnon, ou, de outra forma, perecer sob as Erínias do pai (v. 297-305). Orestes deve matar Egisto e Clitemnestra, pela desonra na morte de Agamêmnon, por Argos e seus cidadãos que sofreram as consequências da guerra, pela desonra da irmã e de si mesmo, e acima de tudo, pela ordem de Apolo. Pois a maldição dos atridas foi muitas vezes alimentada, e a cura não virá de outro agente que não Orestes (v. 471-474). Quando o plano de Orestes é bem-sucedido, depois que ele executa Egisto e Clitemnestra no palácio com dolo e astúcia,³⁶ o príncipe prepara-se para sua fuga de Argos, seguindo as instruções de Apolo para buscar sua purificação e julgamento.

Com o matricídio, Orestes leva a maldição dos atridas às últimas consequências. Sua transgressão é das mais repudiáveis, mas ele o faz em obediência ao deus. Diferente de Agamêmnon, que, apesar da resistência, viu como justa a sua aceitação da demanda de Ártemis pelo sacrifício de Ifigênia, Orestes está mais consciente das consequências em seguir o comando de Apolo e o faz não apenas por si, mas pelo bem de seu povo e de sua casa,

pelo fim da maldição e pela plena confiança em Apolo. Orestes entrega-se ao exílio carregando a contradição da sua condição única de culpa e inocência.

Eumênides, a última peça da trilogia, traz a conclusão do enredo e dos conflitos iniciados no *Agamémnon* e agravados em *Coéforas*. E a resolução da tragédia contém também a solução, em certa medida, de conflitos dos ciclos míticos atrida e troiano. Logo de início, percebe-se em *Eumênides* o estreitamento entre a ação divina e humana. A fuga de Orestes o levou até o templo de Apolo em Delfos, onde é encontrado por uma sacerdotisa pítia, rodeado pelas Erínias adormecidas. O horror da cena é descrito pela pítia, enquanto ela nos apresenta o coro da peça (v. 34-63). Logo depois Orestes chama por Apolo e é pelo deus respondido e comandado a partir novamente, depois do breve descanso em seu templo, para Atenas (v. 64-93). Desde a primeira peça da *Oresteia*, os deuses estiveram presentes no enredo, mas é na última peça que eles finalmente ganham corporeidade e descem ao mundo dos homens em busca de retificação e justiça. Apolo aconselha Orestes a se prostrar como suplicante diante do ícone de Palas Atena e se entregar ao julgamento dos juízes (v. 79-84). E, logo depois da fuga de Orestes do templo, Clitemnestra retorna dos mortos para exortar as Erínias adormecidas a continuar a perseguição de seu algoz, clamando por justiça pelo matricídio (v. 94-116).

A oposição entre Apolo e as Erínias também ganha destaque no conflito da peça. Nessa altura da trilogia, as divergências no plano divino se agravam a ponto de que no Párodos as Erínias acusam Apolo e os novos deuses de agir contra a justiça, de proteger e honrar suplicante impuro e de destruir as antigas partilhas dos deuses (v. 140-177). De outro lado, Apolo recusa a violência indiscriminada que representa a justiça para as deusas anciãs (v. 179-197). Desde quando Orestes entregou seu destino nas mãos de Apolo, sua ação se torna a do deus, e a busca de justiça por e contra o príncipe é o que dirige o conflito da peça. Não à toa, as Erínias logo reconhecem Apolo como co-responsável, até mesmo inteiramente responsável (μεταίτιος e παναίτιος, v. 198-200), pelo matricídio cometido por Orestes.

Apolo e as Erínias aceitam a intermediação de Atenas na busca por justiça e entram na causa como defensor e acusadoras, e como partes diretamente interessadas no resultado da causa. O julgamento de Orestes não recai somente sobre sua culpa ou inocência, mas discute o que deve ser visto como justiça, se é justo buscar a continuidade ou a ruptura do ciclo de destruição e morte que antecedeu e deu causa ao matricídio, e sobre qual deve ser a agência entre deuses novos e antigos em relação a justiça e proteção da ordem. Com a instrução de Atena e a fundação do tribunal do Areópago, iniciam-se o julgamento de Orestes e o confronto argumentativo entre Apolo e as Erínias.

O resultado do julgamento e absolvição de Orestes, com um empate entre jurados e um desempate pelo voto de Atena, põe fim à condição de fugitivo exilado do herói, reestabelecendo a sua condição de herdeiro de Argos e encerrando o ciclo destruidor da maldição dos atridas. Mas o conflito entre as divindades não se desfaz até que Atena convence com seu discurso as Erínias a aceitarem a nova ordem de justiça, a se deixarem honrar em Atenas e se tornarem protetoras de uma justiça intermediada pelo tribunal. É a transformação das Erínias em Eumênides que dá uma resolução ao conflito no plano divino.

4 COMO ATRAVÉS DO NEXO COM A *ORESTELA* HÁ UM GANHO INTERPRETATIVO A ESSES CICLOS MÍTICOS

O ciclo troiano, como um ciclo mítico ‘aberto’, não termina com o final da guerra. Devido a sua escala de conflitos e abrangência de suas consequências, não há uma resolução para todos esses conflitos que proliferaram no ciclo troiano que esteja inserida nele mesmo. Não é surpresa, então, que o ciclo troiano produza diversas narrativas subsequentes, as mais conhecidas dessas são as de *nostos* (como na *Odisseia*) e as de diásporas (como na *Eneida*).

Um dos nós conflitivos inserido no ciclo troiano é o do ciclo de violência e destruição que são causados pela busca de reparação por transgressões ocorrendo a partir de mais violência e

transgressão. Não à toa, tanto no *Agamêmnon* como nas *Coéforas*, Agamêmnon e Orestes são comparados a Erínias quando buscam, pela violência e derramamento de sangue, a execução da justiça. Em um primeiro momento, as Erínias ainda são vistas como protetoras da ordem de Zeus, a circunscrição da atuação das deusas é respeitada. Os atridas lideram os gregos contra Troia como punitivas Erínias: “Algum deus superior ouve, ou Apolo, ou Pan, ou Zeus, o grasnado lamento agudo destes estrangeiros e tardia punição envia Erínia aos transgressores” (Ésq., *Ag.*, v. 55-59), enquanto as Erínias são, com frequência, chamadas como divindades de justiça que atacam os transgressores, como reconhece o coro de anciãos argivos de que em tempo as Erínias devem vir e cegar os que ganham fortuna com a injustiça (Ésq., *Ag.*, v. 459-466). Mesmo Clitemnestra confessa que, por justiça da filha, por erronia (Ἄτη) e Erínia, ela matou o marido (Ésq., *Ag.*, v. 1431-1433).

A relação com as Erínias se mantém em *Coéforas*, ainda associadas à justiça, ainda que agora sejam chamadas para fundamentar a morte de Clitemnestra pelas mãos de Orestes. Uma Erínia produz outra: o matricídio é ao mesmo tempo um crime e uma necessidade, e não há outra forma de justiça que não geste no próprio ato pela justiça outra injustiça. É o que reconhece o coro das portadoras de libações quando diz:

A raiz da Justiça se aprofunda.
Parte forja-faca está na forja.
No palácio ela leva o filho
dos cruores mais antigos
a punir o crime em tempo, a ínclita e profunda Erínis.³⁷

Esse ciclo de justiça promotora de transgressão e violência, que circunscrito à casa de Agamêmnon se encerra com a absolvição de Orestes, teve início no ciclo troiano. De certa forma, a conciliação entre as Erínias e os deuses novos, sob o comando de Zeus, é também uma solução, ainda que pontual e circunscrita, para um dissenso que se havia dado continuidade no ciclo mítico troiano. O fim da maldição dos atridas também ocorre com a

absolvição de Orestes, purificando-o enfim da violência de sangue de seus ancestrais e livre para governar Argos. Antes disso, sem a intervenção dos deuses olímpicos, a maldição dos atridas só chegaria a termo com a destruição de todos os descendentes. Sem uma intervenção divina em prol de um assassino puro e piedoso, a maldição dos tantálidas não poderia ter outro fim que não sua completa aniquilação.

A condição de culpa inescapável de Orestes e a necessidade de vingar o sangue derramado de Clitemnestra trazem causa para ascensão das Erínias dos úberes da terra para a superfície. Já a condição de inocência e de virtude de Orestes é o que permite a instrução direta de Apolo. E a necessidade de resolver a profunda contradição da condição de Orestes que traz adiante a necessidade da intervenção de Atenas, através da instituição de um julgamento com a cooperação de homens e deuses. De certa forma, com o fim da maldição, há também a restituição da justiça na ordem dos deuses. A transformação das Erínias em Eumênides permite que se restaure o equilíbrio entre os deuses e se restitua a ordem de Zeus, de modo que as deusas antigas permaneçam em seu papel como protetoras dessa ordem. A máxima do aprendizado pelo sofrimento que Zeus rege afeta tanto homens quanto deuses.

ABSTRACT

In this paper we present the *Oresteia* as a nexus between the Atreidae and Trojan mythical cycles, starting from the *Agamemnon* as the play that establishes the main references to the myths that grounds the trilogy's plot. We show how the play doesn't merely quote the mythical events prior to the story, but also indissociably interlaces them to the tragic conflicts. So, we summarize relevant events in the Atreidae and Trojan cycles before we show their corresponding references in the *Oresteia*, and how our comprehension of it benefits from the integration with those myths. Beyond using those myths to enlarge our interpretation of the tragic trilogy, we believe that these poems also allow a constructive continuity to the myth, providing it with other meanings within the boundaries of the tragic performance.

KEYWORDS

Oresteia; Myths; *Agamemnon*; Aeschylus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAILLY, A. **Dictionnaire Grec-français**. Ed. rev. et aum. par L. Sechan et P. Chantraine. Paris: Hachette, 1983.
- BORGEAUD, Philippe. **Exercícios de mitologia**. São Paulo: Loyola, 2008.
- ÉSQUILO. **Agamêmnon; Coéforas; Eumênides**. Tradução e estudo de J.A.A. Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.
- _____. **Agamêmnon**. Tradução de Trajano Vieira. Perspectiva: São Paulo, 2007.
- _____. **Oresteia**: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução e notas de Manuel de Oliveira Pulquério. Lisboa: Edições 70, 2018. (coleção Clássicos Gregos e Latinos).
- _____. **Tragédias**: os persas; os sete contra Tebas; as suplicantes; Prometeu Cadeeiro. Tradução e notas de J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- FRAEKNEL, Eduard. **Aeschylus; Agamemnon**. Edição grega comentada. Vol. 1 (Prolegomena), 2 e 3 (Comentários). Oxford: Clarendon Press, 1ª Ed. em 1950, reeditado com correções em 1962.
- GRAVES, Robert. **O grande livro dos mitos gregos**. São Paulo: Ediouro, 2008.
- GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- HEATH, J. The Serpent and the Sparrows: Homer and the Parodos of Aeschylus' Agamemnon. **Classical Quarterly**, 49.2, 1999. p. 396-407.
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2005.
- HORTA, Guida Nedda Barata Parreiras. **Os gregos e seu idioma**: manual prático de língua grega clássica e de cultura helênica para o uso dos cursos universitários de letras. 3. ed. Rio de Janeiro: J. Di Giorgio e CIA. LTDA, 1983. tomos 1 e 2.
- KITTO, H.D.F. **Tragédia grega**: estudo Literário. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. 3. ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1972. vol. 1.
- LAWRENCE, Stuart E. Artemis in the Agamemnon. **American Journal of Philology**, 97/2, 1976. p. 97-110.
- LIDDELL, Henry George, SCOTT, Robert, ed. **A Greek-English Lexicon**: with a Revised Supplement. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MALHADAS, Daisi, DEZOTTI, Maria Celeste Consolin, NEVES, Maria Helena de Moura. **Dicionário Grego-Português**. Cotia: Ateliê Editorial, 2006-2010. vol. 1-5.

PULQUÉRIO, M. Oliveira. O problema do sacrifício de Ifigênia no “Agamémnon” de Ésquilo (p. 3-15 separata). *HUMANITAS*, vol. XXI-XXII Coimbra, 1970.

SEGAL, Erich (ed.) **Oxford Readings in Greek Tragedy**. Oxford: Oxford University Press, 1983, reprinted 1991.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução de Joana Angélica D’Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

WEST, M.L. The Parodos of the Agamemnon. **Classical Quarterly**, 1979. p. 1-6.

¹ Tradução de J.A.A. Torrano (ÉSQUILO, 2004).

² Segundo Robert Graves, a ascendência e origem de Tântalo é controversa. Tântalo poderia ser um deus filho de Zeus com Plutão, filha de Cronos e Reia, ou filho de Oceano e Tétis, ou seu pai também poderia ser Tmolos, deus com coroa de carvalho do monte Tmolos e que governava a Lídia com sua esposa Ônfale. Tântalo teria diferentes esposas, segundo Graves: “[...] Eurianassa, filha do deus fluvial Pactolo; ou com Euritemista, filha do deus fluvial Xanto; ou com Clítia, filha de Anfidamante; ou com a pléiade Dione, Tântalo foi pai de Pélope, Níobe e Bróteas. Mas há quem diga que Pélope seria bastardo, ou filho de Atlas com a ninfa Linos” (GRAVES, 2008, p. 453, com referências nas notas 4 e 5).

³ Robert Graves apresenta como referências (*ibid.*, 2008, p. 454): Higino, fábula 82 e 83; Píndaro, odes olímpicas I, v. 38 e 60; Sérvio sobre a *Eneida* de Virgílio, VI, v. 603 *et seq.*; Lactânncio, fábulas de *As metamorfoses* de Ovídio, VI, v. 6; Sérvio sobre as *Geórgicas* de Virgílio, III, v. 7; e Ovídio, *Metamorfoses* VI, v. 406. Graves acrescenta outras versões possíveis do crime de Tântalo, em que Tântalo teria traído Zeus ao revelar seus segredos e roubar dos manjares divinos para compartilhar com seus amigos mortais; ou que o motivo de Tântalo para servir a carne do filho aos deuses teria sido a descoberta de que as reservas de comida do seu palácio haviam-se esgotado durante o banquete, e o sacrifício de Pélope ocorreu ou como honra aos deuses, ou como um teste de onisciência (GRAVES, 2008, p. 453). Grimal menciona ainda a existência de uma variante em que Tântalo estaria sendo piedoso para com os deuses: “Contava-se que, na sua juventude, Pélops havia sido vítima de um crime perpetrado pelo pai, Tântalo; este teria matado o filho, tê-lo-ia cortado em pedaços e, preparado com a sua carne um guisado. Alguns mitógrafos afirmam que Tântalo agiu deste modo por piedade, por respeito pelos deuses, numa altura em que a fome grassava o seu reino e não havia nenhuma outra vítima para oferecer às divindades” (GRIMAL, 2005, p. 363b).

⁴ GRAVES, 2008, p. 454.

⁵ Níobe, irmã de Pélope e filha de Tântalo e Dione, e seu próprio mito de *hybris* e impiedade serviu de inspiração a Ésquilo em uma de suas tragédias. Níobe casou-se com o rei Anfion, de Tebas, com quem teve sete filhos e sete filhas. Níobe orgulhava-se tanto de sua fertilidade e prole magnífica que logrou ser superior até mesmo a deusa Leto, que teve apenas dois filhos. Todos os filhos de Níobe foram mortos a pedido de Leto, os homens por Apolo e as mulheres por Ártemis, como punição por sua presunção. A quantidade dos filhos de Níobe variam com cada relato, mas o destino dos descendentes de Anfion e Níobe é o mesmo (GRAVES, 2008, p. 208-209).

⁶ Pierre Grimal explica: “A morte de Crisipo é também, por vezes, narrada da seguinte maneira: como Atreu e Tieste se recusassem a matar Crisipo Hipodâmia resolveu ser ela própria a fazê-lo. Serviu-se para isso da espada de Laio, que estava hospedado nessa noite na casa de Pélops. Ela deixou a arma no corpo de Crisipo para fazer cair as suspeitas sobre Laio. Mas Crisipo, apesar de mortalmente ferido, teve tempo de revelar a verdade.” (GRIMAL, 2005, p. 231a).

⁷ Graves resume: “Contam que Atreu, que fugiu da Élide depois da morte de Crisipo, na qual ele talvez estivesse envolvido mais do que Pélope pudesse imaginar, refugiou-se em Micenas, onde viu-se favorecido pela sorte. Seu sobrinho Euristeu [...] nomeou-o regente em sua ausência e, quando pouco depois chegou a notícia da derrota e da morte de Euristeu, os notáveis de Micenas elegeram Atreu como rei, pois ele lhes parecia o guerreiro mais preparado para protegê-los contra os Heráclidas e por já haver conquistado o afeto do povo” (GRAVES, 2008, p. 473).

⁸ Sobre ele, Pierre Grimal diz: “Agamêmnon surge na lenda como o rei por excelência, a quem é atribuído na *Ilíada* o comando supremo do exército aqueu. Pelo nome dos seus antepassados, ora é designado como um atrida, ora como um pelópida, ou ainda como um tantálida” (GRIMAL, 2005, p. 11a).

⁹ GRAVES, 2008, p. 481-482.

¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 723. Robert Graves apresenta como referências: *Cypria*, citada por Proclo, *Crestomatia* I; Apolodoro, *Epítome* III. 1-2; *Cypria*, citada por escoliasta sobre a *Ilíada* de Homero, I, v. 5.

¹¹ As deusas preteridas por Páris ficam indignadas, e isso explica o porquê de Atena e Hera tomarem partido dos gregos na Guerra de Troia, ficando claramente contra os troianos, algo muito perceptível em diversos momentos da *Ilíada*.

¹² GRAVES, 2008, p. 725-726.

¹³ Robert Graves apresenta como referências (*ibid.*, 2008, p. 722): Apolodoro, III.10.8; Higino, fábula 81; Ovídio, *Heroidas* XVII, v. 104; Hesíodo, Catálogo das mulheres, fragmento 68, p. 192 *et seq.*, Evelyn White.

¹⁴ Robert Graves apresenta como referências (*ibid.*, 2008, p. 722): Hesíodo, Catálogo das mulheres, fragmento 68, p. 192 *et seq.*, Evelyn W.; Apolodoro: III.10.9; Pausânias, III.20.9; Pausânias, III.20.9; Higino, fábula 78.

¹⁵ Graves remete a Heródoto, Proclo e Apolodoro ao dizer: “Quando Príamo negou ter o menor conhecimento do assunto – pois Páris se encontrava ainda em águas meridionais – e perguntou que satisfação havia sido dada aos seus próprios mensageiros a propósito do rapto de Hesíone, Menelau enviou arautos a todos os príncipes que haviam jurado sobre o cavalo esquetejado,

recordando-lhes que a ação de Páris era uma afronta a toda a Grécia. Se o delito não fosse punido de maneira exemplar, ninguém a partir de então poderia ter certeza de que sua esposa não corria perigo. Menelau chamou o velho Nestor de Pilos e os dois percorreram juntos o continente grego, reunindo os líderes da expedição” (GRAVES, 2008, p. 732).

¹⁶ E essa atribuição de Zeus Xénos é mencionada diretamente e pela primeira vez no *Agamêmnon* no párodo anapéstico, v. 63.

¹⁷ Essa associação de Agamêmnon e Menelau como agentes de Zeus é também mencionada no *Agamêmnon*, quando o coro de anciãos explica a ausência do rei de Argos e o seu papel na guerra de Troia (v. 40-44, 60-67), quando os anciãos falam a respeito do presságio das águias (v. 104-120), e quando reiteram o papel de Zeus na derrocada de Troia (v. 335-372).

¹⁸ Robert Graves apresenta como referências (2008, p. 745): Ptolomeu Hefestionos, VI, citado por Fócio, p. 483; Eurípides, *Ifigênia em Táurida*; e Apolodoro, *Epítome* III.21 e 22. p. 13a. Grimal descreve as mesmas possibilidades para a ira de Ártemis contra Agamêmnon e motivos para pedir o sacrifício de Ifigênia (GRIMAL, 2005, p. 13a).

¹⁹ GRAVES, 2008, p. 745.

²⁰ V. 40-47.

²¹ O que volta a ser mencionado novamente poucos versos depois: “Assim, os filhos de Atreu o deus poderoso, Zeus Xénios, envia contra Alexandre por causa de mulher de vários homens” (v. 60-62).

²² A condição de Zeus Hóspede, o protetor das leis da hospitalidade, é mencionada pelo coro de anciãos argivos no v. 63 e é retomada novamente nos v. 362 e 748 do *Agamêmnon*.

²³ V. 68-71. A quem pertence essa ira violenta é questão de interpretação. A princípio, a passagem parece atribuir a ira a Zeus Xénios, mencionado logo acima. Mas há também espaço para identificá-la com a punitiva Erínia e, por associação, com os dois reis-generais argivos como os agentes vingadores apontados por Zeus, ou ainda como uma referência futura à ira de Ártemis, que se volta contra a empreitada dos gregos e contra Agamêmnon, tal como será relatado pelo coro de anciãos no presságio das águias, que culminará com a demanda do sacrifício de Ifigênia. Em todo o caso, essa passagem pode se referir à destruição de Troia como a única forma de apaziguar a ira de Zeus e também se torna um comentário antecipado tanto às circunstâncias do sacrifício de Ifigênia, que não pode ser substituído por nenhuma outra forma de sacrifício, como às libações e fogos sacrificiais feitos por Clitemnestra em preparação para a chegada de Agamêmnon nessa peça (mencionado nessa mesma sequência, nos v. 83 a 96) e para

apaziguar o rei em seu túmulo no párodo de *Coéforas* (v. 22-83). Em todas essas circunstâncias, tal ira violenta só pode ser remediada – e a justiça só pode ser cumprida – com dolosos sacrifícios de sangue.

²⁴ V. 151-157.

²⁵ O passado tenebroso da maldição dos atridas é pouco a pouco revelado nas falas delirantes de Cassandra diante do palácio de Argos, quando a sacerdotisa de Apolo vê uma casa que odeia aos deuses e conhece massacres malignos dos seus (v. 1090-1092) e as crianças que choram suas mortes e suas carnes consumidas pelo pai (v. 1095-1097). Em seguida, Cassandra expõem o persente, o grande mal que se trama no palácio (v. 1100-1104), a esposa que pretende matar o marido (v. 1107-1111), com o auxílio do amante (v. 1114-1118), com ardil durante o banho do rei (v. 1125-1129). Por fim, suas palavras revelam o futuro, a sua própria morte (v. 1134-1139) e a chegada de um vingador, um outro que virá punir os assassinos (v. 1279-1294).

²⁶ M.L. West, em seu artigo “*The Parodos of Agamemnon*”, conecta essa passagem do párodo com a fábula de Arquíloco da raposa e da águia, a ponto de considerar que Ésquilo toma a fábula como referência direta em seus versos. West lê três sentidos na ira de Ártemis: ela produz um equilíbrio entre o sacrifício de Ifigênia, o assassinato dos filhos de Tiestes cometido por Atreu e a prosperidade excessiva de Agamêmnon adquirida com a guerra. Já J. Heath, no seu artigo “*The Serpent and the Sparrows: Homer and the Parodos of Aeschylus’ Agamemnon*”, desconsidera a leitura de West e propõe a comparação com o presságio da serpente e dos pardais narrado por Odisseu (HOMERO, *Iliada*. 2.299-2.332) como a mais provável fonte de Ésquilo. Heath considera que o presságio da serpente e dos pardais provém um modelo que seria retomado no párodo, com uma imagética homérica mais próxima do próprio estilo esquiliano, com representações antropomórficas de animais, em um emaranhado obscuro entre o mundo humano e bestial. Muito diferente é a leitura de Stuart W. Lawrence, em “*Artemis in the Agamemnon*”, que interpreta a completa separação entre as águias e os atridas, tornando a ira de Ártemis voltada apenas contra as águias, o que torna a demanda de Ártemis pelo sacrifício de Ifigênia apenas um recurso de Ésquilo para mover o enredo e justificar a demanda de punição contra Agamêmnon sem tirar do herói a culpa pelo assassinato da filha.

²⁷ Com uma interpretação oposta à nossa, Manuel de Oliveira Pulquério, em seu artigo “*O problema do sacrifício de Ifigênia no ‘Agamemnon’ de Ésquilo*”, analisa a natureza da decisão de Agamêmnon no sacrifício de Ifigênia com a hipótese de que Agamêmnon não era realmente enviado de Zeus e que a demanda

de Ártemis demonstra a desconexão das ações do rei grego com a vontade dos deuses. Pulquério toma por pressuposto que os deuses não têm conflito entre si e que, para Agamêmnon ser culpado pela morte da filha, é preciso que ele não tenha, com um ato de sua natureza e criminoso, nenhum apoio de Zeus. Para demonstrar sua interpretação, Pulquério compreende ‘envio de Helena como uma Erínia’ para os troianos e a compara com a ação de Agamêmnon. Com isso, ele pretende descaracterizar o rei como um digno representante da justiça de Zeus e torná-lo, tanto como Helena, mero instrumento de realização da vontade divina (1970, p. 8). Nesse plano, o autor decide que “a expedição de Agamêmnon não constitui a vontade expressa de Zeus” (idem, ibidem, p. 9), e utiliza essa interpretação para desconstruir a percepção de que haveria qualquer cisão entre os deuses olímpicos. Na verdade, é a hostilidade de Ártemis à campanha grega que reflete qual a real vontade de Zeus e a hostilidade do deus contra a destruição de Troia. Para Pulquério, não haveria lógica em Ésquilo escrever uma concepção divina que ao mesmo tempo obriga uma ação ao homem e lhe tira e condena os meios de agir. Para fundamentar sua posição, Pulquério também lê o discurso do coro como sendo a voz e a mensagem de Ésquilo representadas na peça, mas apenas no passo em que os anciãos reprovam o sacrifício de Ifigênia (idem, ibidem, p. 12). Em sua conclusão, Pulquério determina que não há ambiguidade no plano divino uma vez que a campanha de Agamêmnon se desqualifica como qualquer representação da vontade de Zeus. Na situação do sacrifício da filha, Zeus haveria posto ao rei a escolha entre refrear a loucura da campanha ou seguir adiante e enfrentar as consequências (idem, ibidem, p. 14). E Agamêmnon toma a decisão errada, por isso torna-se culpado por sua própria decisão, acarretando a responsabilidade e a punição divina.

²⁸ Nas falas do coro de anciãos, Zeus envia os gregos contra Páris (v. 60-62, 362-366 e 369-402).

²⁹ Helena é com frequência caracterizada como a causa dos males de gregos e troianos (v. 62, 225-227, 446-448, 681-698, 698-699, 799-804, 1448-1453). A única voz dissidente é de Clitemnestra, quando exige que o coro de anciãos não culpe Helena de todos os males (v. 1462-1467).

³⁰ O monólogo do Arauto se constrói quase como um espelho da fala do Vigia. Ele reabre a peça anunciando o final da guerra após dez anos, descreve Troia em chamas e o fogo que derrubou a cidade, e, quase como um novo prólogo, prepara a entrada de Agamêmnon no palco.

³¹ Tanto Clitemnestra (v. 338-347) como o coro de anciãos argivos (v. 369-384 e 427-455) têm falas temerárias àqueles que ousam

desrespeitar os deuses e arriscam não ter passagem segura no retorno para casa.

³² Curiosamente, Clitemnestra também alega ser uma agente de Zeus. Mas diferente de Agamêmnon, que partiu para Troia como agente de Zeus Hóspede ou Xénios (Ζεύς Ξένιος, v. 63), Clitemnestra associa os seus atos a Zeus Ctônico ou Subterrâneo (χθονὸς Διὸς νεκρῶν σωτήρως, v. 1386-1387), o salvador dos mortos, uma vez que a vingança da rainha se funda no sacrifício de Ifigênia.

³³ V. 1560-1566. Tradução de J.A.A. Torrano. (ÉSQUILO, 2004, p. 211-213).

³⁴ Lê-se: “Veio justiça em tempo veio aos priamidas, punição pesada e justa. Veio ao palácio de Agamêmnon duplo leão, duplo Ares; Dirigiu ao termo o exilado enviado de Pítio, impelido pelos bons conselhos do deus” (*Co.*, v. 935-941). Não podemos deixar de notar a coincidência aqui da alusão de Clitemnestra e Egisto como dois leões no palácio de Agamêmnon, que espelha o símile no canto do coro de anciãos argivos que associa Páris a um filhote de leão destinado a destruir a família que o acolheu (*Ag.*, v. 709-734).

³⁵ Até mesmo o sonho de Clitemnestra, da serpente a quem ela dá a luz e amamenta com leite e sangue (*Co.*, v. 523-539), possui correspondentes no *Agamêmnon*, tanto com o sonho premonitório da rainha sobre a derrocada de Troia (*Ag.*, v. 264-275), como nos presságios de Cassandra sobre a chegada de Orestes a Argos para vingar a morte de Agamêmnon (*Ag.*, v. 1279-1294).

³⁶ E m *Coéforas*, v. 555-559, Orestes convence as escravas a ocultarem o plano do príncipe de infiltrar Argos, de modo que “os dolosos matadores do bravo com dolo sejam pegos e no mesmo laço morram como também proclamou Lóxias rei Apolo, adivinho sem mentiras antes.”, tradução de J.A.A. Torrano (ÉSQUILO, 2004, p. 111). Relembrando o modo desonroso como Agamêmnon foi morto e esquartejado, enganado pela esposa e assassinado no banho, sob redes astutas.

³⁷ *Co.*, v. 646-651. Tradução de J.A.A. Torrano (ÉSQUILO, 2004, p. 117).

Ideais, deuses e ritos: uma análise do *Carmen saeculare* horaciano

Graziela Mayara Nascimento Almeida | Arlete José Mota

RESUMO

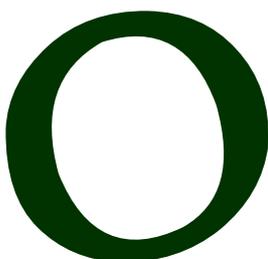
O presente trabalho apresenta os resultados iniciais do projeto de pesquisa “Ritos e mitos na literatura augustana” e objetiva analisar o *Carmen saeculare* de Horácio, buscando enfatizar sua estruturação, os valores morais e políticos presentes no texto e a presença dos elementos ritualísticos relativos aos Jogos Seculares. Em termos metodológicos, optou-se por, após a tradução e pesquisas sobre a estruturação do poema, com base em Souza (2013), encetar um estudo a respeito dos ideais morais e políticos do homem romano observados no *Carmen*, tendo como ponto de partida as considerações de Maria Helena da Rocha Pereira (1990), e investigar a presença dos deuses e do herói Eneias, seguindo inicialmente a obra de Junito Brandão (1993) no que tange às versões dos mitos, além da escolha de Cassirer (2009) para as reflexões iniciais sobre o assunto.

PALAVRAS-CHAVE

Carmen saeculare; *Mos maiorum*; Rito; Augusto.

SUBMISSÃO 12.7.2022 | APROVAÇÃO 16.4.2023 | PUBLICAÇÃO 16.4.2023

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i44.53446>



Carmen saeculare foi um poema escrito por Horácio a pedido de Augusto, criado para ser entoado durante os *Ludi saeculares*, celebração que ocorreu em 17 a.C., no espaço de tempo de três dias e três noites – da noite de 31 de maio ao dia 3 de junho. Os jogos tinham como objetivo comemorar o fim de um período marcado por guerras civis em Roma e celebrar a chegada de uma nova era sob Augusto. No último dia dos jogos, um coro de jovens apresentou súplicas, dando boas-vindas ao novo ciclo por meio de um cântico público que recorda mitos, ideais políticos e valores antigos romanos: eis o *Carmen saeculare*.

Dito isso, será apresentado a seguir um recorte do poema com uma passagem que ilustra os principais deuses dos *Ludi*, Apolo e Diana, nos v. 33 a 36:

*Conditio mitis placidusque telo
Suplices audi pueros, Apollo;
Siderum regina bicornis, audi,
Luna, puellas.*

Apolo, gentil e pacífico, ouve os meninos suplicantes com a arma guardada; Lua, rainha luzente, com dois chifres, ouve as meninas.

Salientamos que, além da passagem mencionada acima, comentaremos mais duas passagens, a saber: v. 37-48 e 57-60. Acrescentamos ainda que no poema é usado um epíteto de Apolo, Febo, nos v. 1, 62 e 75. Sobre esse epíteto, podemos destacar que “Febo, ‘o Brillhante, é um epíteto de Apolo que muitas vezes funciona como nome próprio. É sobretudo em latim que o deus é chamado Febo, omitindo-se o mitónimo Apolo”.¹ Quanto à origem etimológica de *Apollo, onis*, nota-se que é empréstimo do grego.

Da primeira passagem selecionada, faz-se necessário caracterizarmos as deidades apresentadas nos versos. Apolo é uma deidade de luz: o Sol mítico.² Essa característica deve-se também a um dos seus atributos: é Apolo o deus da profecia, daí a luz, o

elemento revelador. Apolo está relacionado a outros campos, nas artes, como poesia e música, e na justiça. Já Diana é a deusa da caça, da vida selvagem e responsável pelas florestas, sendo caracterizada por vezes como a deusa da lua. Ambos ganham um lugar de relevo no poema. Cabe aqui ressaltarmos, antes de nos dedicarmos às demais observações sobre as divindades destacadas, um comentário de Cassirer que foi fundamental para o desenvolvimento de nossa argumentação e de nossas perspectivas de abordagem do *Carmen*. O filósofo, ao tratar das relações entre a consciência linguística e a mítica-religiosa, em suas considerações sobre a palavra mágica e sobre como se apresenta a ligação entre o mundo da linguagem e o do mito, explicita que

Este vínculo originário entre a consciência linguística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo o acontecer.³

Se podemos sublinhar uma palavra-chave que evidencie as razões para o destaque dado a Apolo, essa palavra é tradição, consoante as considerações de Souza.⁴ Não nos referimos apenas à presença do deus na *Iliada*, mas também na epopeia virgiliana. Na *Eneida*, o deus é realçado em três importantes ocasiões, nos livros III e VI.⁵ O que representaria, entretanto, a grande homenagem ao deus é o hino de Horácio. Fundem-se tradições em um poema em que a figura de Eneias, citado no v. 42, nos transporta tanto para um passado glorioso como para um futuro honroso, em que prevaleceriam as marcas do herói, a *virtus*, a *fides* e a *pietas*. Ou melhor: o passado, o presente e o futuro de Roma ganham espaço no poema. Ganha espaço Augusto, e Apolo era seu protetor. Para ele, o imperador construiu um templo no Palatino.

Tinha razão Augusto em considerar Apolo um dos mais fervorosos patronos do império: afinal a *Gens Iulia*, a Família Júlia, tinha suas raízes na linhagem de Príamo e ninguém mais

troiano que Apolo e Vênus (a Afrodite grega), mãe de Encias, como se pode observar em toda a *Ilíada*.⁶

No *Carmen*, Diana também é evidenciada. Devemos comentar que, durante os *Ludi*, além das encenações de peças teatrais e apresentações de jogos, havia sacrifícios às deidades. Apolo e Diana foram rogados com 27 bolos, exclusivamente durante o período diurno de 3 de junho, último dia da celebração. Somado a isso, acreditamos que poderíamos entrever no poema um jogo de luz e sombra entre as divindades, no qual Apolo representaria o dia, e Diana, a escuridão da noite.

Isto posto, entendemos que os v. 33 e 34, “*Condito mitis placidusque telo/ supplices audi pueros, Apollo*” (“Apolo, gentil e pacífico, ouve os meninos suplicantes com a arma guardada”), são passíveis de distintas interpretações. Observamos, por exemplo, que tais versos poderiam expressar a gentileza e a pacificidade do deus: “[C]om a arma guardada” levaria a crer que somente sem a sua arma poderia ele escutar pacificamente as súplicas dos rapazes, atendendo aos pedidos solicitados. Na perspectiva defendida por Souza, os adjetivos escolhidos (“gentil e pacífico”) pretendiam ilustrar uma figura compassiva da divindade, contrastando com o encerramento de um período de conflitos que Roma enfrentara.⁷ Logo, um Apolo pacífico corresponderia a um símbolo desse novo momento da cidade soberana gerado pela *Pax Romana* sob Augusto.

Já no v. 35, “*siderum regina bicornis*” (“rainha luzente, que tem dois chifres”), *bicornis* pode representar as fases da lua, crescente ou minguante – durante essas fases, a lua se assemelha a um chifre, contendo duas pontas. Esse mesmo chifre pode ser encontrado na testa da deusa romana, retratado nas estátuas.⁸ Sobre a deidade, cabem ainda algumas considerações. Diana, “a luminosa”, também presidia aos partos – o termo *Lucina* é empregado no *Carmen* no v. 15. A respeito da referência a *Luna*, no v. 36, parece-nos que deve merecer destaque questões relativas à assimilação de características de outras divindades.

À medida, porém, em que Diana, mais e mais, se assimilou à Ártemis greco-oriental, fundiram-se as características da

pacífica protetora dos partos e da fecundidade, enquanto deusa-Lua, na Itália, com a deusa também da fertilidade na Hélade, mas igualmente cruel, vingativa, sanguinária e bruxa das encruzilhadas entre os gregos.⁹

Ouviriam os deuses um coro contente e confiante no novo ciclo auspicioso que se anunciava, suplicando pelos presentes e por seus descendentes. Seriam então rogados a Apolo e Diana não só tempos de glória e paz à cidade naquele período, mas também a consolidação e a imortalidade de tais súplicas em favor da gloriosa Urbe.

No trabalho em pauta, optamos por apresentar também os v. 37 a 48, que relembram o herói troiano Eneias, a sua trajetória e as súplicas dos romanos que clamam por uma próspera Roma.

*Roma si uestrum est opus Iliaeque
litus Etruscum tenuere turmae,
iussa pars mutare lares et urbem
sospite cursu,
cui per ardentem sine fraude Troiam
castus Aeneas patriae superstes
liberum muniuit iter, daturus
plura relictis:
di, probos mores docili iuuentae,
di, senectuti placidae quietem,
Romulae genti date remque prolemque
et decus omne.*

Se Roma é a vossa obra e as tropas troianas ocuparam o litoral etrusco, tendo sido ordenadas a abandonar seus lares e cidade, com uma jornada feliz, que por meio de Troia ardente, sem fraude, o casto Eneias, sobrevivente da pátria, forneceu um caminho livre prestes a dar mais do que foi perdido: ó, deuses, dai bons costumes à dócil juventude; ó deuses, dai descanso à plácida velhice; e, dai a toda raça de Rômulo bens, prole e toda a glória.

Eneias, considerado um modelo cultural da tradição romana, como vimos, é uma figura heroica que se encontra na *Ilíada* e na *Eneida*. Na epopeia virgiliana, o autor apresenta o herói troiano, filho do mortal Anquises e da deusa Vênus, narra a queda

de sua cidade e sua jornada até a fundação de uma nova Troia. Nossa análise da passagem selecionada tem início no v. 37, no termo que designa a cidade de Roma como “obra” (*opus*), “*Roma si uestrum est opus*” (“Se Roma é vossa obra”), que pode ser interpretado, conforme Souza,¹⁰ como uma relação entre Roma e seus deuses – notemos o uso do pronome *uestrum*. Aos romanos, os deuses eram figuras indissociáveis de suas práticas e ações; podemos entender que, no poema, eleva-se o *status* religioso da Urbe – além de um outro aspecto importante presente no texto relacionado à rememoração das raízes literárias de onde emerge o herói. Entende-se, assim, o motivo de Roma se tornar a obra dos deuses, pois, sem interferência do divino, jamais poderia Eneias e seu povo seguir o seu destino, cumprindo com seu propósito.

O v. 38, “*litus Etruscum tenere turmae*” (“e as tropas troianas ocuparam o litoral etrusco”), retoma o mito da fundação da *Urbs* ao lembrar a chegada dos troianos no Lácio. Souza¹¹ afirma que o poeta se refere à Itália como “o litoral Etrusco”, que seria a região da Etrúria, na qual Eneias e seu povo, os troianos, entraram em combate com os etruscos antes de dominar a região. Após a queda de sua cidade, como vemos no v. 39, “*iussa pars mutare lares et urbem*” (“tendo sido ordenadas [as tropas troianas] a abandonar seus lares e cidade”), cabia ao herói dar início ao futuro da raça troiana – descendentes de sua raça fundariam Roma, bem-vista aos olhos dos deuses. Já em *sospite cursu* (“com uma jornada feliz”), no v. 40, é possível verificar que o propósito de Eneias foi cumprido, pois, ao seguir fielmente os conselhos dos deuses, teria ele cumprido com o seu *fatum*, conduzindo os troianos sobreviventes em busca de um novo lar, de acordo com os desígnios divinos, o que possibilitaria, futuramente, o surgimento da Urbe.

Nos v. 41 a 44, estaria o poeta ressaltando a sacralidade do herói em “casto” *castus* (v. 42). Horácio resgata, por meio desse adjetivo, o principal ideal do herói: a *pietas*, valor que expressa a responsabilidade social, incluindo a família, a pátria e os deuses, sendo essa a maior qualidade do herói.¹² Na epopeia virgiliana, em alguns momentos, um lado, poderíamos dizer, mais humano

parece desviá-lo de seu fado, como, por exemplo, em seu relacionamento com a rainha Dido, no livro IV da *Eneida*. Deve-se observar, contudo, que o herói é marcado por sabedoria singular e por um sentimento de fidelidade ao futuro dos seus, o que pode ser exemplificado no poema horaciano em *sine fraude* (“sem fraude”), no v. 41: há ausência de dolo em suas atitudes, mesmo diante da ardente Troia – *ardentem Troiam*, no v. 41 –, prevaleceu *castus* (“puro”, no v. 42).

É suplicado aos deuses, a partir do v. 45, que sejam dados aos jovens romanos “bons costumes”, expressão que podemos entender aqui como os hábitos religiosos e socioculturais que se enquadram no *mos maiorum*, termo que será abordado mais adiante. Nesse contexto, o uso do imperativo *date* (“dai”), no v. 47 – nos v. 45 e 46 temos “*di, probos mores docili iuventae, / di, senectuti placidae quietem*,” (“ó, deuses, dai bons costumes à dócil juventude; ó deuses, dai descanso à plácida velhice”) – solidifica e enfatiza as preces dos jovens, que clamam pela preservação dos bons costumes romanos, oriundos de uma tradição cultural que perpassa a temporalidade: os antigos costumes advêm da figura do herói Eneias, que, além da responsabilidade de fundar uma nova Troia, serviria como um modelo dos valores antigos, daquilo que se entenderia por um ideal romano. Entende-se, por essas linhas, a ilustração da jornada do herói, reconhecido pela sua *pietas*, que, sobretudo, seguiria os conselhos dos deuses. O povo troiano, portanto, não será guiado seguindo a vontade do herói, mas sim, segundo a vontade dos deuses, que o conduzirão à terra natal dos descendentes de Eneias. E nada mais fez o herói do que seguir com decoro sua sina,

Os v. 57 a 60 foram escolhidos para que pudéssemos entrever certos valores morais e políticos dos romanos:

*iam Fides et Pax et Honos Pudorque
priscus et neglecta redire Virtus
audet adparetque beata pleno
Copia cornu.*

Já a Boa-Fé, a Paz, a Honra, o Pudor antigo e a desprezada Virtude, ousam voltar, e a feliz Abundância aparece com o corno pleno.

São *Fides*, *Pax*, *Honor*, *Pudor*, *Virtus* e *Copia* os ideais romanos recordados no poema, como uma forma de assegurar, durante as festividades dos *Ludi*, as normas sociais romanas, os princípios morais e cívicos para que fossem seguidos e conservados. Refletem práticas sociais da Roma antiga, que, reunidas, formam o que se denomina *mos maiorum*.

O fundo religioso tradicional – ou constituído de elementos novos revestidos de tradição – fornece o quadro e o sustento necessários às virtudes próprias do *mos maiorum*, conjunto de valores e qualidades morais, de normas e costumes, que compõem uma sólida tradição de princípios, objeto de constantes apelos e invocações, articuladas geralmente a partir de um presente percebido como decadente e corrupto.¹³

Serviria o *mos maiorum*, portanto, como um mecanismo de conduta às gerações presentes. É possível entender que Horácio menciona o coro jovial que entoava tais virtudes, tendo em mente não se tratar apenas de valores sociais, mas sim de ideais sob as formas de abstrações personificadas. As vozes do coro rogavam pelo retorno daquilo que resguardaria os costumes intrínsecos dos cidadãos da época, em um dos maiores eventos de Roma, os *Ludi saeculares*. Objetivava o autor, possivelmente, com tal feito, elevar o *status* de soberania de Roma, tão mais famosa quando relembradas as virtudes responsáveis por configurar o que acreditavam ser o verdadeiro cidadão romano.

Fides, *ēi* foi o primeiro ideal apresentado. O vocábulo deriva do verbo *fidēre* (“confiar”) e denota os seguintes significados: “fé, boa-fé; promessa, juramento; proteção; confiança; crença, segurança; responsabilidade; ou ainda a Boa-Fé, isto é, a divindade”.¹⁴ O último significado exposto contempla o conceito de *Fides* no hino. Quando assim apresentada, era a Boa-Fé que aprovava as questões referentes à política da Roma antiga e à sociedade. Os romanos foram reconhecidos como um povo de

fides, já que entendiam o compromisso como uma das maiores virtudes romanas. Tal termo, como já se viu, concebe a ideia de confiança. Por meio de um juramento ou pacto, tornar-se-ia obrigatório cumprir com o que fora prometido.¹⁵ É a *fīdēs*, dessa forma, o compromisso como um suporte para a sociedade e a diretriz política.

Pāx, *pācīs* foi o segundo valor lembrado. As possíveis traduções são “paz; tranquilidade; benevolência; ou ainda a deusa da paz”. O conceito de *Pax* remete às raízes históricas da Urbe e a um marco no governo de Augusto.¹⁶ No entanto, discute-se que essa suposta paz instaurada pelo *princeps* não foi absoluta na Urbe. Embora tivesse sucedido uma significativa redução de guerras em Roma na sua liderança, a cidade ainda enfrentava confrontos bélicos, mas seu árduo trabalho de pacificação e conquistas o fez merecedor de tamanho reconhecimento.¹⁷ Ademais, podemos salientar alguns feitos de Augusto, tais como: o estabelecimento de reformas aspirando à manutenção e a conservação da cidade, a reorganização da administração do Estado e o sancionamento de leis a fim de fortalecer seu império e inibir novas rebeliões suscetíveis no fim da República. Foi, desse modo, que a figura de Augusto pôde ser interpretada como símbolo de um memorável momento: a instauração da paz reconhecida como *pax Romana* somada à preservação do *mos maiorum*.

Hōnōr,ōris corresponde à terceira virtude apresentada e abrange os seguintes significados: “[C]onsideração, respeito; honras; culto, homenagem; ornamento, adorno; prêmio, recompensa”. *Honor*, nesse sentido, representava a dignidade e a integridade desejada pelos romanos. Dessa forma, era a honra uma virtude que respeitava e conservava, tanto no âmbito privado quanto no público, a qualidade moral de ser reconhecido como um romano de “honra”, tendo em vista que tal virtude se revestia em suas práticas e ações. Um valor que muitos cidadãos almejavam, principalmente para fins de reputação na Urbe; o mérito e a honestidade de maneira que sua conduta pudesse ter um reconhecimento público. Além disso, *Honor* também estaria relacionada à vida política romana, compreendida

quer nas formas de reconhecimento público [...], quer na própria expressão *cursus honorum*, que marcava a progressiva ascensão dos cidadãos aos cargos principais da Urbe.¹⁸

Pūdōr, ōris é a quarta virtude explorada. A palavra deriva do verbo *pudēre*, “ter ou causar vergonha”. Contempla as seguintes definições: “[V]ergonha; timidez; pudor, castidade; pureza; honestidade; desonra”. Também divinizada, *Pudor*. Talvez possamos entender a presença de *Pudor* no poema como uma recordação das tentativas de regulamentação de comportamentos que violavam normas de conduta sexual. Pensando nisso, caberia a lembrança de duas leis reconhecidas pelo imperador Augusto que dialogam com o contexto matrimonial:

A *Lex Iulia de adulteriis coercendis* (28 ou 27 a.C.) determinava que os assuntos amorosos e o adultério constituíam matéria de julgamento público; a *Lex Iulia de maritandis ordinibus* e o *Ius trium liberorum* (18 a.C.) concebiam respectivamente o direito de os não casados herdarem o patrimônio familiar e o direito de as mães que tivessem mais de três filhos ficarem libertas da tutela familiar; por fim, a *Lex Papia Poppaea* (9 d.C.) concebia o direito de as mulheres disporem dos seus bens e de serem herdeiras dos seus filhos.¹⁹

Virtūs, tūtis é o quinto valor entoado. O vocábulo advém do substantivo *vir* (“homem”) e significa “vigor; valor; ferocidade; virtude; força; o Valor (divindade)”. A *virtus* abrange o pudor e a honra, valores anteriormente comentados. Devemos salientar, quanto à importância desse valor, as seguintes considerações: “*Virtus* era sentida como um valor fundamentalmente romano, não obstante o paralelismo que acusa com o conceito grego correspondente”.²⁰ *Virtus* foi o pioneiro dos ideais estabelecidos pelo *mos maiorum*, igualando-se ao valor guerreiro do cidadão romano.²¹

E, por fim, *Cōpiā, ae*, que encerra a estrofe. A palavra significa: “[A]bundância, recursos, posses, riqueza” e é ilustrada no poema com o seu *cornu pleno* (“corno pleno”, v. 59 e 60). Poderíamos entender, desse modo, que, por meio desse símbolo,

quis Horácio mostrar o período crítico de crise pelo qual Roma passara, com a queda da República, e que agora é renovada com a ascensão de Augusto, podendo os romanos desfrutar de suas riquezas que foram conquistadas pela política augustana, que se refletiu em uma suposta paz e ordem instaurados, ao passo que salientou a importância do *princeps* ao recordar seus bons feitos.

Parece-nos que o poeta romano desejou fazer uso dessas virtudes personificadas como uma forma de divinizar a conduta moral romana. Horácio sabia da importância que a religião romana detinha, e, assim como os deuses, a divinização dos valores, que juntos se tornam o *mos maiorum*, coloca-os como uma das prioridades que os cidadãos devem almejar e seguir, fortalecendo o conceito do ideal romano por meio de um contexto religioso. Percebe-se que não se trata apenas de suplicar pela volta dos ideais que teriam forjado a sociedade, mas de divinizar tais valores de maneira que, no poema, ultrapassem aquilo que é humano. Pretendeu, portanto, no *Canto secular*, lembrar as raízes literárias e mitológicas de Roma, ressoando nas vozes juvenis durante os dias de festividades, isto é, na procissão dos *Ludi*, os deuses principais junto aos costumes dos antepassados, que são reforçados nas passagens em que surge Eneias para que fossem em linhas posteriores personificados.

O cântico público marca não só as boas-vindas aos novos tempos por meio dos Jogos seculares em Roma, como também propaga a imagem do imperador à época, chamando a atenção ao que pode ser entendido como um lembrete aos presentes e às próximas gerações. É Roma a Cidades das Cidades pelos moldes que a circundam: sua excepcionalidade na política augustana, os ritos que a marcam com prosperidade e destemor e as deidades que mantêm a Urbe sempre majestosa e abundante. Horácio, assim, soube muito bem atender à proposta de Augusto, perpetuando a sua glória e a de Roma, através de uma divulgação da figura do *princeps*, tendo em vista o caráter propagandístico que emerge da obra.

Conclui-se, por conseguinte, que o *Canto secular* foi encomendado para ser entoado em um contexto específico. Sendo,

também, um cântico em que é possível inferir questões relacionadas à performance dos envolvidos, o que leva ao campo do imagético – um apelo ao recurso visual de que o texto dispõe. Somado a isso, há os elementos agregados à obra que possuem uma característica em comum: contribuem para que se entenda Roma com grandiosidade e, assim, enfatizam a necessidade de conservar seu prestígio, considerando os valores, a cultura e a religiosidade que a *Vrbs* sobejamente detinha.

ABSTRACT

This present study presents the initial results of the research project “Rites and myths in Augustus literature”, and aims to analyze the *Carmen saeculare* by Horace, searching to emphasize your structuring, political and moral values presented in the text, and the presence of ritualistic elements related to the Secular Games. In methodological terms, after the translation and researches about the poem structure, based on Souza (2013), we opted to initiate a study about the moral and political ideals of the Roman man that were observed in the Carmen, taking as an starting point the arguments from Maria Helena da Rocha Pereira (1990), and investigate the presence of gods and heroes from Aeneas, following initially the study of Junito Brandão (1993) regarding the version of the myths, in addition to the choice of Cassirer (2009) for the initial reflexions about the subject.

KEYWORDS

Carmen saeculare; *Mos maiorum*; Rite; Augustus.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANDÃO, Junito de Souza. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia e da religião romana**. Petrópolis: Vozes; EDUNB, 1993.

BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005.

CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 2009.

COELHO, Ana Lúcia Santos. Considerações sobre a instituição civil do casamento na Urbs romana. In: LEITE, Leni Ribeiro; SILVA, Gilvan Ventura da; CARVALHO, Nonato Barbosa; FRANCALANCI, Carla (Orgs.). **Rito e celebração na Antiguidade**. Vitória: Edição PPGL, 2012, p. 118-125. Disponível em: <https://letras.ufes.br/sites/letras.ufes.br/files/field/anexo/ebook_II_jornada_de_estudos.pdf>. Último acesso em: 26 jun. 2022.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. 2. ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

HORACE. **Odes et épodes**. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. Paris: Les Belles Lettres, 1946.

IIMA, Alessandra Carbonero. Exempla romanos: homens de glória e mulheres de Honor. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/notand12/alc.htm>>. Último acesso em: 20 abr. 2022.

MARTINO, Luis Marcelo. Augusto e o mos maiorum no Carmen saeculare de Horácio. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**. Vol. 31, n.2,2018. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cdhis/article/view/42916/25811>>. Último acesso em: 20 abr. 2022.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. **Estudos de história da cultura clássica**. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990. (vol. II Cultura Romana).

PIRES, Thiago de Almeida Lourenço Cardoso. A construção moral do herói Eneias como exemplum de *Vir Romanvs* na Roma Augustana. **Revista Cantareira**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 30-31, jan/jun. 2016. Disponível em: <<https://www.historia.uff.br/cantareira/v3/?p=2488>>. Último acesso em: 16 maio 2022.

SARAIVA, F.R. Santos. **Dicionário latino-português**. 13. ed. Belo Horizonte: Garnier, 2019.

SOUZA, Diógenes Marques Frazão de. **Horácio e os jogos seculares**: tradição, religião e política no Carmen saeculare. 2013. 89 f. Dissertação (Mestrado em

Calíope: Presença Clássica | 2022.2 . Ano XXXIX . Número 44

Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013. Disponível em: <<https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/6245>>. Último acesso em: 5 mar. 2022.

- ¹ GRIMAL, 1993, p. 167.
- ² BRUNEL, 2005.
- ³ CASSIRER, 2009, p. 64.
- ⁴ SOUZA, 2013.
- ⁵ BRANDÃO, 1993, p. 33-34.
- ⁶ Idem, *ibidem*, p. 33.
- ⁷ SOUZA, 2013, p. 70.
- ⁸ Idem, *ibidem*, p. 70.
- ⁹ BRANDÃO, 1993, p. 91.
- ¹⁰ SOUZA, 2013, p. 71.
- ¹¹ Idem, *ibidem*, p.72.
- ¹² PIRES, 2016, p. 34.
- ¹³ MARTINO, 2018, p. 30.
- ¹⁴ As acepções dos vocábulos *fides*, *pax*, *honor*, *pudor*, *virtus* e *cópia* foram extraídas do *Dicionário latino-português* de F.R. Santos Saraiva (2019).
- ¹⁵ LIMA, 2006, p. 2.
- ¹⁶ SOUZA, 2013, p. 30.
- ¹⁷ MARTINO, 2018, p. 34.
- ¹⁸ PEREIRA, 1990, p. 338.
- ¹⁹ COELHO, 2012, p. 120.
- ²⁰ PEREIRA, 1990, p. 399.
- ²¹ PIRES, 2016, p. 31.

Nomina plantarum: jogo para o aprendizado de latim e de nomenclatura botânica

Larissa Barreto Castineiras | Fábio Frohwein de Salles Moniz

RESUMO

O objetivo deste trabalho é apresentar resultados finais da pesquisa de Iniciação Científica “*Nomina plantarum*: jogos didáticos em latim para o aprendizado de Ciências Naturais e de Biologia”, beneficiado pelo programa “Bolsa de Iniciação Científica 2019” da FAPERJ. A pesquisa partiu do pressuposto de que o uso de jogos didáticos pode ser uma estratégia eficiente para estimular e mediar o aprendizado de língua latina em qualquer segmento do ensino, seja Nível Fundamental, Médio ou Superior. Para tal, trabalhamos com a compreensão de que o ensino de língua deve estar diretamente ligado à realidade do público-alvo e a suas demandas. Em linhas gerais, nossa proposta de trabalhar o latim em conexão com matérias do Nível Médio da Educação Básica objetiva estimular, no aluno, a vontade de aprender, mostrando-lhe que a escola, antes de uma obrigação, é um lugar de produzir conhecimento. Nossa proposta fundamenta-se em pressupostos baseados na Base Nacional Comum Curricular (2017), nos Programas Curriculares Nacionais (PCN’s), em Johan Huizinga (2000), H. Douglas Brown (2006) e Tizuko Kishimoto (1996). Dessa forma, o resultado concreto desta proposta é o protótipo de jogo didático¹ elaborado a partir de uma abordagem de ensino de latim voltado às necessidades criadas por determinadas disciplinas que compõem a grade curricular do aluno da Educação Básica, a depender do nível em que ele se encontre. Neste artigo, apresentaremos o protótipo de jogo que desenvolvemos e alguns dos procedimentos adotados para o estabelecimento de nosso *corpus* de nomes de espécies botânicas. Esta pesquisa encontra-se vinculada à linha “Estudos sobre Práticas Pedagógicas de Letras Clássicas na Educação Básica”, do grupo de pesquisa “Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional”.

PALAVRAS-CHAVE

Ensino de latim; Nomenclatura científica; Jogos didáticos; Educação Básica.

SUBMISSÃO 13.12.2022 | APROVAÇÃO 16.4.2023 | PUBLICAÇÃO 16.4.2023

DOI <https://doi.org/10.17074/cpc.v1i44.56055>

N

1 INTRODUÇÃO

a história do Ocidente, o jogo despertou o interesse de pensadores desde o Renascimento, quando a ideia de infância começou a ser desenvolvida, como nos mostra Tizuco Morchida Kishimo (1996). Na Renascença italiana, a criança passou a ser valorizada, e a brincadeira, a ser vista de forma a colaborar com a aprendizagem, auxiliando a melhor assimilação das informações e, assim, ajudando a desenvolver o processo de ensino-aprendizagem. Ideias retomadas de Marco Fábio Quintiliano (35-100 d.C.) e reflexões de Erasmo de Roterdã (1466-1536), François Rabelais (1494-1553) e Johann Bernhard Basedow (1723-1790) contribuíram para a formação de um posicionamento renascentista com relação ao modo como o jogo era tratado, visto até então como algo fútil e sem um fim em si mesmo, apenas como algo prazeroso para o homem e não como instrumento de valorização e aprendizagem do mesmo.

Vários intelectuais colocaram-se contra a palmatória e o ensino opressor, não baseado numa preocupação pedagógica. Rabelais questionou a utilização de jogos como forma de recreação e acreditava em sua função educacional. Michel de Montaigne (1533-1592), por seu turno, criticava os jogos de caça, praticados pelos nobres, pois acreditava que o jogo fosse um instrumento de desenvolvimento da linguagem e do imaginário. Juan Luis Vives (1493-1540) afirmava que o jogo usado como meio de recreação revelava a natureza psicológica e as inclinações da criança.

Influenciado por essas ideias, o pedagogo alemão Friedrich Fröbel (1782-1852) desenvolveu o conceito de jardim da infância, com a utilização de jogos para fins educacionais. As principais contribuições de Fröbel para a educação infantil podem ser resumidas em três diretrizes essenciais: 1) a individualidade do ser humano se completa com a coletividade; 2) o ser humano é dotado de criatividade e produtividade; 3) a infância, a juventude e a maturidade apresentam-se em continuidade, o que deve ser levado em consideração para garantir o pleno desenvolvimento do

indivíduo, pois, educando-se a criança desde seu nascimento, o processo educativo se estende durante toda a sua vida.

É em Fröbel que encontramos as primeiras abordagens do jogo como ferramenta para a educação. Para o pedagogo alemão, a brincadeira em si é livre, mas pode, em alguns momentos, ser monitorada como recurso para uma melhor aprendizagem, facilitando a compreensão do aluno e a exposição do professor. Então, nesse momento, entra a figura do educador. O mesmo deve agir como mediador, que proporciona a diversão, como também o desenvolvimento intelectual e social da criança. Ao ser inserido de forma didática, o jogo precisa satisfazer o lúdico e a educação. Dessa forma, nas atividades lúdicas, as crianças são estimuladas a desenvolver o conhecimento, facilitando seu processo educacional. A ideia de que o jogo auxilia o desenvolvimento infantil fortalece a tese de que fica mais fácil aprender jogando. Por outro lado, para que possa contribuir de maneira eficaz, é preciso que o jogo tenha uma finalidade, e é dever do mentor/professor defini-la.

Além dos teóricos anteriormente mencionados, o jogo despertou também a atenção do historiador holandês Johan Huizinga que, em 1938, publicou o livro *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Com base nele, mencionaremos alguns tópicos importantes que empregamos na fundamentação teórica de nossa proposta de jogo didático de latim. Segundo Huizinga, o jogo pode ser definido como:

[U]ma atividade ou ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria.²

Dessa forma, o jogo permite, por meio da imaginação, interagirmos com a realidade, além de ser um artifício cultural que nos possibilita adquirir as primeiras experiências como membros da sociedade. Por meio dele, imaginamo-nos numa posição que ainda não ocupamos e colocamo-nos como responsável por determinadas tarefas/funções. Sendo assim, o jogo pode ser visto

como uma imitação da realidade, em que o indivíduo simula situações reais e assim se projeta em contextos que não costuraria vivenciar. Com isso, o indivíduo constrói experiências a que não teria acesso, como numa encenação da vida, interpretando personagens, tal qual os atores no teatro imitam pessoas reais para que o público aprenda a partir da “moral” da história.

Não obstante a presença do caráter imaginativo, o jogo não se opõe à seriedade e está codificado por meio de regras. Dessa forma, o indivíduo aprende com o jogo, na medida em que internaliza suas regras, que, na verdade, refletem o funcionamento da sociedade. Obviamente, o jogo, enquanto simulação da realidade, é limitado a um determinado tempo e espaço, o que favorece a repetição de acordo com a vontade do jogador. Por outro lado, mesmo na limitação espaço-temporal do jogo, o indivíduo vê-se obrigado a obedecer a regras que, no mundo habitual, demandaria uma determinada atividade. Assim, há um ideal de perfeição e ordem no jogo em contraste com a imperfeição e desordem do mundo social, visto que o jogo ordena regras e encontra-se fundamentado nos conceitos de ritmo e harmonia.

2 FUNDAMENTOS DE NOSSA PROPOSTA DE JOGO

Nossa proposta de desenvolvimento de jogo didático de *latim* baseia-se num contexto que é necessário ser definido primeiramente com base na documentação que normatiza uma das disciplinas com as quais trabalharemos, isto é, Biologia. Segundo os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN's) estabelecidos pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC), o ensino de Biologia volta-se aos diversos fenômenos que se relacionam com a vida, desde uma célula até o indivíduo no meio em que vive, levando-se em consideração, ainda, o conhecimento das transformações que podem ocorrer. Conforme os PCN's, o professor de Biologia não deve se limitar ao uso da sala de aula, uma vez que um dos maiores benefícios que a disciplina pode oferecer ao aluno é sua aplicação no desenvolvimento de uma consciência de cidadania. Sendo

assim, importa que o ensino não seja baseado na simples memorização de conteúdo, mas no exercício constante de compreensão do conteúdo e de sua relação com a realidade do aluno.

As orientações complementares aos PCN's sugerem, com uma das estratégias para despertar a curiosidade do aluno sobre Biologia, o uso de jogos, que podem apresentar diversas funções:

O jogo oferece o estímulo e o ambiente propícios que favorecem o desenvolvimento espontâneo e criativo dos alunos e permite ao professor ampliar seu conhecimento de técnicas ativas de ensino, desenvolver capacidades pessoais e profissionais para estimular nos alunos a capacidade de comunicação e expressão, mostrando-lhes uma nova maneira, lúdica e prazerosa e participativa, de relacionar-se com o conteúdo escolar, levando a uma maior apropriação dos conhecimentos envolvidos.³

Como vemos, o jogo, de acordo com a documentação reguladora do Ensino Médio, é um eficaz instrumento para a produção e transmissão do conhecimento na sala de aula. Para tal, o professor não deve se restringir ao uso de jogos já existentes, buscando criar, junto com os alunos, novos jogos para que, na elaboração de seu sistema de regras e de seu manual, os discentes possam, assim, compreender e fixar melhor o conteúdo abordado.

Em geral, observamos que a aplicação de jogos didáticos nas escolas direciona-se à fase de checagem do conhecimento exposto previamente pelo professor. Em outras palavras, as diversas propostas de jogos didáticos de que tomamos conhecimento até agora funcionam comumente como um artifício mais atraente para avaliação do conteúdo. Nossa proposta, porém, é que o jogo íntegro não somente a fase de checagem, bem como a apresentação do conteúdo programático, absorvendo as pesquisas e atividades em sala realizadas pelos alunos. Sendo assim, o professor apresenta o jogo por meio de uma proposta, no início do período letivo, e, ao longo dos bimestres, elabora concretamente com seus alunos em sala de aula. O resultado final é o jogo propriamente dito, acompanhado de seu manual de instruções, que

compila, de forma estruturada, todas as informações pesquisadas pelos alunos, desde relacionadas estritamente com a Biologia até o funcionamento da gramática latina verificada a partir de nomes de espécies botânicas, como mostraremos adiante neste artigo.

3 METODOLOGIA DE REALIZAÇÃO DE NOSSA PROPOSTA DE JOGO

Nomina plantarum é composto essencialmente de cartas, que trazem a imagem e o nome do gênero da planta, contendo ainda uma dica, disposta dentro de uma elipse, para auxiliar o jogador a identificar o epíteto específico.⁴ Além disso, há fichas com adjetivos ou substantivos que devem ser combinadas com as cartas para que se formem os nomes das plantas. Essas fichas são de formatos diferenciados a depender da morfologia do adjetivo: triângulos para adjetivos triformes, quadrados para adjetivos biformes e círculos para adjetivos uniformes. As fichas de substantivos também são de formato circular. O último componente do jogo é um dado que exibe em suas faces os formatos das fichas.⁵

A preparação do jogo inicia-se com a distribuição de sete ou mais cartas para cada um dos quatro jogadores. Logo em seguida, o primeiro jogador lança o dado e, conforme a figura sorteada, pega uma ficha triangular, quadrada ou circular. Caso o adjetivo/substantivo da ficha se relacione com o nome do gênero de uma de suas cartas, o jogador coloca na mesa a combinação. Mas, se não houver relação entre a ficha sorteada e a carta em mãos, o jogador deverá comprar uma nova carta. A combinação entre a ficha e a carta ocorre apenas quando o adjetivo/substantivo se relaciona com a dica informada na carta. O jogar deverá observar a concordância com o gênero gramatical simbolizado pelas cores da borda das cartas (azul = masculino, rosa = feminino e marrom = neutro), utilizando a lateral da ficha em que se apresenta a forma adequada do adjetivo, quando se tratar de adjetivo biforme (fichas quadradas) ou triforme (fichas triangulares).

Nossa proposta é que as peças e o manual de *Nomina*

plantarum sejam elaborados juntamente com os alunos em um certo número de aulas de Biologia e Língua Portuguesa cedidas de forma planejada para a realização das etapas da elaboração do jogo. Dessa forma, poderão ser envolvidos professores e alunos do 1o. ano do Ensino Médio, além de licenciandos em Português-Latim e em Biologia. Estão previstas as seguintes etapas do processo de elaboração do jogo: 1) pesquisa de campo, 2) levantamento de dados, 3) registro dos dados observados, 4) organização dos dados e 5) confecção do jogo.

As três primeiras etapas destinam-se essencialmente a “visitas planejadas a ambientes naturais, a áreas de preservação ou conservação, áreas de produção primária (plantações)”⁶, em que os alunos levantam dados sobre espécies de plantas, juntamente com seus nomes científicos em latim, anotados de placas/textos informativos ou ainda pesquisados de livros de botânica. Em seguida, a quarta etapa consiste na sistematização das informações produzidas anteriormente para que seja possível ao aluno “organizar os conhecimentos sobre os seres vivos agrupando aqueles observados e pesquisados mediante critérios por eles determinados”.⁷ A quinta e última etapa consiste na confecção artesanal do jogo propriamente dita, em que os alunos se baseiam conceitual e graficamente no protótipo de *Nomina plantarum* apresentado inicialmente à turma, a exemplo do que disponibilizamos.⁸

Dessa forma, as plantas pesquisadas pelos próprios alunos constituem o *corpus* de espécies botânicas de *Nomina plantarum*. Além disso, está previsto, na proposta, um manual de instruções contendo informações sobre plantas, seus nomes científicos e sobre a língua latina, sobretudo substantivos, adjetivos e princípios de concordância nominal em latim, que ajudarão os jogadores a entenderem melhor as regras do jogo. Todas as etapas mencionadas encontram-se relacionadas a algumas das habilidades estabelecidas pela Base Nacional Comum Curricular (BNCC) no terceiro campo de atuação social, “Campo das Práticas de Estudo e de Pesquisa”,⁹ para o ensino de Língua Portuguesa no Nível Médio. A partir dessas habilidades, elaboramos uma série de

propostas de atividades práticas que servem de apoio aos professores de Língua Portuguesa e de Biologia, durante a confecção de *Nomina plantarum* com seus alunos. Importante salientarmos que algumas dessas atividades devem ser realizadas pelos alunos com base em textos motivadores selecionados e disponibilizados pelos professores:

Habilidade BNCC: (EM13LP05) Analisar, em textos argumentativos, os posicionamentos assumidos, os movimentos argumentativos (sustentação, refutação/contra-argumentação e negociação) e os argumentos utilizados para sustentá-los, para avaliar sua força e eficácia, e posicionar-se criticamente diante da questão discutida e/ou dos argumentos utilizados, recorrendo aos mecanismos linguísticos necessários.

Emprego na elaboração do jogo: Habilidade praticada pelos alunos durante a escrita do manual.

Propostas de atividades práticas: 1.1 Pesquise e liste argumentos voltados à defesa da importância do latim para a linguagem científica, em especial para a botânica, com base nos textos motivadores; 1.2 Elabore o projeto de um texto argumentativo-dissertativo com os argumentos da atividade 1.1, dispostos em 4 parágrafos, utilizando elementos coesivos inter e intraparágrafos. Utilize operadores argumentativos interparágrafos em pelo menos dois momentos do projeto; 1.3 Redija o texto argumentativo-dissertativo projetado na atividade 1.2.

Habilidade BNCC: (EM13LP06) Analisar efeitos de sentido decorrentes de usos expressivos da linguagem, da escolha de determinadas palavras ou expressões e da ordenação, combinação e contraposição de palavras, dentre outros, para ampliar as possibilidades de construção de sentidos e de uso crítico da língua.

Emprego na elaboração do jogo: Habilidade praticada pelos alunos durante a escrita do manual.

Propostas de atividades práticas: 2.1 O modo imperativo é muito utilizado em manuais de jogos. Redija 1 parágrafo de 8 linhas, descrevendo o motivo desse fenômeno com base nos textos motivadores.

Habilidade BNCC: (EM13LP08) Analisar elementos e aspectos da sintaxe do português, como a ordem dos constituintes da sentença

(e os efeitos que causam sua inversão), a estrutura dos sintagmas, as categorias sintáticas, os processos de coordenação e subordinação (e os efeitos de seus usos) e a sintaxe de concordância e de regência, de modo a potencializar os processos de compreensão e produção de textos e a possibilitar escolhas adequadas à situação comunicativa.

Emprego na elaboração do jogo: Habilidade praticada por meio da análise da estrutura de sintagmas e do reconhecimento de categorias sintáticas e etc.; habilidade também praticada pelos alunos durante a confecção das cartas do jogo e redação do manual, uma vez que serão explicadas regras de concordância do latim em comparação com as da língua portuguesa.

Propostas de atividades práticas: 3.1 A concordância nominal na língua latina é igual à da língua portuguesa? Explique com suas palavras a partir dos textos motivadores; 3.2 A ordem dos termos da oração na língua latina é igual à da língua portuguesa? Explique com suas palavras com base nos textos motivadores.

Habilidade BNCC: (EM13LP09) Comparar o tratamento dado pela gramática tradicional e pelas gramáticas de uso contemporâneas em relação a diferentes tópicos gramaticais, de forma a perceber as diferenças de abordagem e o fenômeno da variação linguística e analisar motivações que levam ao predomínio do ensino da norma-padrão na escola.

Emprego na elaboração do jogo: Habilidade praticada por meio da comparação entre o português falado atualmente e o latim.

Propostas de atividades práticas: 4.1 Alguns fenômenos linguísticos são considerados atualmente como desvios gramaticais, a exemplo de Flamengo > Framengo, umbigo > imbigio, yogurte > yorgute etc. No entanto, esses mesmos fenômenos se encontraram na passagem do latim para o português, transformando algumas palavras latinas nas formas atuais de língua portuguesa, como: *blatta* > barata, *nubia* > noiva. Pesquise e liste outros exemplos como os mencionados; 4.2 Redija 1 parágrafo de 8 linhas, apresentando superlativos eruditos e populares da língua portuguesa e as diferenças de seus usos; 4.3 Com base no conceito de variação linguística, pesquise e elabore uma lista de nomes científicos e populares de espécies botânicas.

Habilidade BNCC: (EM13LP11) Fazer curadoria de informação, tendo em vista diferentes propósitos e projetos discursivos.

Emprego na elaboração do jogo: Habilidade praticada durante o estabelecimento do *corpus* do jogo.

Propostas de atividades práticas: 5.1 Leia os textos motivadores sobre substantivos e adjetivos latinos, listando as palavras e expressões que dificultaram sua compreensão. Em sua opinião, por que não foram usadas palavras ou expressões de mais fácil compreensão? Quais palavras e expressões você usaria?; 5.2 Leia o texto motivador sobre nomes científicos de espécies botânicas, listando as palavras e expressões que dificultaram sua compreensão. Em sua opinião, por que não foram usadas palavras ou expressões de mais fácil compreensão? Quais palavras e expressões você usaria?; 5.3 Redija um texto dissertativo, explicando o conteúdo dos textos motivadores para dois leitores distintos: uma criança de 12 anos e um colega da sua turma.

Habilidade BNCC: (EM13LP12) Selecionar informações, dados e argumentos em fontes confiáveis, impressas e digitais, e utilizá-los de forma referenciada, para que o texto a ser produzido tenha um nível de aprofundamento adequado (para além do senso comum) e contemple a sustentação das posições defendidas.

Emprego na elaboração do jogo: Habilidade praticada durante o estabelecimento do *corpus* do jogo.

Propostas de atividades práticas: 6.1 Elabore uma lista de nomes de espécies botânicas para serem utilizados em *Nomina plantarum*; 6.2 A partir de uma pesquisa sobre os nomes de espécies botânicas incluídos em sua lista, selecione imagens e informações relevantes sobre cada um deles em fontes confiáveis, utilizando-as de forma referenciada.

Habilidade BNCC: (EM13LP15) Planejar, produzir, revisar, editar, reescrever e avaliar textos escritos e multissemióticos, considerando sua adequação às condições de produção do texto, no que diz respeito ao lugar social a ser assumido e à imagem que se pretende passar a respeito de si mesmo, ao leitor pretendido, ao veículo e mídia em que o texto ou produção cultural vai circular, ao contexto imediato e sócio-histórico mais geral, ao gênero textual em questão e suas regularidades, à variedade linguística apropriada a esse contexto e ao uso do conhecimento dos aspectos notacionais

(ortografia padrão, pontuação adequada, mecanismos de concordância nominal e verbal, regência verbal etc.), sempre que o contexto o exigir.

Emprego na elaboração do jogo: Habilidade praticada durante a confecção do manual contendo as regras do jogo; a habilidade pode ser praticada também por meio da observação de variantes de ortografia em livros científicos antigos (obras raras).

Propostas de atividades práticas: 7.1 Com base em três manuais de jogos, identifique as partes mais recorrentes de um manual de jogo; 7.2 A partir dos resultados da atividade 7.1, elabore a estrutura do manual de *Nomina plantarum*; 7.3 Identifique, para cada parte da estrutura do manual de *Nomina plantarum*, o conteúdo mais adequado produzido por você nas atividades 1.1, 1.2, 3.1, 3.2, 4.1, 4.3, 5.2, 6.1 e 6.2.

Habilidade BNCC: (EM13LP18) Utilizar softwares de edição de textos, fotos, vídeos e áudio, além de ferramentas e ambientes colaborativos para criar textos e produções multissemióticas com finalidades diversas, explorando os recursos e efeitos disponíveis e apropriando-se de práticas colaborativas de escrita, de construção coletiva do conhecimento e de desenvolvimento de projetos.

Emprego na elaboração do jogo: Habilidade praticada durante a confecção das cartas e do manual do jogo; a habilidade pode ser praticada também por meio da utilização de plataformas como *Tabletopia*, para construção e realização dos jogos virtuais.

Propostas de atividades práticas: 8.1 Com base nas imagens e informações selecionadas na atividade 6.2, elabore as cartas, fichas e dado de *Nomina plantarum*, utilizando ainda as pesquisas realizadas para as atividades 3.1, 3.2, 5.1 e 5.2 e o protótipo apresentado pelo professor. Para a confecção desses elementos do jogo, podem ser empregados materiais tradicionais (papel, cartolina etc.) ou uma plataforma de jogos online como *Tabletopia* (<https://tabletopia.com/>).

Habilidade BNCC: (EM13LP28) Organizar situações de estudo e utilizar procedimentos e estratégias de leitura adequados aos objetivos e à natureza do conhecimento em questão.

Emprego na elaboração do jogo: Habilidade praticada durante todo o processo de criação do jogo, visto que os alunos pesquisarão e terão que sintetizar suas descobertas

para a criação do manual e das cartas.

Propostas de atividades práticas: cf. atividades 1.1, 1.2, 3.1, 3.2, 4.1, 4.3, 5.2, 6.1 e 6.2.

Habilidade BNCC: (EM13LP30) Realizar pesquisas de diferentes tipos (bibliográfica, de campo, experimento científico, levantamento de dados etc.), usando fontes abertas e confiáveis, registrando o processo e comunicando os resultados, tendo em vista os objetivos pretendidos e demais elementos do contexto de produção, como forma de compreender como o conhecimento científico é produzido e apropriar-se dos procedimentos e dos gêneros textuais envolvidos na realização de pesquisas.

Emprego na elaboração do jogo: Habilidade praticada por meio da pesquisa de campo a ser feita para o estabelecimento do *corpus* do jogo; a habilidade pode ser praticada também por meio da pesquisa bibliográfica para levantamento dos dados a serem usados na confecção do manual (regras do latim, regras de composição dos nomes científicos etc.).

Propostas de atividades práticas: cf. atividades 1.1, 1.2, 3.1, 3.2, 4.1, 4.3, 5.2, 6.1 e 6.2.

A fim de concluirmos, remetemos o leitor ao protótipo de cartas, fichas e dados¹⁰ para que nossa proposta de jogo possa ser entendida mais visualmente. Acreditamos que *Nomina plantarum* venha a contribuir para que o conhecimento do léxico e de regras básicas do sistema nominal latino sirva de subsídio ao letramento científico e a que o aluno adquira autonomia de raciocínio. Com a compreensão do funcionamento da língua latina, os alunos desenvolverão a habilidade de lidar tanto com “a leitura e escrita de textos informativos quanto a apropriação de terminologia específica”¹¹ científica. Ao adquirirem a capacidade de ler e compreender os nomes das espécies, os alunos estabelecerão relações entre os códigos do saber científico e características morfológicas de plantas observadas a partir de sua própria experiência, não se limitando a memorizar uma nomenclatura cujo o sentido corre o risco de ficar obliterado.

ABSTRACT

The goal of this work is to present final results of the Scientific Initiation research “Nomina plantarum: didactic games in Latin for learning Natural Sciences and Biology”, benefited by the “Scientific Initiation Scholarship 2019” program from FAPERJ. The research started from the assumption that the use of didactic games can be an efficient strategy to stimulate and mediate the learning of the Latin language in any segment of education, be it Elementary, Middle or Higher Level. To this end, we work with the understanding that language teaching must be directly linked to the reality of the target audience and its demands. In general terms, our proposal to work Latin in connection with subjects of the Middle Level of Basic Education aims to stimulate, in the student, the desire to learn, showing them that school, before an obligation, is a place to produce knowledge. Our proposal is based on theoretical assumptions based on the National Common Curricular Base (2017), on the National Curricular Programs (PCN's), on Johan Huizinga (2000), H. Douglas Brown (2006) and Tizuko Kishimoto (1996). In this way, the concrete result of this proposal is the prototype of a didactic game (cf. appendix) elaborated from a Latin teaching approach directioned at the needs created by certain disciplines that make up the curriculum of Basic Education students, depending on the level they are at. In this article, we will present the game prototype we developed and some of the procedures adopted to establish our corpus of botanical species names. This research is linked to the line “Studies on Pedagogical Practices of Classical Letters in Basic Education”, of the research group “Classical Studies Center of the National Library Foundation”.

KEYWORDS

Latin teaching; Scientific nomenclature; Didactic games; Basic education.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BROWN, H. Douglas. **Principles of Language Learning and Teaching**. 5. ed. S.l.: Pearson Education, 2006.
- KISHIMOTO, Tizuko Morchida. Froebel e a concepção de jogo infantil. **Revista da Faculdade de Educação**, USP, 1996, v. 22, n. 1, p. 145-167.
- MEC. **PCN Ensino Médio + Orientações Educacionais Complementares aos Parâmetros Curriculares Nacionais**. Brasília: MEC, s.d.
- MEC. **Parâmetros curriculares nacionais: Ciências Naturais**. Brasília: MEC, 1998.
- MEC. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2017.
- TURLAND, N.J. et alii. **Código Internacional de Nomenclatura para algas, fungos e plantas**: Código de Shenzhen. Tradução de Carlos E. de M. Bicudo, Jefferson Prado e Regina Y. Hirai. São Paulo: RiMa Editora, 2018.

¹ Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/1tbicr3rwzr76z5/Prot%C3%B3tipo_nomina_plantarum.pdf?dl=0>.

² HUIZINGA, 1980, p. 33.

³ MEC, s.d., p. 53.

⁴ Conforme o artigo 23 do Código Internacional de Nomenclatura para algas, fungos e plantas, “[o] nome de uma espécie é uma combinação binária constituída do nome do gênero seguido por um único epíteto específico sob a forma de um adjetivo, de um substantivo no genitivo, de uma palavra em aposição ou de várias palavras, mas não uma frase-nome de um ou mais substantivos descritivos e adjetivos associados no ablativo [...], nem certas outras designações irregularmente formadas [...]” (TURLAND, 2018, p. 53).

⁵ Para melhor entendimento dessas peças, remetemos o leitor ao protótipo do jogo com todas as cartas, fichas e dado (disponível em: <https://www.dropbox.com/s/1tbicr3rwzr76z5/Prot%C3%B3tipo_nomina_plantarum.pdf?dl=0>).

⁶ MEC, s.d., p. 126.

⁷ Idem, *ibidem*, p. 69.

⁸ Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/1tbicr3rwzr76z5/Prot%C3%B3tipo_nomina_plantarum.pdf?dl=0>.

⁹ Idem, 2017, p. 515.

¹⁰ Disponível em: <https://www.dropbox.com/s/1tbicr3rwzr76z5/Prot%C3%B3tipo_nomina_plantarum.pdf?dl=0>.

¹¹ Idem, 1998, p. 127.

Os autores

Amanda Lisbôa Marinho da Silva

Graduação em Letras (Português-Latim) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Participou do projeto “Formação e expressão de predicados complexos: gramaticalidade e lexicalização” (PREDICAR). Atuou como monitora dos departamentos de Letras Vernáculas e de Letras Clássicas da UFRJ. Atualmente, cursa o Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ, na linha “O Discurso Latino Clássico e Humanístico”.

Amós Coêlho da Silva

Graduação em Letras (Português-Literatura) pela Universidade Gama Filho; Mestrado e Doutorado em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atuou como professor titular na Universidade Gama Filho até 2006. Atualmente, é professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com o vínculo de Professor Voluntário, onde ainda leciona na Pós-Graduação do Instituto de Letras, em cursos de *Stricto Sensu* e *Lato Sensu*. Experiência na área de Letras, com ênfase em Latim, com especial interesse nos seguintes temas: filologia e linguística, português-literatura, didática, latim, português, intertextualidade, texto clássico, modernidade, avaliação, projetos, bolsas-auxílio, lirismo, filosofia. Um de seus projetos atuais de pesquisa é “Inscrições Vernaculares e Literárias da Tradição Clássica da Contemporaneidade”. É o atual Presidente da Academia Brasileira de Filologia.

Ana Thereza Basilio Vieira

Graduação em Letras (Português-Latim e Português-Italiano) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por onde ainda obteve o Mestrado e Doutorado em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ), na linha “O Discurso Latino Clássico e Humanístico”. Professora titular de Língua e Literatura Latinas da UFRJ, atuando como docente fixa do PPGLC-UFRJ. Experiência na área de Letras, com especial interesse nos seguintes temas: literatura latina, crítica, poesia, literatura italiana, tradução e história. Foi presidente da Associação Brasileira de Professores de Latim (ABPL), de janeiro de 2019 a março de 2022.

Arlete José Mota

Graduação em Letras (Português-Latim) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), por onde ainda obteve a Especialização, Mestrado e Doutorado em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ) na linha “O Discurso Latino Clássico e Humanístico”; Pós-Doutorado pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Professora associada IV de Língua e Literatura Latinas da UFRJ e docente fixa do PPGLC-UFRJ. Membro dos seguintes grupos de pesquisa: “Brathair: Grupo de Estudos Celtas e Germânicos”, “ATRIVM: Espaço Interdisciplinar de Estudos da Antiguidade” (UFMS) e “Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional” (NEC-FBN). Assessor científico da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Membro dos projetos de Extensão “Os Clássicos no Acervo de Obras Raras da Fundação Biblioteca Nacional” e “Núcleo de Documentação em Línguas Clássicas” (NDLC).

Emerson Rocha de Almeida

Graduação em Letras (Português-Grego) pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestrado e Doutorado (em curso) em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ),

na linha “Modos e Tons do Discurso Grego”. Atuou como diretor pedagógico e professor no Instituto Bíblico Bereia: Seminário Teológico, como professor de grego no Seminário Teológico Wittenberg (RJ) e como professor substituto de Língua e Literatura Gregas da UFRJ.

Fábio Frohwein de Salles Moniz

Graduação em Letras (Português-Latim) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Mestrado e Doutorado em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ (PPGLEV-UFRJ), na linha “Estudos sobre Poesia Brasileira”, e em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da mesma universidade (PPGLC-UFRJ), na linha “O Discurso Latino Clássico e Humanístico”. Professor de Língua e Literatura Latinas do Departamento de Letras Clássicas da Faculdade de Letras da UFRJ, onde ainda atua como docente fixo do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas. Coordenador do projeto de Extensão “Núcleo de Documentação em Línguas Clássicas” (NDLC), realizado em parceria com a Fundação Biblioteca Nacional. Coordenador no programa de Extensão “ALAcEr: Ações com Livros em Acervos”. Coeditor da revista *Calíope: Presença Clássica*. Líder do grupo de pesquisa “Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional” (NEC-FBN). Vice-líder do grupo de pesquisa “Crítica Textual” da Fundação Biblioteca Nacional. Foi bolsista do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP-FBN) com a pesquisa “O Glossário do Silêncio: palavras, expressões, versos e poemas expurgados na coleção *Ad usum Delphini*”. Principal interesse em doutrinas gramaticais do séc. XV, em fenômenos de transmissão do texto latino clássico e em tradução de obras renascentistas de expressão latina. Publicações mais recentes e relevantes: “Latin is alive” in the Poet: The Presence of Latinity in Carlos Drummond de Andrade, *The Classical Tradition in Portuguese and Brazilian Poetry* (Cambridge Scholars Publishing), 2022; O Latim nas Obras Raras: contexto e fundamentos teórico-metodológicos de um curso de latim instrumental para bibliotecários, *Anais da Fundação Biblioteca Nacional*, 2022; Um manifesto do humanismo renascentista: tradução da epístola

introdutória e do proêmio do livro 1 das *Elegantiae Linguae Latinae* de Lorenzo Valla, *Revista Translatio* (2021); Glossário latim-português de impressores de incunábulo (primeira parte), *Floração: Revista de Crítica Textual do LABEC UFF* (2021); A construção de um glossário de topônimos latinos no Brasil (em coautoria com Lucia Pestana da Siva), *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* (2019); O sistema nominal latino nos *Rudimenta Grammatices*, de Niccolò Perotti (em coautoria com Marcelle Mayne Ribeiro da Silva), *Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* (2019); O ritual das Lemúrias nos *Fastos* de Ovídio: tradução performativa (em coautoria com Wallace Pontes de Mendonça), *Calíope: Presença Clássica* (2019). Atualmente, é vice-coordenador do PPGLC-UFRJ

Fernanda Mattos Borges da Costa

Graduação em Direito pelo Centro Universitário do Estado do Pará (CESUPA), Especialização em Estudos Clássicos pela Universidade de Brasília (UNB-ARCHAI), Mestrado (incompleto) em Estudos Clássicos pela Universidade de Coimbra (UC), Mestrado em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ), na linha “Modos e Tons do Discurso Grego”. Foi professora de grego antigo com foco na koiné na Faculdade Católica de Belém (FACBEL).

Graziela Mayara Nascimento Almeida

Graduação em Letras (Português-Latim) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde cursa o Mestrado em Letras Clássicas, na linha “O Discurso Latino Clássico e Humanístico”. Principais interesses em Horácio e a variação linguística, dentro do paradigma sociolinguística. Membro dos seguintes grupos de pesquisa: “Ritos e Mitos da Literatura Augustana” e “Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional” (NEC-FBN).

Larissa Barreto Castineiras

Graduação em Letras (Português-Latim) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Membro do projeto de Extensão “Núcleo

de Documentação em Línguas Clássicas” e do grupo de pesquisa “Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional” (NEC-FBN). Foi bolsista de Iniciação Científica da FAPERJ, com a pesquisa “*Nomina Passerum e Nomina Plantarum*: jogos didáticos em latim para o aprendizado de Ciências Naturais e de Biologia”, sob a orientação do prof. dr. Fábio Frohwein de Salles Moniz.

Luiz Pedro da Silva Barbosa

Graduação em Letras (Português-Latim e Português-Grego), pela Universidade Federal Fluminense (UFF), por onde ainda obteve Mestrado e Doutorado em Estudos de Linguagem. cursou também o Doutorado em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ), na linha “O Discurso Latino Clássico e Humanístico”. Especial interesse nos seguintes temas: transitividade, relações sintáticas e morfologia histórica.

Márcia Regina Menezes

Graduação em Letras (Português-Grego) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e em Pedagogia Cristã na Estrutura do Ensino pela CETEH CER, Mestrado em Letras Clássicas e Doutorado (em curso) também em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ (PPGLC-UFRJ), na linha “Modos e Tons do Discurso Grego”. Experiência com ensino de Grego Clássico (dialecto koiné), atuando nas instituições FAIT Teologia e FAIT Idiomas, como o ensino de História da Educação pela CETEH CER.

Rainer Guggenberger

Graduação e Mestrado em Filosofia, Italiano e em Letras Clássicas pela Universität Wien (Viena, Áustria), por onde ainda obteve o Doutorado em Letras Clássicas. Professor de Língua e Literatura Gregas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde também como docente fixo do Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ). É membro dos seguintes grupos de pesquisa: “ATRIVM:

Espaço Interdisciplinar de Estudos da Antiguidade (UFMS)”, “Crítica Textual da Fundação Biblioteca Nacional” (FBN) e “Núcleo de Estudos Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional” (NEC-FBN). Especial interesse em Língua e Literatura Gregas, Filosofia Antiga e recepção e instrumentalização de textos clássicos nos discursos literários da Antiguidade e da Época Moderna. Também tem experiência no ensino de língua alemã e de cultura e literatura austríacas. Coeditor da revista *Calíope: Presença Clássica*. Foi bolsista do Programa de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional e desenvolveu um projeto sobre ligaduras e variantes gráficas de letras gregas em tipografias renascentistas. Atualmente, é coordenador do PPGLC-UFRJ.

Tania Martins Santos

Graduação em Letras (Português-Grego) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde ainda obteve o Mestrado e Doutorado em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLC-UFRJ), na linha “Modos e Tons do Discurso Grego”. Professora de Língua e Literatura Gregas da UFRJ e docente fixa do PPGLC-UFRJ. Especial interesse nos seguintes temas: prosa clássica na Grécia antiga, tragédia e comédia áticas. Orienta alunos de Graduação e Pós-Graduação em suas pesquisas, nos dois projetos de sua autoria, a saber, “Abordagem Temática da Prosa Clássica” e “Linguagem e Teatro”, ambos os projetos inseridos no grupo de pesquisa “Discurso na Antiguidade Grega” (DAG), vinculado ao PPGLC-UFRJ.

Vinícius Francisco Chichurra

Graduação em Letras (Português-Grego) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde obteve o Mestrado e cursa o Doutorado em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas da UFRJ (PPGLC-UFRJ), na linha “Modos e Tons do Discurso Grego”. Especial interesse em Grego clássico, Egípcio copta e análise de documentos jurídicos de Tebas, no Egito. Membro do grupo de pesquisa “Núcleo de Estudos

Clássicos da Fundação Biblioteca Nacional” (NEC-FBN). Atua como tradutor de grego clássico para a editora Vozes. Experiência no ensino do grego clássico e da literatura grega clássica, além de idiomas modernos como o inglês e o francês.

Zildene Paz de Souza

Graduação em Serviço Social e em Letras (Português-Latim e Português-Grego) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Pós-Graduação *Lato Sensu* em Serviço Social e Gestão de Políticas Sociais pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Mestrado e Doutorado em Letras Clássicas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas (PPGLC-UFRJ), na linha “O Discurso Latino Clássico e Humanístico”. Experiência na área de Serviço Social, atuando principalmente nos seguintes temas: cidadania, HIV/AIDS, serviço social. Na área de Letras, tem experiência em sala de aula atuando com língua portuguesa e língua latina.