

CLASSICA

Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos

PUBLICAÇÃO ANUAL

CLASSICA	SÃO PAULO	ANO 2	V. 2	p. 1-168,	1989
----------	-----------	-------	------	-----------	------

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS CLÁSSICOS

Presidente: Daisi Malhadas

Vice-Presidente: Donald Schöler

Secretária Geral: Nely Maria Pessanha

Comissão Editorial: Alceu Dias Lima

Regina Célia Bicalho Prates e Silva

Sílvia Maria Schmuziger Carvalho

Tirsa Ragazzini

Zelia de Almeida Cardoso (Presidente)

Endereço:

a/c Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da

Universidade de São Paulo

Caixa Postal 8105

05508 São Paulo

Este volume foi publicado com recursos concedidos pelo "Programa de Apoio a Publicações Científicas do CNPq/Finep".

SUMÁRIO

Apresentação	7
---------------------------	---

Artigos

O Iógos de Tucídides sobre a guerra	9
Anna Lia Amaral de Almeida Prado	
Uma porta fechada ao devaneio	21
Carlos Alberto da Fonseca	
Nero: política externa e defesa do Império	35
Daniel Valle Ribeiro	
O poder do canto	49
Donald Schüler	
Ulisses na Odisséia de Kazantzákis	55
Isis Borges Belchior da Fonseca	
Ver, ouvir, interpretar: a propósito dos Sete contra Tebas	69
Jacyntho Lins Brandão	
O mito de Enéias e a elegia de Propércio	89
João Ângelo Oliva Neto	
Filosofia e tragédia	99
João Pedro Mendes	
O lucreciano De rerum natura e o hino a Vênus	109
Maria da Glória Novak	
Paulo Orósio e o providencialismo no marco do Império Romano	123
Maria Sonsoles Guerras	
O significado de theós em grego	135
Reinhold Aloysio Ullmann	
ΠΥΣΜΟΣ na poesia de Arquíloco	153
Sérgio Cunha dos Santos	

Resenhas

Ferreira, José Ribeiro e Carlos Guimarães. Filoctetes em Sófocles e em Heiner Müller	
Fernando Brandão dos Santos	
Wolff, F. Socrate	
Maria da Glória Novak	

APRESENTAÇÃO

A sociedade Brasileira de Estudos Clássicos tem a satisfação de trazer a público o segundo número de **Classica**.

Fiel à sua orientação, a revista está apresentando artigos científicos inéditos e resenhas de obras publicadas recentemente. Os artigos, escritos por pesquisadores radicados em diversos pontos do país (São Paulo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, Minas Gerais, Brasília) e por pesquisadores residentes no exterior, contemplam diversas disciplinas que se enquadram no âmbito dos estudos clássicos: literatura grega antiga e moderna, literatura latina, filologia clássica, história antiga, filosofia greco-romana, língua e literatura sânscrita. Procura-se, mais uma vez, destacar o empenho de setores aparentemente diferenciados, mas, na verdade preocupados com um objetivo comum: a valorização dos estudos clássicos e o interesse pela preservação de um patrimônio que é o alicerce da cultura contemporânea.

Espera-se que, com a divulgação dessas pesquisas não só se ponha ao alcance dos interessados importante material, mas também que se fomente o intercâmbio científico, imprescindível para o desenvolvimento da cultura.

ARTIGOS

O LÓGOS DE TUCÍDIDES SOBRE A GUERRA

Anna Lia A. de A. Prado
(FFLCH-USP)

Résumé

Le *lógos* de Thucydide, historien de la grande guerre au cours de laquelle Sparte et Athènes se sont affrontées, transparait, en général, dans la sélection et dans la trame des différentes chaînes d'événements belliqueux et dans la structuration de son oeuvre, puisque très rarement l'historien renonce à la distance que les moyens d'expression choisis lui assurent: le récit des faits et la parole déléguée aux personnages de l'Histoire. Un passage privilégié pour entendre le *lógos* de l'historien est celui de la Pathologie de la Guerre (III 82-3). En abandonnant le niveau des faits singuliers, Thucydide y parle, non pas de la guerre des Péloponnésiens et des Athéniens, mais de la Guerre en soi. Dans l'optique de ce texte, on peut dire que le sujet essentiel de Thucydide est la réflexion au sujet de la guerre et de la nature humaine, à partir des données procurées par l'étude d'une guerre prise comme paradigme.

Muito raramente, em sua **História da Guerra do Peloponeso**, Tucídides toma a palavra para exprimir suas idéias ou para emitir um julgamento pessoal. Mantém, ao contrário, uma posição de reserva e de distanciamento, escondendo-se por detrás dos fatos narrados e deixando que eles falem por si mesmos, organizados através de um esquema cronológico estrito que torna visíveis as várias cadeias de acontecimentos que, sucedendo-se, sobrepondo-se e entrecruzando-se, formam o urdume e a trama da guerra. A análise do presente, a reflexão sobre o passado, as perspectivas e prognósticos para o futuro são enunciados pelos próprios agentes dos atos da guerra, através de discursos que, na maioria das vezes, à maneira dos *δισσοὶ λόγοι*, aparecem sob forma de antilogias. Através da delegação da palavra às personagens da História, Tucídides consegue tornar inteligíveis os fatos relatados sem que lhe seja necessário enunciar, ele próprio, o seu discurso. Apesar disso, se hoje falamos de uma Guerra do Peloponeso e a conhecemos em todos os seus lances, é porque a *συγγραφή* que ele nos legou registra o seu *λόγος*, a coleta e a seleção que fez dos dados pertinentes ao grande conflito e também a compreensão racional e inteligente dos significados deles. Acompanhando sua exposição, aderimos ao seu *λόγος* e entendemos, como uma só guerra, várias lutas que tiveram início logo após a vitória de Salamina e terminaram com a derrota de Atenas e a destruição de seu império. É por isso que, com base num termo genérico, *τὰ Πελοποννησιακά*, que resume a expressão *Πόλεμος τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων* (a guerra dos peloponésios e atenienses) que foi usada na frase título de seu livro como enunciado do tema e lembra os termos consagrados para nomear a Guerra de Tróia (*τὰ Τρωικά*) ou as guerras médicas (*τὰ Μηδικά*), fixou-se a denominação de Guerra do Peloponeso para lutas que os contemporâneos identificavam como Guerra do Dez Anos ou Guerra de Arquidamo, Guerra da Decélia, Guerra da Sicília e Guerra da Jônia, mas que Tucídides viu como a luta que Atenas travou para criar e manter seu império.

As poucas passagens em que Tucídides externa sua opinião pessoal se destacam tanto no fluxo da narrativa que, em alguns casos, até receberam títulos pelos quais são identificados e citadas pelos comentadores. As mais longas e notáveis são a **Arqueologia (I 2-19)**, a **Metodologia (I 22-3)** e a **Patologia (III 82-3)**.

A chamada **Arqueologia** funciona no prefácio como confirmação e amplificação (*ἀΐξεις*) do tema da obra: a guerra dos peloponésios e atenienses, que o historiador apresenta como a maior comoção para helenos e bárbaros. Os efeitos antigos, engrandecidos pela tradição poética, são reduzidos às suas reais proporções, através da força da inteligência que Tucídides usa como *βάσανος* (pedra de toque), fazendo que os indícios (*τεκμήρια*) que sua visão aguda descobre na opacidade do passado revelem sua verdade. Para isso faz dessa secção do texto uma demonstração da verdade de sua tese, a magnitude da Guerra do Peloponeso, onde ficam explícitos os dados e os processos da argumentação. A **Arqueologia** comprova a superioridade da guerra do Peloponeso em relação às anteriores, quanto a duração, populações envolvidas, extensão de territórios atingidos e quanto ao número de sofrimentos (*παθήματα*) causados aos homens. Essa era sua função primeira, mas ela dá a conhecer, ao mesmo

tempo, os procedimentos críticos a que o historiador submeteu os escassos dados que tinha à mão para aceitá-los, rejeitá-los ou ainda mais para dar-lhes uma interpretação pessoal. A **Arqueologia** é, portanto, a expressão do λόγος; do autor sobre os fatos antigos (τά ἀρχαῖα) e também o discurso sobre o caminho que leva ao conhecimento da verdade sobre o passado. Na **Metodologia**, Tucídides declara os procedimentos para seleção e crítica dos dados referentes à guerra, os λόγοι e os έργα. Ao mesmo tempo, dá a medida de sua intervenção como intérprete dos acontecimentos e anuncia os meios de expressão usados na elaboração de sua συγγραφή.

A **Arqueologia** e a **Metodologia** proclamam, portanto, o λόγος de Tucídides sobre a tarefa do historiador e sobre os meios para realizá-la.

O λόγος tucidideano sobre a guerra nós o encontramos no livro III (82-3), passagem conhecida como a **Patologia**. Embora seja um texto relativamente curto (precisamente três páginas na edição "Les Belles Lettres") e não alcance a extensão que, em geral, os discursos têm, a **Patologia** nos oferece uma ocasião privilegiada para a interpretação do propósito do autor ao compor sua obra. Ela vem imediatamente após a narrativa da sangrenta luta civil entre os oligarcas e o povo de Corcira, ilha da costa oeste da Grécia que, embora distante, não escapava ao jogo de forças entre Esparta e Atenas.

Ataçada e alimentada pela presença das frotas ateniense e peloponésia, sempre prontas a intervir no momento em que a facção a que davam apoio ameaçava fraquejar, a luta civil se tornou implacável e, tanto em terra como no mar, atingiu uma crueldade nunca vista. Tornou-se guerra total da qual nem as mulheres foram poupadas pois, forçando sua natureza, também elas enfrentavam o tumulto e participavam da luta. De nada valiam os acordos e os juramentos, que eram desrespeitados e renegados. Os vencidos, por medo da violência dos vencedores, preferiam a morte à rendição. Pediam que os companheiros os matassem ou, eles mesmos, procuravam a morte com os meios que tinham à mão. Tucídides termina o relato da στάσις em Corcira com uma frase pungente:

"A morte assumiu todas as formas e, como é costume em tal situação, nada deixou de ocorrer e até mais: pai matava filho, suplicantes eram arrancados dos santuários e junto deles eram mortos; alguns até morreram emparedados no santuário de Dioniso" (III 81,5).

O quadro do terror em Corcira faz parte de um complexo maior, integrado pelo relato da revolta e derrota de Mitilene e da rendição de Platéias, acontecimentos do quinto ano da guerra. Num e noutro episódio a narrativa dos acontecimentos é sublinhada por um par de discursos antitéticos. Cleão e Diódoto, em Atenas, debatem diante do povo a respeito da manutenção ou revogação da pena de morte decretada contra a população inteira do Mitilene, depois que foi frustrada sua tentativa de defeção do império ateniense. Os plateenses, aliados tradicionais de Atenas, defendem-se diante dos tabanos e lacedemônios quando se renderam ao inimigo, forçados pela fome, após longo assé-

dio. A discussão, nas duas antilogias, tem por fim propiciar uma decisão sobre um caso particular, a vida ou a morte para a população de Mitilene ou para os plateenses, mas ultrapassa-o porque os oradores levam o debate para um nível mais abstrato e geral, onde, a partir da reflexão sobre as forças que regem o comportamento humano, fica evidente que o critério que valida uma decisão é a eficácia e a utilidade para a conquista e manutenção do poder.

Os discursos dos atenienses, o de Cleão, o mais violento dos cidadãos (βιαιότατος τῶν πολιτῶν), segundo Tucídides, e o de Diódoto, que aparece como frio e racional, junto com o discurso dos tebanos dão-nos um quadro de um mundo em que os valores tradicionais desapareceram sob a ação da guerra e a violência encontra sua justificação como instrumento eficaz para a satisfação do desejo de ter mais, a πλεονεξία. Neles os argumentos baseados no τὸ δίκαιον (o justo) e no τὸ καλόν (o belo) aparecem como meios de persuasão usados pelos mais fracos, porque os mais fortes, detentores do poder, chamam **belo** e **justo** ao que é ξυμφέρον e ὠφέγιμον (vantajoso e útil).

Como parte integrante e fecho desse complexo, a chamada **Patologia** – para nós o λόγος de Tucídides sobre a guerra – é um desdobramento do relato da στάσις em Corcira e, segundo o esquema tucidideano de exposição, tem a mesma função dos discursos. Sua linguagem, que é extremamente concisa e densa, lembra o estilo e o vocabulário dos discursos, mas alcança um nível mais elevado de reflexão abstrata, porque não se refere exclusivamente aos acontecimentos e à situação concreta da πόλις dos corcireus, embora tenha neles seu ponto de partida, nem visa a convencer membros de uma assembléia deliberativa, apresentando argumentos persuasivos nem a refutar argumentos de um antagonista.

Nesse sentido pode-se dizer que a **Patologia** é a manifestação mais clara e direta do pensamento de Tucídides. Af ele não está submetido à limitação de perspectiva que o dever de fidelidade na transmissão do sentido geral dos discursos realmente pronunciados lhe impõe, nem à disciplina do pesquisador comprometido com a precisão (ἀκρίβεια) no relato dos fatos singulares. É por isso que afirmamos que na **Patologia** está manifesto o λόγος de Tucídides sobre a guerra, entendendo com isso que nela o historiador, a partir de uma experiência vivida numa guerra determinada, onde os protagonistas foram peloponésios e atenienses, e servindo-se dela como paradigma, exprime de modo generalizante e abstrato o seu conceito sobre a guerra, caracterizando-a, explicitando os móveis que a impulsionavam e, principalmente, suas conseqüências para o indivíduo e para a sociedade.

Chama-nos a atenção o fato de que esse discurso do historiador irrompa na narrativa, como já dissemos, num ponto que trata de acontecimentos numa ilha distante, a propósito de fatos que dizem respeito à política interna de uma cidade e que, no momento, não seriam decisivos para a guerra dos peloponésios e atenienses. Parece-nos, entretanto, que a στάσις em Corcira, apenas uma dentre as muitas στάσεις que

ocorreram na Grécia, foi vista por Tucídides como um caso paradigmático que, num espaço e num tempo restrito e bem delimitado, reproduz em escala menor os traços do modelo maior.

Os peloponésios, chamados pelos ἄλλοιοι, e os atenienses, chamados pelo povo de Corcira, são os pólos de um confronto de cujo embate resulta uma grande comoção que atinge, por assim dizer, todo o mundo helénico. Sublinhamos os pontos de contacto que há entre a introdução da História de Tucídides e as primeiras linhas da Patologia para tornar evidente que há, por parte do autor, o propósito explícito de, concentrando-se no caso particular de Corcira que lhe permite uma sinopse, dele usar como paradigma para elevar-se a outro nível de exposição onde possa abstrair-se do particular e chegar ao geral. Nesse momento interessa-o não mais a narração e avaliação dos atos da guerra dos peloponésios e atenienses, nem dos distúrbios em Corcira, mas a caracterização da guerra em si.

A análise de Tucídides tem como garantia de validade e, ao mesmo tempo, como pressuposto fundamental para a generalização a idéia de que a natureza humana é sempre a mesma¹ e de que os homens estão sujeitos a um conjunto de circunstâncias que se combinam fortuitamente – por isso ele fala de alternâncias das conjunturas da sorte (μεταβολαί τῶν ξυντυχιῶν III 82,1). A essas circunstâncias o homem só pode adaptar-se ou reagir, uma vez que lhe é impossível anulá-las. Na paz e na prosperidade a γνώμη (inteligência) tem condições para impor-se plenamente, conduzindo as ações e levando-as pelo melhor caminho. Na guerra, porém, já que esta é um mestre violento (βίαιος διδάσκαλος) a γνώμη cede lugar à ὄργη, o elemento passional que, livre do princípio moderador, mobiliza tendências inerentes à natureza humana que serão identificadas como a πλεονεξία (ambição de ter mais) e a φιλοτιμία (amor às honras).

A partir da caracterização do πόλεμος como βίαιος διδάσκαλος o texto dá um quadro da violência em ação durante os distúrbios em Corcira, num tom generalizante que o faz válido para toda e qualquer guerra. De acordo com o caráter abstrato e reflexivo assumido pelo texto, Tucídides deixa de lado a menção aos sofrimentos físicos infligidos aos homens, às mortes e ao sangue derramado, tendo em vista outro tipo de violência: a que atinge os homens no seu íntimo e transparece na subversão total da escala de valores vigente.

É evidente em Tucídides e seus contemporâneos um grande interesse pela linguagem, que era vista como um espelho onde se refletia a realidade. É por isso que ele sentia a inversão do sentido habitual das palavras (εἰλωθυῖα ἀξίωσις τῶν ὀνομάτων III 82,4) como o indício mais evidente da lição de violência aprendida pelos homens em sua vivência de guerra.

Poucas passagens de Tucídides, autor que já os antigos consideravam como difícil, resistem tanto a uma tradução como essa que está numa posição central e bás-

1 – Cf. III 82, 15: ἕως ἄν ἡ αὐτὴ φύσις ἀνθρώπων ᾖ. "enquanto a natureza dos homens for a mesma".

ca para compreensão da **Patologia**. Tem uma forma contundente porque concisa e artificiosa e, tratando de conceitos, prepara o desenvolvimento ulterior do texto. Vale a pena, portanto apresentá-la numa tradução que, apesar de suas insuficiências, será mais útil que uma paráfrase:

“E a significação habitual das palavras em relação às coisas trocaram por uma interpretação pessoal: audácia irracional foi considerada coragem amiga dos companheiros, mas demora previdente, covardia de bela aparência; a moderação, disfarce do não viril e a compreensão do todo, inércia em tudo; a agressividade estúpida foi posta como uma qualidade a mais do varão, mas o deliberar com segurança foi tido como belo pretexto de fuga” (III 82,4).

O texto estruturado antiteticamente vai, passo a passo, justapondo os enunciados que caracterizam as qualidades do homem que surgiu com a guerra, um “homem novo”, e mostra, delineando seus traços, como ele é negação e oposto do homem antigo, aquele que os gregos idealizavam na figura do ἀνὴρ καλὸς καὶ ἀγαθός. A ἀνδρεία, por excelência a virtude do ἀνὴρ, na qual se combinam a força do corpo e a força da inteligência, tem por componentes a solidariedade com os φίλοι, a previdência, a moderação, a avaliação inteligente das situações. No quadro da guerra ela perde seu sentido original e assume o sentido que tem a audácia, cujos predicados são a irreflexão e a agressividade estúpida.

Na tradução que apresentamos há pouco – e ela é apenas uma tentativa que serve para o momento – usamos **agressividade estúpida** como correspondente a τὸ ἐμπλήκτος ὄξύ que se alinha com as expressões **covardia de bela aparência, disfarce do não viril, inércia em tudo, pretexto de fuga**. Essas expressões enunciam o novo significado que, segundo Tucídides, em razão da inversão do sentido usual das palavras passaram a ter as expressões **demora, previdente, moderação, inteligência em tudo e deliberação segura**. As primeiras são congêneres da τόλμα ἀλόγιστος (ousadia irracional) e as segundas, congêneres da ἀνδρεία φιλέταιρος (coragem amiga dos companheiros). Dentro do contexto em que está, a expressão τὸ ἐμπλήκτως ὄξύ se destaca e tem um peso maior que as outras. É usada num elemento que rompe a estrutura firme e fechada do texto cujos elementos são proposições antitéticas que têm um ritmo binário em que se evidencia o contraste entre o novo significado e o antigo significado das palavras². Quebra uma série de frases

2 – A estrutura artificiosa da passagem fica evidente através de um esquema de apresentação gráfica do texto grego onde se marcam, além das antíteses, as múltiplas ligações semânticas entre os membros:

que se moldam pela primeira, tendo como elemento de ligação entre o sujeito e o predicado nominal o verbo ἐνομίσθη (foi considerada), que lá aparece explícito. A agressividade estúpida foi acrescentada ao destino do varão (τό ἐμπλήκτως, ὀξύ προσέ- τέθη μοῖρα τοῦ ἀνδρός. A tradução, embora siga de perto o texto original, não deixa ver algo que é evidente no grego: "a agressividade estúpida foi imposta como acréscimo (πρός + ἐτέθη) à μοῖρα do varão". Identificamos aí, usando uma palavra homérica, a idéia de algo ὑπέρ μόνον que investe o homem com o atributo do βίαιος διδάσκαλος.

A subversão do significado habitual das palavras mostra um novo modo de ver o mundo, uma nova mundividência na qual os planos, a precaução, a providência e a moderação são considerados como eufemismos que escondem uma covardia (δειλία εὐπρεπής) ou como disfarce do não viril (τοῦ ἀνάνδρου προσχημα). Conseqüentemente passa a merecer fé quem é duro e áspero, sendo suspeito quem o refuta, enquanto o grau de perspicácia e inteligência de um homem passa a ser medido pelo êxito que ele tem ao armar ciladas, numa porfia cuja regra é supor que também o adversário delas usará porque aparece como desmancha-partido e timorato quem recusa essa ama.

O homem da guerra assume plenamente a ousadia irracional (τόλμα ἀλόγιστο) como virtude do ανηρ quando chega a ousar sem disfarces da (ἀπροφασίστως τολμᾶν), pondo de lado os disfarces da ἀνδρεία φιλέταιρος, isto é, o respeito aos laços de parentesco, à lei divina, aos princípios de generosidade que dão fundamento aos acordos, substituindo-os pela verdade do fanatismo das facções políticas, das vinganças, da fraude e do engano.

A causa de tudo isso, conclui Tucídides, era o poder que vem da πλεονεξία e da φιλοτιμία. Primazia à igualdade para todos na cidade ou à aristocracia moderada

(cont. nota 2)

- | | | |
|-------------------------|---|--------------------------|
| a) τόλμα ἀλόγιστος | → | b) ἀνδρεία φιλέταιρος |
| b) μέλλησις προμηθῆς | → | a) δειλία εὐπρεπής |
| b) τό σῶφρον | → | a) τοῦ ἀνάνδρου προσχημα |
| b) τό πρὸς ἅπαν ξύνετον | → | a) ἐπὶ πᾶν ἀργόν |
- τό ἐμπλήκτως | ὀξύ ἀνδρός | μοῖρα προσετέεθη
- | | | |
|--------------------------------|---|-------------------------------|
| b) ἀσφαλεία τό ἐπιβουλευσασθαι | → | a) ἀπειροπῆς πρόθασις εὐλογος |
|--------------------------------|---|-------------------------------|

Nota-se também que a apresentação quilástica das duas primeiras proposições isola o primeiro par, dando um destaque especial à oposição τόλμα — ἀνδρεία que aparece como matriz das antíteses subsequentes.

são apenas **slogans** que servem para conquista do poder – quer se fale da luta maior, e dos peloponésios e atenienses ou da luta das facções nas cidades – porque a *πλεονεξία* e a *φιλοτιμία* que estão na base da luta pelo poder excluem a preocupação com o bem comum e a justiça.

Citando, comentando e parafraseando o texto de Tucídides chegamos ao fim do capítulo 82, que se fecha com a apresentação do *αἴτιον*, com a revelação da etiologia da violência que é, ao mesmo tempo, a etiologia do estado de guerra. Com isso parece ter-se esgotado o tema da reflexão, mas o texto ganha novo alento e prossegue por mais um capítulo.

Para explicar o sentido e função desse novo desenvolvimento da **Patologia** que, à primeira vista, pode parecer apenas um desdobramento da parte anterior, até mesmo redundante, será necessário que façamos algumas observações sobre uma peculiaridade da estrutura do texto.

A **Patologia** e a **Arqueologia**, que, como já dissemos, são secções em que Tucídides fala em nome próprio emitindo suas idéias pessoais, têm uma característica comum pela qual se destacam dentro do conjunto da obra. Apresentam-se como um todo coeso e autónomo – e por isso podem ser consideradas digressões – onde a progressão do pensamento e da exposição assume um ritmo peculiar que não é o mesmo das narrativas e dos discursos. Suas partes são imbricadas porque o pensamento avança com um andamento circular no qual a mesma idéia é proposta, desenvolvida e retomada para depois progredir por meio de uma associação de idéias que fornece elementos para um novo desenvolvimento. A estilística reconhece nesse tipo de organização do texto uma marca do estilo arcaico de composição a que dão o nome de **Ringkomposition** (composição anular), porque nela as unidades se completam quando o pensamento volta ao ponto de partida.

Embora não nos proponhamos a fazer aqui uma análise pormenorizada da **Patologia** sob essa perspectiva, devemos levá-la em conta para entender a relação entre as suas partes e principalmente para entender a função do capítulo 83.

Πᾶσα τε ἰδέα κατέστη θανάτομ (III 81,5), “a morte assumiu todas as formas” e *οὕτως ὦμῃ ἢ στάσις προχώρησε* (III 82,1), “assim cruenta a guerra civil foi avante”, são duas frases que marcam o ponto de articulação primário do τὰ Κερκυραϊκά, com um movimento duplo: a primeira prepara a reflexão abstrata sobre os acontecimentos, a segunda remete de novo ao quadro de terror já delineado procurando manter viva na memória a lembrança dos sofrimentos e do derramamento de sangue.

Como vimos, na **Patologia**, a exposição sai gradualmente do nível do particular, o caso concreto de Corcira, para chegar ao ponto mais alto de abstração com a caracterização da guerra através da inversão do sentido habitual das palavras. A seguir o que havia sido formulado a nível de conceitos é comprovado no comportamento individual, no comportamento do homem duro e áspero, do agressivo, do desleal, do vingativo, do perjuro. Assim o texto volta a delinear o quadro da guerra, mas agora não mais referindo-se a ações que possam ser localizadas num espaço e tempo determinados,

não mais em Corcira, em Mitilene ou em Platéias, nem no quinto ano da guerra, mas ações típicas de indivíduos típicos.

A determinação do αἴτιον da guerra reinicia o movimento em busca de nível maior de abstração, o que vai ser alcançado no início do capítulo 83: οὕτως πᾶσα ἰδέα κατέστη κακοτροπίας (III 83,1), "a depravação dos costumes assumiu todas as formas". A recorrência da fórmula πᾶσα τε ἰδέα κατέστη, apenas com a substituição de θανάτου por κακοτροπίας, iniciada pelo advérbio οὕτως que remete ao que já foi dito, funciona como um refrão que marca o início de uma nova unidade constitutiva do texto.

O contraste entre parte descritiva de uma situação e parte reflexiva se repete fazendo-nos ver no capítulo 83 não uma redundância ou desdobramento ocioso, mas um elemento essencial da passagem a que chamamos **Patologia**, que nela se encaixa segundo os padrões de estruturação do conjunto e apresenta os resultados finais da reflexão de Tucídides sobre a guerra.

Deixando de lado comentários ou paráfrases, passemos a palavra ao próprio Tucídides:

"Assim a depravação dos costumes assumiu todas as formas por causa das guerras civis no mundo helênico e a integridade de caráter da qual a nobreza tem muito, ridicularizada, desapareceu e uns contra os outros postarem-se com ânimo desleal como adversários foi o que em geral predominou: o elemento de conciliação não era nem a palavra firme, nem o juramento terrível e os mais fortes, todos, por cálculo da desesperança na estabilidade, cuidavam para que não viessem a sofrer e não eram capazes de confiar. E os de inteligência mais pobre, na maioria das vezes, sobreviviam pois, temendo sua própria indignidade e a perspicácia dos adversários, com medo de que ficassem em inferioridade e outros, em razão da versatilidade de sua inteligência, fossem os primeiros nas intrigas, ousadamente passavam à ação. E outros, pensando com menosprezo que presentiriam o perigo e julgando que não era com a ação que deviam tomar algo que estivesse ao alcance da inteligência, inermes, mais ainda iam sendo destruídos" (III 83).

Como uma **Patologia**, um discurso sobre a guerra, inserido na **Patologia** maior, o quadro da guerra delineado no capítulo 84 a reduz a seus traços essenciais: deslealdade, desesperança, instabilidade, insegurança, ineficácia da inteligência, vitória da ação temerária, morte.

Assim se completa o movimento circular que nos põe de novo diante dos olhos a στάσις de Corcira e o quadro de dor e morte por ela gerado.

Temos, assim, no discurso de Tucídides sobre a guerra, na **Patologia** – e justificamos agora o nome tradicionalmente atribuído à passagem – também o discurso sobre o πάθος e sobre os πάθη sofridos pelos homens sob a ação do βίαιος

διδάσκαλος. De um lado, a impressão, a marca deixada pela guerra: sofrimento, derramamento de sangue, crueldade e morte; de outro, as mudanças: subversão de valores, degeneração dos costumes.

Embora na *História* de Tucídides a exposição dos acontecimentos esteja submetida a um sistema de ordenação que respeita rigorosamente sua sucessão cronológica, nela há uma disposição artística com que o autor ressalta semelhanças e contrastes entre episódios e situações distantes no espaço e no tempo, construindo um grande painel. No caso da *Patologia* fica evidente a semelhança com o quadro da peste em Atenas traçado no livro II (47-54).

Tucídides começa tentando determinar a origem da epidemia e sua aparição primeira em outras terras, mas desiste de enunciar-lhe as causas, tarefa que deixa aos médicos. Passa então a enumerar e a descrever os sofrimentos que ela causou, com a autoridade de quem foi uma de suas vítimas e foi testemunha pessoal do sofrimento de outros. Registra os sintomas e as manifestações da moléstia em todos os estágios com uma minúcia e com cuidado na observação das reações do paciente que só encontram paralelo nos escritos médicos da escola hipocrática.

O texto se desdobra numa segunda parte em que Tucídides enumera e comenta os efeitos psicológicos e sociais da desgraça sofrida pela cidade: medo e angústia diante da ameaça de morte iminente e inevitável, egoísmo que faz esquecer a solidariedade entre parentes e amigos, ânsia pelo prazer imediato, mentira e falsidade, desrespeito às normas de convívio social que chega até a omissão dos deveres para com os mortos que ficam insepultos ou têm tratamento indigno, ausência de temor aos deuses, transgressão da lei dos homens.

A comparação entre o episódio da peste em Atenas e o da στάσις em Corcira torna evidente a semelhança de estrutura que nas duas é integrada por duas partes: descrição minuciosa de um processo e análise de seus efeitos. A semelhança entre as duas é tão nítida que não parece arriscado dizer-se que o autor não quis que ela passasse despercebida ao leitor e que ele deixa implícita a idéia de que a guerra podia ser interpretada como um processo mórbido que atinge as cidades. Seria arriscado, porém, concluir-se também que Tucídides, à maneira do médico, observou o doente, no caso, a cidade em guerra, registrou os sintomas e manifestações da moléstia, pesquisou suas causas, combinou diagnósticos e prognósticos, elaborando um discurso sobre a guerra como doença do corpo social.

A atitude de Tucídides não é a de um médico que tem esperança de propiciar a cura do doente com o seu saber, com sua τέχνη. Ao contrário, ele vê a guerra e os sofrimentos que dela decorrem como um mal que sempre atingirá os homens, enquanto a natureza humana for a mesma. Sentimos que sua reflexão é marcada pelo pesar que lhe causa a visão dos sofrimentos que atingem os homens, já que são incapazes de seguir o caminho que a razão lhes indica.

Servir-nos-á de epílogo uma citação do párodo do Agamenão de Ésquilo, algo que poderia servir de epígrafe ao texto da *Patologia*: τῷ πάθει μάθος, "aprender com o sofrimento", a lei que Zeus impõe àqueles que ele conduz pelo caminho da sabedoria.

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

OBRAS ESPECIAIS

- KATIČIĆ, R. Die Ringkomposition im ersten Buche des thukydideischen Geschichtswerkes. **Wiener Studien**, Wien, 70:179-96, 1957.
- REINHARDT, K. Thukydides und Machiavelli. In: **Vermächtnis der Antike**. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1960. S. 184-284.
- WASSERMANN, F. M. Thucydides and Desintegration of the Polis. **TAPA** 85:46-54, 1954. [=Thukydides und die moralische Krise der Polis, übersetzt vom Verfasser. In: HERTER, H ed. **THUKYDIDES**, Weg der Forschung, Band XCVIII, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968. S. 400-11.]
- WILLE, G. Zu Stil und Methode des Thukydides. In: **Synusia**. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt, Pfullingen, 1965. 53-7. [=Zu Stil und Methode des Thukydides. HERTER, H. ed. **THUKYDIDES**, Weg der Forschung, Band XCVIII, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968. S. 683-716.]

TEXTO

- THUCYDIDE. **Histoire de la Guerre du Péloponnèse**, III. Texte ét. & trad. par R. Weil avec la coll. de J. de Romilly. Paris, "Les Belles Lettres", 1967.

UMA PORTA FECHADA AO DEVANEIO: uma aplicação a textos sânscritos dos esquemas de abordagem lingüístico-retórica de Isaac Nicolau Salum

Carlos Alberto da Fonseca
(FFLCH-USP)

Abstract

In four articles issued between 1971 and 1975, Isaac Nicolau Salum outlined the main ideas of a "linguistic-rhetorical approach" method to texts not giving it a definitive form, which was, however, tried to be attained by means of innumerable text schematization exercises published in eleven booklets up to 1979.

Rescuing some of the scattered proposals in those writings, this article aims at meditating about the method value for a critical study of texts and for the analysis of the speech, and at the same time, as a corroboration of the procedure effectiveness, applying it to the characterization of Nala and Damayanī, characters of a parallel account to the narrative structure of the Sanskrit epic poem Mahābhārata, for whom it reveals rhetorical dimensions that a less attentive reading will neglect.

O título deste artigo é o refazimento de uma expressão com que, na conclusão do seu "Camões em três lances", Isaac Nicolau Salum afirma que o método de abordagem lingüístico-retórica de textos por ele proposto, "levando a uma penetração mais profunda no texto, libera o docente do impressionismo crítico, que é o domínio do 'vale-tudo', uma porta aberta ao devaneio"¹. Essa afirmação/citação é exemplar como definição das finalidades dessa sua proposta de análise textual: minha intenção é, respigando aqui e ali nos escritos do Mestre, possibilitar a interessados na ciência da linguagem uma pequena e rápida amostragem do que pode produzir um espírito científico sério e cauteloso – e obstinadamente humilde – como o do estudioso em tela; e, também, revelar uma pequena parcela da modernidade científica latente nos seus exercícios de esquematização de textos, nos arrazoados teóricos que elaborou e neles dispersa/imersa na especial atenção dada à história do método e à fixação de critérios metodológicos para a técnica por ele desenvolvida².

Em primeiro lugar, o material explícito de trabalho é o **texto**, considerado, primeiramente, como "um enunciado ou uma sucessão de enunciados"³, e, depois, como "uma sucessão de frases (= períodos) coordenadas ou justapostas, podendo estar em relação de subordinação semântica, mas não de subordinação sintática", admitida esta última apenas no plano intrafrásico⁴. É evidente que essa terminologia, proveniente da boa gramática tradicional, se deixa de bom grado reformular pela terminologia e pela conceituação da Lingüística moderna – mas não é essa a proposta deste artigo. Desde o começo, o próprio ensejador deste método de abordagem considera que "claro está que aí nos achamos antes no **domínio da fala** que no da língua"⁵. Dessa maneira, o texto, considerado como sucessão de unidades semanticamente subordinadas, dá-se ao seu analista como um ato de fala: "**a interpretação do texto é tratamento da fala**"⁶, aquela manifestação individual e momentânea de que fala Saussure no **Cours de linguistique générale**.

Como o próprio I. N. Salum parece observar⁷, os seus princípios de esquematização do texto não levariam à "estrutura profunda" da língua (estrutura que, na realidade, desvenda os pormenores da língua), mas, sim, ao exame do que a fala tem de estruturalmente significativo no seu fundo tecido em forma de enunciado revelador das idiosincrasias do falante (= autor de um texto). É certo que, no texto, "os períodos são enunciados coordenados, os parágrafos são uma sucessão de períodos coordenados, os capítulos uma sucessão de parágrafos coordenados"⁸ – mas essa afirmação pare-

1 – Salum 1971: 177.

2 – Até outubro de 1979, 11 Cadernos publicados, 4 artigos (ver bibliografia) e incontáveis esquemas avulsos.

3 – Salum 1971: 3; Salum 1972: 3; Salum 1972: 3.

4 – Salum 1978: II; Salum 1979: III. Salvo informações em contrário, os grifos são sempre meus.

5 – Salum 1971: 2; Salum 1972: 2; Salum 1972: 2.

6 – Idem.

7 – Salum 1978: III.

8 – Salum 1971: 2; Salum 1972: 2; Salum 1972: 2.

ce querer dizer, justamente, do conjunto das unidades textuais significativas com as quais o falante elabora lógica e retoricamente o seu discurso. E, nesse sentido, não corresponde essa afirmação a um princípio de tipologia dos instantes organizadores da fala?

Em segundo lugar, o campo de destinação do trabalho desenvolvido por I. N. Salum está longe de ser apenas o didático, aquele que se dá com o contato entre docente e discente. O certo, antes, é que a relativa simplicidade de seus princípios de esquematização do texto tem como escopo uma performance discente levada a cabo sem maiores problemas (ela costuma ocorrer com a ausência do docente) senão os da compreensão de conceitos gramaticais. Em outras palavras, o que se exige do discente – ele próprio um falante – é que ele aplique analiticamente a uma fala de outrem os seus próprios meios de estruturação de um texto. A empatia é perfeita, e mediada pela gramática – e justamente por aquelas instâncias da gramática que parecem dizer respeito mais à fala do que à língua. Por essa razão, ultrapassando-se a situação didática, esse método de abordagem de um texto pode levar, no plano acadêmico-intelectual, ao estabelecimento de uma Linguística da Fala – ou de uma das suas possibilidades –, campo analítico proposto por Saussure (e para o qual o próprio linguísta parecia se dirigir com o seu estudo mal-compreendido dos anagramas).

Muito preso ainda à situação didática, I. N. Salum afirma que o seu método libera o docente do “impressionismo” crítico – e os seus esquemas de exegese já foram chamados de, “de certo modo, uma profanação da poesia”⁹. Bem, mas ἀνάλυσις quer dizer isso mesmo¹⁰: “liberação” – que neste caso é dupla: liberação da forma significativa do texto, e do docente (e não só dele) para o que é cientificamente sério; também, “dissolução, fim, morte” – mas apenas daquele lirismo espumoso, da espuma de sentido que recobre o texto, para dar lugar ao surgimento do que ele tem de efetivamente p o é t i c o, de construção; e, ainda, “solução” – o que parece evidente: a constatação do lirismo é redundante, reflexo de espelho no espelho, prolongamento da imagem ao infinito, o que não acontece com a verificação do p o é t i c o do texto, que tem grau ótimo de informação e reflete apenas o objeto e dele dá apenas uma imagem. Há alguma demonstração melhor do labor p o é t i c o do exórdio d’Os Lusíadas que seja tão visualmente cabal e esclarecedora do texto camoniano do que os quadros exegéticos de “Camões em três lances” que, eliminando o lirismo tout court grandiloquente dos comentários desdobrados, apresenta o p o é t i c o aprisionado pela análise logicamente dirigida e indiciador do labor do poeta?

Essas considerações têm sua pertinência aumentada quando se pensa no caráter interdisciplinar ensejado pela terceira fase desse processo de abordagem lingüístico-retórica do texto, aquela que corresponde a uma “reflexão crítica sobre o texto esquematizado”¹¹ que, segundo o próprio I. N. Salum, “ressaltará a interrelação

9 – Salum 1978: III.

10 – Pabón S. de Urbina 1980: s.v.

11 – Salum 1971: 3; em Salum 1979: III, especificada como “análise crítica exegética”.

sintático-semântica do texto, englobando **considerações de natureza múltipla**, incluindo as históricas, mitológicas, psicológicas, sociológicas, retóricas, fonológicas e rítmicas, tudo isso sem sair do texto, ou antes, **saindo** precisamente do texto"¹². Continuando com as palavras do autor, "claro está que nesse caso saímos dos domínios da Lingüística e entramos nos da Estilística e no problema da exegese, **do exame do contexto**, da explicação literária, que é trabalho árduo, mas importante e fecundo"¹³. Por minha parte, considero essa re-inserção do objeto na sua própria situação de enunciação uma das maiores, senão a maior delas, contribuições do método para o avanço da ciência da linguagem – uma instância que, sem pretender substituir ou deslocar os estudos da língua, se preocupa em apanhar o falante dentro do próprio forno em que ele coze seu discurso.

Se – para concluir esta introdução – aos olhos de alguns parece "crime" o fato de se dilacerar um texto para compreendê-lo racionalmente, que nos satisfaça e recompense o espírito a certeza de que o texto não será mais algo etéreo passível de flutuações e veleidades pessoais (a partir de que ponto, e até quando, se pode ignorar o texto em suas especificidades?), mas um terreno seguro sobre o qual se pisa com a sensação de proteção oriunda da própria simplicidade do método de trabalho e sobre o qual se descobre o lado mais exacerbadamente humano da linguagem. O que "compensa" o "crime" não é tanto sua aparente simplicidade de processo, mas sua faceta outonal – tanto em relação à anatomização do texto (sua radiografia, o espectro de árvore sem pomenores de fronde¹⁴), quanto, principalmente, em relação à frutificação do texto e do método (a colheita da fala, o homem em seus interesses lingüísticos básicos e legítimos)¹⁵.

A consideração do texto como fala, a teorização possível de uma prática, a cientificidade do procedimento metodológico e a atenção para os dados conceituais – foram esses os elementos que me fizeram pensar na possibilidade de descobrir em camadas mais profundas do falante sânscrito um elemento qualquer da sua ideologia. Acostumado que já estava ao manejo do conto "A História de Nala", do livro III do **Mahābhārata**, decidi-me por aplicar o método de abordagem lingüístico-retórica à caracterização de suas duas personagens principais¹⁶. O resultado a que cheguei pode parecer simples,

12 – Salum 1972: 3; grifo do Autor: "saindo".

13 – Salum 1973: 1.

14 – Idem.

15 – Refiro-me aqui, essencialmente, a Salum 1971: 3-4: "(...) a esquematização dispensa terminologia e põe tudo diante dos olhos. É esse o seu defeito: pondo tudo claro, parece excessivamente terra-a-terra, mas devo confessar que, se o desfraseamento nem sempre oferece dificuldades, a recomposição às vezes atordoia a gente. Mas é um 'crime' que compensa!"

16 – Existe em português uma tradução de Luís Jardim publicada pela José Olympio em 1944 como volume 12 de sua Coleção Rubáyát com o título de **Nalá e Damayanti**. Procede da tradução/recriação de A.-Ferdinand Herold (embora não refira essa fonte), publicada pela Édition d'Art H. Piazza em 1923, Paris, editada pela Imprimerie G. Kadar com um luxo que nossa José Olympio eliminou por completo. O relato está também no **Mahabharata** de Annibal Meilo de Noronha e Faro (São Paulo, Cultura, 1943), pp. 77-102, e na versão de William Buck, com o mesmo título (São Paulo, Círculo do Livro, 1988), pp. 125-140.

mas ele aponta, graças ao método utilizado, uma direção nova na consideração da instauração do homem e da mulher sânscritos (talvez do homem e da mulher indianos em geral, ou talvez apenas do homem e da mulher épicos) naquela cultura e; em consequência, na sua literatura – no “textemunho” do homem sânscrito.

Os dois fragmentos destacados para a análise encontram-se no capítulo 52 do livro acima referido e são constituídos pelos dísticos 1-4, para a caracterização de Nala, e 10-14 para a de Damayanti. A esquematização, que segue de perto os princípios gerais enunciados por I. N. Salum, foi feita para que se pudesse demonstrar pelo menos duas maneiras – aquelas que vêm expressas pelos textos – pelas quais o homem “falante” do padrão literário da língua indiana (ao qual se tem dado o nome de “sânscrito”) construiu seus referentes. Em relação à caracterização do rei Nala, esclareço que a recomposição do texto poderia levar ao estabelecimento de vários esquemas diferentes, dependentes todos eles de critérios diversificados de agrupamento dos atributos: fica aqui consignada, no entanto, apenas uma dessas possibilidades – nenhuma das outras prejudicaria a argumentação que se segue.

Eis os excertos¹⁷:

a) para Nala:

āsīd rājā nalo nāma vīrasenasuto balī |
 upapanno guṇaī iṣṭaī rūpavān aṣvakovidah || 1 ||
 atiṣṭhan manujendraṇām mūrḍhni devapatir yathā |
 upary upari sarveṣām āditya iva tejasā || 2 ||
 brāhmaṇyo vedavic chūro nisadheṣu mahīpatiḥ |
 akṣapriyaḥ satyavādī mahān akṣauhiniṭpatiḥ || 3 ||
 īpsito naranāṅgam udāraḥ samyatendriyaḥ
 rakṣitā dhanvinām cṛeṣṭhaḥ sākṣād iva manuḥ svayam || 4 ||

b) para Damayanti:

damayanti tu rūpena tejasā yaçasā çriyā
 saubhāgyena ca lokeṣu yaçaḥ prapa sumadhyamā || 10 ||
 atha tām vayasi prāpte dāsīnām samalaṅkrtaṁ
 çataṁ çataṁ sakhīnām ca paryupāsac chacīm iva || 11 ||
 tatra sma rājate bhaimī sarvābharaṇabhūṣitā |
 sakhīmadye 'navadyāṅgī vidyut saudāmanī yathā || 12 ||
 atīva rūpasampannā çrīr ivāyatalocanā |
 na deveṣu na yakṣeṣu tādr̥g rūpavatī kva cit || 13 ||
 manuṣeṣv api cānyeṣu dṛṣṭapurvātha vā çrutā
 cittapramāthiniḥ bālā devānām api sundaṛī || 14 ||

Todos os historiadores da Índia, antiga ou moderna – e em sua esteira todos os estudiosos da cultura sânscrita –, são unânimes em afirmar a inferioridade ocupada pe-

la mulher naquela cultura ao longo de toda sua travessia histórica. Baseiam-se eles, unicamente, no **conteúdo** de toda a literatura jurídica, no **conteúdo** das inscrições imperiais, no **conteúdo** da imensa tradição oral de cunho jurídico que ainda hoje deságua na consideração da inferioridade quase servilizada da mulher. Surge, no entanto, um impasse quando se verifica o **conteúdo** da literatura artística, em que a mulher comparece idealizada, alçada a uma posição menos inferior do que aquela que se depreende dos textos, por assim dizer, legais. Instaura-se, assim, o mito puramente acadêmico da “ambigüidade social da mulher indiana antiga”, mito alimentado pelo exame apenas do **conteúdo** dos textos. O que os historiadores não verificaram é que essa “ambigüidade” já está dada, para o período épico pelo menos, na própria elaboração da **forma** de certos discursos sânscritos, entre os quais o analisado aqui se destaca. Em outros termos: o que eles não perceberam – talvez por não julgarem ser a forma do texto um objeto de verificação de sua área – é que, mais uma vez, **forma e conteúdo** não são absolutamente separáveis. O que é preciso estabelecer, no entanto, é aquilo que marca textualmente essa adesão estrita, é aquilo que faz a forma homologar textualmente um conteúdo da estrutura da sociedade e como o faz. Nesse sentido é que são preciosas as caracterizações das personagens épicas.

No conto que relata a história de Nala e Damayantī, foi esta que o escolheu para marido numa fila de pretendentes; ao final, quando se reencontraram, ela estendeu os braços para ele e, aconchegando ao peito a fronte do marido, sorriu. E ele chorou. De prazer, diz o texto, mas o certo é que, quando eles se separaram, foi Nala quem abandonou a esposa na floresta, com apenas meio manto de cortiça para proteger o corpo contra as intempéries. E, depois de ter fugido levando a outra metade do manto, enquanto Damayantī dormia, Nala se eclipsa da narrativa, que passa a relatar apenas os dissabores experimentados pela bela mulher às voltas com uma serpente, um caçador inebriado pela visão do seu corpo seminu, o calor do sol e o frio da noite, a fome, uma manada de elefantes em correria pela floresta, a cólera dos mercadores que a queriam apedrejar e a zombaria das crianças que a tomam por louca, até que é conduzida a uma rainha e recambiada à casa paterna. Guardava ela a certeza de que Nala voltaria um dia e se reuniria a ele, contrito e arrependido por não acreditar que ela seria suficientemente forte para suportar com ele o exílio na floresta. Quanto a Nala, chora durante todo o período de separação; chora ainda quando, disfarçado em cocheiro, entra no palácio da esposa e ali vê seus dois filhos; reencontrada a fêmea, Nala, o macho, pode, depois de chorar de prazer, fazer valer toda sua força e reconquistar o reino perdido num jogo de dados.

Ora, parece evidente que o conteúdo da narrativa é construído exatamente para radicar o valor ético fundamental da esposa indiana idealizada pelas castas dominantes, especialmente a esposa **ksatriya** – a fidelidade e a constância em qualquer circunstância. Ao mesmo tempo, para estabelecer a integralidade moral (dada como natural) do marido – mesmo que este tenha passado (ou até por isso mesmo) para segundo plano e mesmo que ele padeça do “demônio do jogo de dados” – uma prática recriminada, mas generalizada – que o leva a perder o reino. O que é importante ressaltar,

mais uma vez, é que todos os elementos éticos – masculinos e femininos – são fornecidos de antemão, na caracterização das personagens, **formalmente e não apenas contudisticamente**.

O processo da construção enunciada das personagens é efetuado de duas maneiras diferentes. Nala é caracterizado por meio de 21 atributos que se coordenam assinteticamente para dar ao leitor/ouvinte a configuração global do marido-macho-herói – e, como tal, podem ser retirados sem que a narrativa perca nenhuma informação fundamental. Damayanti, por outro lado, é caracterizada de maneira mais complexa: em sua pintura inicial percebem-se blocos atributivos que são tributários de um estatuto formal completamente diferente do de Nala: a esposa-fêmea-heróina existe enquanto discurso, da mesma forma que, no desenvolvimento narrativo, ele só existe apenas enquanto rei; Damayanti – e esse nome é nela uma essencialidade – vale por seu caráter total.

Os atributos do “rei” são meras cristalizações estereotipadas e remetem, sempre, a conceitos facilmente perceptíveis no conjunto das qualidades necessárias a um símbolo dos *ksatriya*, os membros da segunda casta indiana (Ver esquemas 1.1 e 1.2). As comparações estabelecidas com divindades (Indra, o “senhor dos deuses”; Āditya, o Sol; Manu, o legislador “visível” na organização social) são sempre apêndices: ao rei, basta-lhe estar acima e à frente de todos os homens e que sua presença seja marcante – qualidades, aliás, não específicas do rei em questão, mas “naturais” de qualquer rei. Assim, de maneira geral, todo o conjunto de atributos seria perfeitamente descartável – ao ouvinte/leitor bastaria saber que “existia um rei”. Mas por que, então, alinhar todos os 21 atributos, enunciados caoticamente e mais ou menos agrupáveis em unidades menores relativas a físico, psicologia, moral, habilidades, etc.?

Já em relação a Damayanti, os atributos enunciam ou a exacerbação da beleza física (que vai de “bela” a “linda”, com freqüentes alusões à “beleza”) ou a agitação estabelecida na Corte ao seu redor (Ver esquemas 2.1 e 2.2). As comparações com divindades (Çacī, a Força, esposa de Indra; Çrī, a Boa-Sorte, a Fertilidade) são fundamentais: é necessário que ela esteja cercada de escravas e aias como Çacī e que tenha olhos amendoados como Çrī para que, na narrativa, sejam realçados sua solidão e seu depauperamento físico. Assim como é fundamental que o primeiro e o último blocos de atributos se refiram mais especificamente à sua beleza e que os três blocos intermediários a situem progressivamente no palácio, no reino e no espaço do espírito e da memória dos deuses-gênios-homens-e-outros-mortais. Como também é fundamental que sua beleza (no primeiro bloco) se espalhe em glória por todas as terras e que a mulher (no último bloco) continue perturbando até o espírito dos deuses no céu. O mais essencial, todavia, é que esses elementos não possam ser retirados, tomados atributos descartáveis com prejuízo da própria existência da personagem. Mas fica ainda uma pergunta: por que caracterizá-la com essa forma?

Devo, antes de mais nada, lembrar que as personagens se chamam Nala e Damayanti e que esses nomes são significativos. O termo *nala* designa uma espécie de caniço, aquele vegetal que o vento castiga e dobra. Por seu turno, *Damayanti* significa “vitoriosa”.

Em consequência, parece-me que os nomes escolhidos estão profundamente ligados às caracterizações – melhor, as caracterizações possibilitam, a partir dos nomes, a formação de uma imagem que se deve cristalizar no espírito do ouvinte/leitor desde o início. Nala, o rei chamado CANIÇO, deve ser imaginado desde o início (seu nome é o primeiro atributo enunciado) como o caniço em plena vitalidade, crescendo forte e poderoso no reino de Nişadha, com características pessoais genéricas de todos os reis, de todos os sustentáculos do reino. No desenvolvimento da narrativa, ele será batido pelo vento e abatido pela tempestade que se desencadeará sobre sua vida e a de sua esposa: será uma personagem latente – um “rei” eclipsado, mas presente na ausência. Findos a tormenta e o tormento, ele recobrará sua vitalidade e seu poder no mesmíssimo Nişadha. Veja-se, porém, que o eclipsamento do rei obriga a que o autor demonstre seus atributos apenas antes do motivo que levará a mulher ao primeiro plano narrativo. Tudo se passa como se, no fragor da tempestade, o caniço não fosse visível, mas se tivesse a certeza de que ele continua existindo latentemente sob os elementos. Daí o autor marcar o rei, definitivamente-lo antecipadamente com todos os atributos num enunciado adversativo e ambíguo (que será desenvolvido pela narrativa): o rei em questão é um caniço – mas é forte e isso basta.

Por outro lado a mulher chamada VITORIOSA tem, na sua caracterização, apontadas qualidades que fixam uma vitória sobre a beleza de todas as outras mulheres e sobre o ambiente das outras mulheres (e nisso ela semelha deusas) e sobre o espírito de toda classe de homens. Mas veja-se que sua vitória é apenas sobre o resplendor e os faustos genético e cortesão. Ao assumir o primeiro plano da narrativa, ela proclamará sua vitória sobre todas as intempéries morais, psicológicas, éticas, sociais, etc., conquistando, assim, seu lugar de direito ao lado do homem – sua vitória sobre a realidade –, mas *via* discurso: a conquista da consideração social quanto à parte da mulher como ser humano é uma operação pessoal, ativa – que tem como ponto de partida o fato de realmente possuir alguns dotes pessoais¹⁸. Se a mulher-fortaleza fosse enunciada no início da narrativa, isso daria de antemão a equalização da mulher: se, por outro lado, sua caracterização fosse feita com termos descartáveis, a simples enunciação da existência de uma mulher (chamada Vitoriosa ou não) não seria útil para a demonstração da complexidade (da “ambigüidade”) da posição da mulher que o texto quer, formalmente, ensejar e ressaltar em contraposição aos textos legais. Que ela se dê como vitoriosa é tão importante para a narrativa quanto, fundamentalmente, para sua caracterização: daí seu nome não ser um atributo inicial, daí ele já aparecer “em discurso”; daí, também, a beleza e o luxo não serem propriamente atributos já conquistados, mas pontos de partida, adereços naturais, para a conquista dos seus verdadeiros atributos. Importa que seja constatada sua trajetória: da beleza à fortaleza.

18 – No século VII d.C., o poeta Bharṭṛhari – apontando para a conservação dessa visão, dirá num poema (tradução minha):

“Não tenho dotes de ator, não sou um buíão chistoso,
 não sou um músico iluminado nem um cortesão ardiloso.
 Que lugar, então, na Corte para alguém como eu deve haver
 se nem ao menos sou uma jovem e atraente mulher?”

Em outras palavras, a ação (a narrativa) – a precariedade da vida – apenas conforma, para o homem, suas prerrogativas; em relação à mulher, todavia, transforma-as, configurando-a definitivamente complexa. Caracterização e narração não são, assim, excludentes: a caracterização de ambas as personagens in-forma dados definitivos (iniciais = finais) para o homem e transitórios para a mulher; a narração é um contraponto para a caracterização, pois que completa com outros dados, desvendando a mulher, aquele retrato idealizado, certamente exigido pela sua celebração/consideração no interior das castas dominantes. Uma mulher inferior (como dizem os historiadores, de olho no conteúdo dos textos) apenas porque não ocupa posição política de mando; mas seguramente ao lado do homem, por direito conquistado (não propriamente concedido), instituído por sua trajetória pela vida do homem.

Foi assim que o método de abordagem lingüístico-retórica me ajudou a reconsiderar as afirmações sempre frágeis dos historiadores a respeito da condição da mulher e do homem na sociedade indiana épica de expressão literária sânscrita. O homem existe cristalizado de antemão: o conceito que dele se faz, mesmo que ele perca o reino num jogo de dados e se dobre, não muda nunca; a mulher, a princípio apenas belissimamente linda, conquista sua força ao longo de sua vida (sem que, em momento algum, se coloque a questão da maternidade). Atitude paternalista (alguns diriam machista) ou idealizante ou até mesmo feminista, não importa discutir aqui o móvel dessas qualificações – sob o risco de se ser novamente “impressionista”. O fato é que a condição social da mulher é pensada de maneira mais complexa que a do homem (não se trata propriamente de uma questão de “ambigüidade”) e a formalização textual de sua posição o demonstra, mais claramente do que o exame dos manuais de história ou da literatura, que se apegam apenas ao conteúdo.

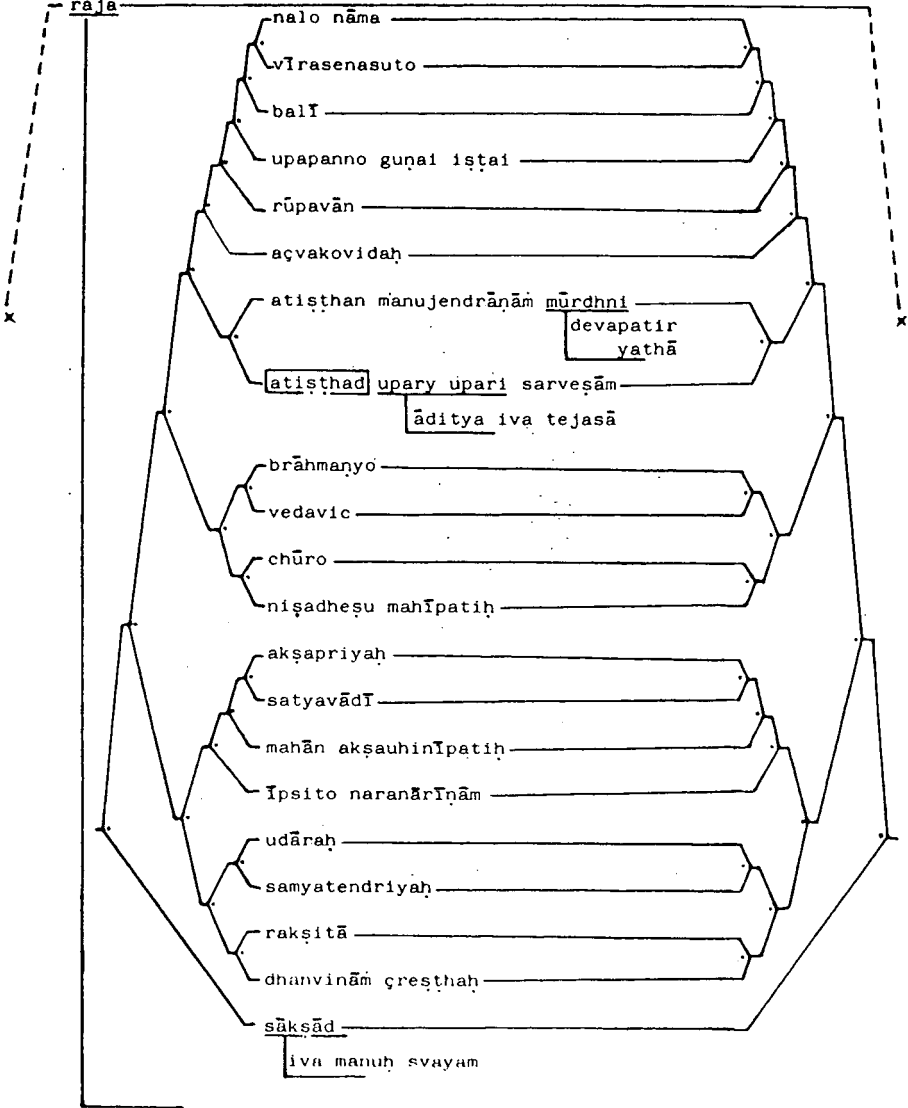
Um exame detalhado dos dois excertos (um trabalho etimológico, imagético, estilístico, mítico, etc.) – um exame que não pude fazer aqui – com certeza levaria a uma argumentação mais aprofundada. Bastou-me, no entanto, tentar mostrar que o método utilizado ultrapassa em muito o simples “espetamento maníaco do texto em garfos” com que I. N. Salun se refere aos seus esquemas: interessa-me, sobretudo – porque me parecem ser essas a finalidade e a função primordiais desse método –, levar a forma espetada à boca para apreciar o que a forma oculta¹⁹.

19 – Os dísticos 5 a 9, intermediários entre as caracterizações de Nala e Damayanī, relatam o modo pelo qual o pal desta, Bhīma (também um *rājan*, igualado resumidamente a Nala com um *ta-thaiva* “exatamente assim”), teve 4 filhos. Nos esquemas 1 e 2, as chaves x ligam-se por meio desse relato; as chaves xx ligam-se à continuação da narrativa.

ESQUEMA 1.1

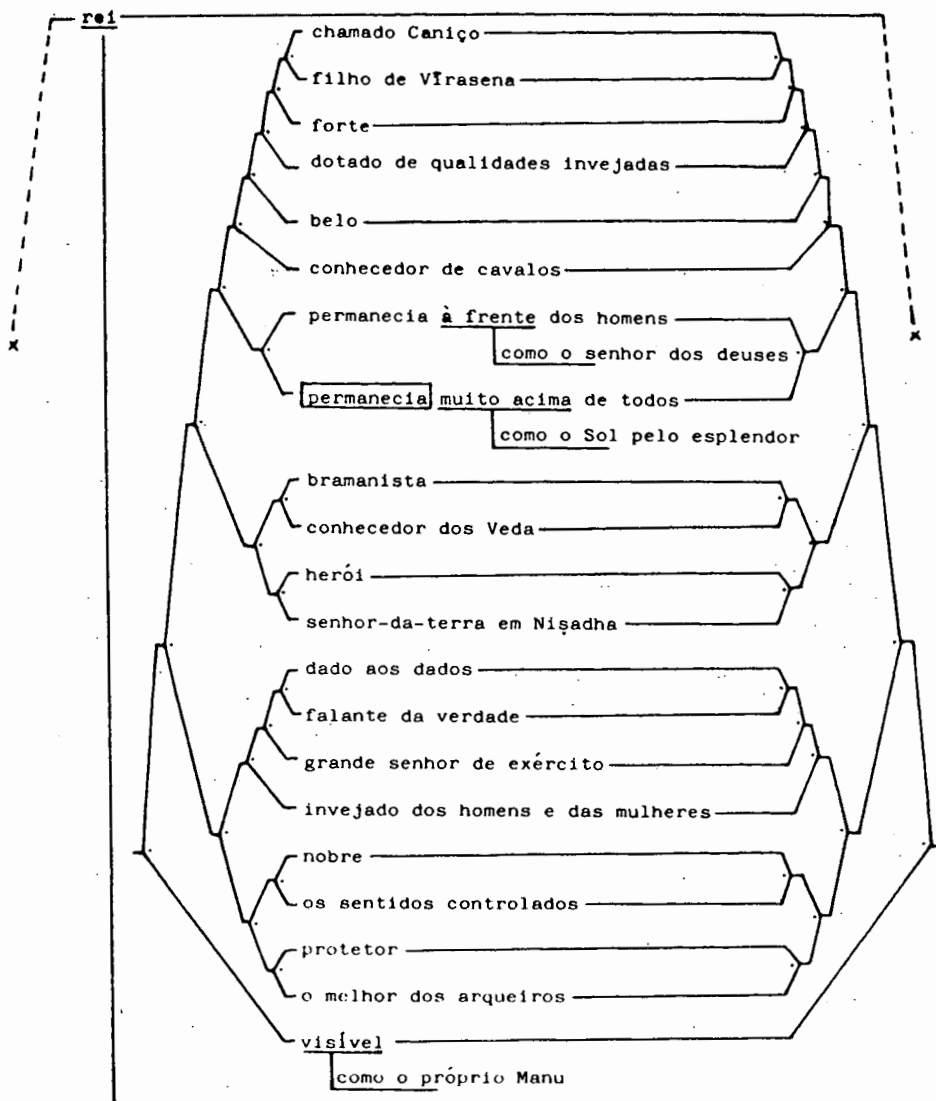
āsId

rājā

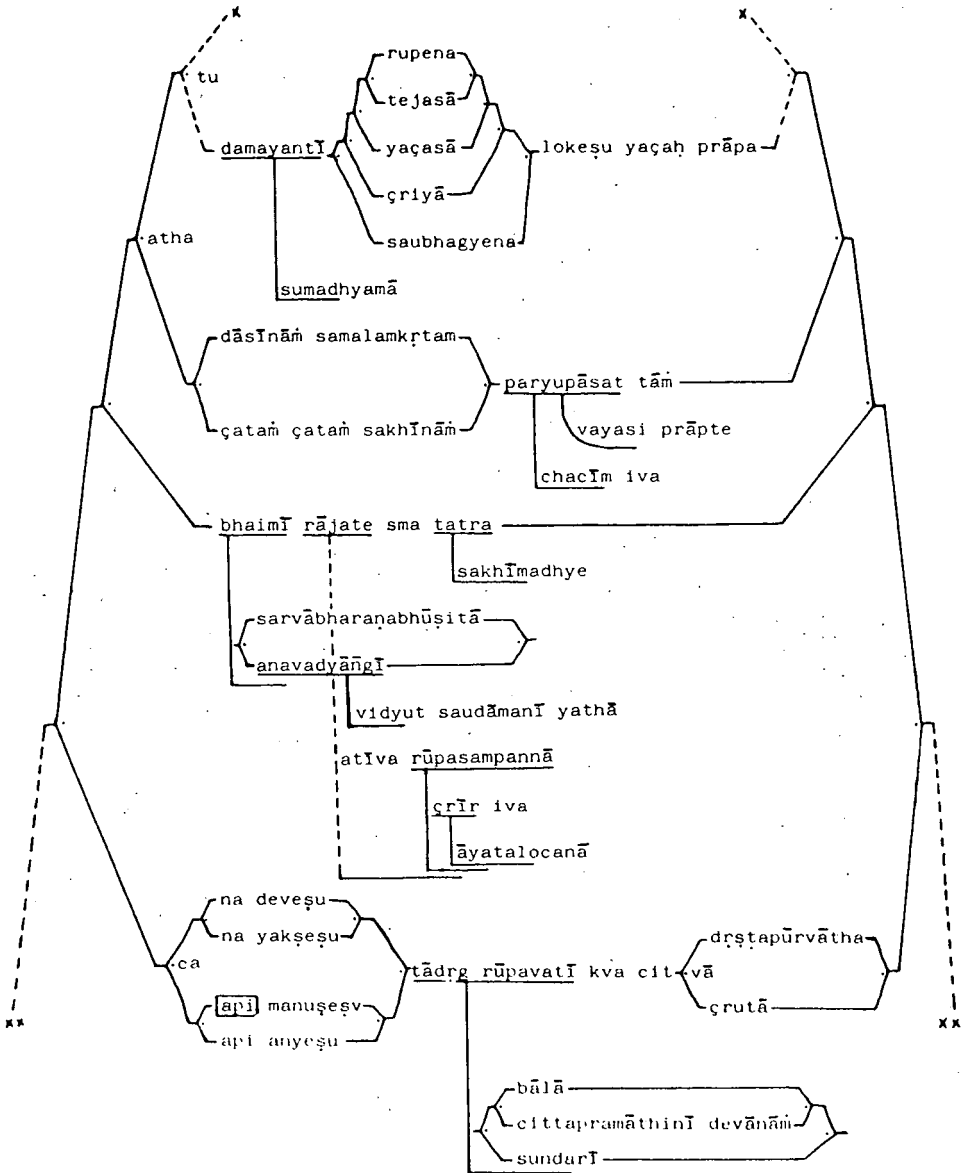


ESQUEMA 1.2

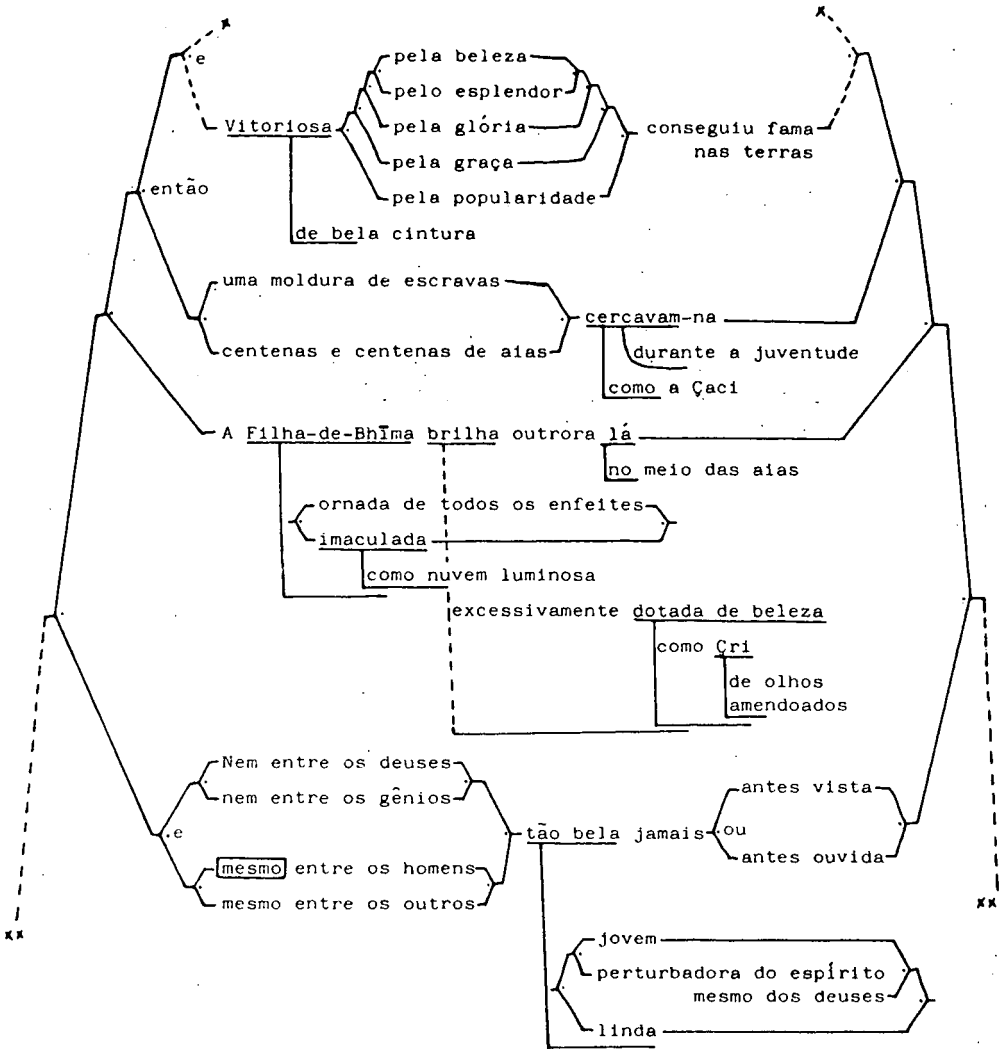
existia um



ESQUEMA 2.1



ESQUEMA 2.2



INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

- LANMAN, C.R. **A Sanskrit Reader**. Harvard, University Press, 1947.
- PABÓN S. DE URBINA, J.M. **Diccionario griego-español**. Barcelona, Bibliograf, 1970.
- SALUM, I.N. **Camões em três lances**. *Camoniana*, São Paulo, III: 153-77 + 10 esquemas, 1971.
- **Abordagem sintático-estilística de um texto**. São Paulo, ed. do Autor, 1971.
- **Os sonetos da Infanta**. *Littera*, Rio de Janeiro, 4: 8-25, 1972.
- **Decomposição, recomposição e análise crítica de um texto**. *Língua e Literatura*, São Paulo, 1: 9-41, 1972.
- **Estudo sintático-estilístico de "Caçada de paca", crônica de Rubem Braga**. São Paulo, ed. do Autor, 1972.
- **Abordagem sintático-semântica de texto**. São Paulo, ed. do Autor, 1972.
- **Abordagem sintático-semântica do texto**. São Paulo, ed. do Autor, 1973.
- **A lição do texto**. *Rev. da Fac. de Educação*, São Paulo, 1: 43-62, 1975.
- **Abordagem sintático-semântica do texto**. São Paulo, ed. do Autor, 1978.
- **Abordagem lingüístico-retórica do texto**. São Paulo, ed. do Autor, 1979.

NERO: POLÍTICA EXTERNA E DEFESA DO IMPÉRIO

Daniel Valle Ribeiro
(UFMG)

Résumé

Néron, le moins belliqueux des empereurs romains du premier siècle, s'est trouvé aux prises avec des problèmes militaires.

L'historiographie moderne étudie et analyse de nouveaux aspects de son gouvernement, que l'antique historiographie, appuyée sur des textes de Tacitus, Dion Cassius et Suetonius, n'a pas compris.

En Orient, les parthes envahissent l'Arménie et causent des problèmes jusqu'à ce que Rome arrive à les pacifier. En Occident, la guerre de Bretagne a causé plus de cinquante mille morts. En même temps, en Germanie, les barbares ne sont pas du tout tranquilles. En outre, les relations entre les juifs et les romains sont très difficiles: la domination est oppressive; les extorsions, fréquentes; et les juifs se soulèvent.

Pode parecer irônico que o menos belicoso dos Imperadores do século I se envolvesse em sucessivos problemas militares. Convém observar que a limitação dos efetivos, desde o advento da monarquia, impediu o Império de empenhar-se militarmente nas tarefas de defesa e impeliu o Estado a renunciar a empresas que lhe haviam de propiciar segurança e prestígio. Por essas razões, Roma não pôde manter o domínio sobre a Germânia e viu-se impossibilitada de resolver, de modo definitivo, o problema das relações com os partos. O Império tinha, sem dúvida, possibilidades para firmar-se no mundo oriental sobre os mesmos pressupostos ideológicos das monarquias helenísticas, isto é, apresentando-se como continuador dos mesmos ideais de conquista ilimitada e indefectível (Attilio Levi). Além disso, a guerra contra os partos era fundamental para assegurar o domínio romano na Ásia Menor e o único caminho para garantir a tranquilidade do comércio romano no Oriente.

Preocupada em corrigir muitas afirmações contidas nas fontes antigas, a historiografia moderna tem desvendado novos aspectos da vida do Principado durante o reinado de Nero. Fala-se hoje – ao lado de uma política interna, de uma política econômica –, de uma diligente e oportuna diplomacia do quinto imperador. Particular atenção vem merecendo a ativa política oriental e o admirável esforço do jovem soberano para conciliar as duas faces do mundo romano, buscando uma interpenetração das civilizações ocidental e oriental, no propósito grandioso de aproximar o Oriente helenístico do Ocidente latino. A historiografia antiga não compreendeu a amplitude dessa política de renovação. Na sua hostilidade a Nero, Tácito, Suetônio e Dião Cássio não viram senão a decadência e a destruição de uma civilização arrastada à infâmia pela tirania e a crueldade de um monstro.

A partir de Augusto, importa assinalar, a política externa de Roma foi caracteristicamente defensiva. O Império não se preocupou em anexar ou colonizar novos territórios para eliminar zonas de pressão como as existentes nas fronteiras do Reno e da Armênia. Esta última, objeto de conquista parta, constituía ponto nevrálgico desde que, com a morte de César, se rompera o plano de difusão da civilização clássica. A malograda tentativa de conquista da Germânia por Augusto impediu a necessária e desejada romanização da região, que depois se tornou impossível, e Roma teve de limitar-se a incursões punitivas contra os bárbaros.

A situação praticamente não se alterou nos primeiros anos de governo de Nero. Na Armênia, o objetivo era conter os partos dentro de suas fronteiras; na Germânia, manter no Reno uma linha fortificada para guarnecer o *limes*. Impõe-se reconhecer, com tantos historiadores modernos, que Nero tinha em mente um plano de assimilação das culturas romana e oriental. Não era propriamente um programa de expansão mas um projeto de estabilização através da renovação. Presumivelmente, mais instintivo que racional. Era uma política do próprio Nero, não de Sêneca, de Agripina ou de Corbulão. Expressava-se no culto das artes e dos espetáculos, nos projetos de viagens, na inquietação manifesta de um príncipe incapaz de permanecer confinado dentro dos

estretos limites do palácio imperial, na paixão do mar e mesmo nas libertinagens noturnas, ocasião em que se misturava com gente de todos os níveis sociais¹. As orgias de Nero, que tanto escandalizavam a aristocracia senatorial e o romano de tradição, merecem mais atenção do que lhe dispensou Suetônio. Mesmo adotando um comportamento pouco convencional, Nero sentia-se preso aos ensinamentos de seu mestre e ministro, aos conselhos e controle de sua mãe, aos deveres de seu ofício. Revelava-se impaciente e inconformado. Mas é necessário reconhecer: havia mais substância política e futuro nas incursões noturnas do imperador do que na direção que, peado pelo receio ou respeito a Sêneca, ele seguia de má vontade².

A GUERRA DA ARMÊNIA

Tácito expõe as correntes de opinião dominantes em Roma quando Nero, no começo de seu governo, se viu diante da possibilidade de um confronto militar com os partos, e afirma que havia confiança porque Sêneca e Burro eram homens de comprovada experiência das coisas e que ao imperador não faltaria energia para levar a bom termo a campanha³. Com efeito, renascia no final de 58 a velha questão do Oriente. Nos últimos anos da República, Roma tentara sem êxito submeter os partos. Júlio César dispunha-se a marchar contra a Pártia com dezesseis legiões para empreender a conquista, quando foi assassinado. Augusto sabia que a opinião pública romana ansiava por mais que um sucesso diplomático e, embora a realidade fosse bem diferente, tentou dar a impressão de que a Pártia e a Armênia eram dependentes de Roma, talvez pelo fato de haver podido, em algumas ocasiões, manter nos tronos desses países seus candidatos. No período de Cláudio, Vologeso, rei dos partos, encontrou oportunidade para invadir a Armênia, antigo domínio de seus antepassados, a fim de colocar no poder o irmão, Tiridates. A despeito das vitórias iniciais, o rigor do inverno e a peste forçaram o invasor a adiar seus planos. A guerra entre romanos e partos prosseguia, mas em fracas hostilidades. Sob Nero, a luta pela posse da Armênia seria travada com mais empenho. Vologeso não tolerava que o irmão, Tiridates, se visse privado do trono que lhe dera ou que o possuísse como dádiva de potência estrangeira. Para fazer frente ao problema armênio, Nero entregou o comando das operações a Domício Corbulão, partidário dos direitos outrora alcançados pelas campanhas de Luculo e Pompeu, e que já havia dado provas de seu valor na Germânia. Na verdade, a guerra obedecia a duplo propósito: conter a invasão parta e proteger o comércio romano com o Orien-

1 - Sobre o significado dos excessos de Nero e, enfim, de toda a sua *Weltanschauung*, cf. Picard, 1962; e também Radlus, s.d.: 132-3; e ainda Lévi, 1949: 158-62.

2 - Radlus, s.d.: 133.

3 - Tac. *Ann.* XIII 6. Para uma visão dos países da Ásia Ocidental, principalmente o Reino de Pérgamo, Egito, Judéia e Reino dos partos, antes da guerra civil, cf. Mommsen, 1960: IV 422-6. Sobre a política oriental de Nero, cf. Chapot, 1951: 65-6-275. V. também Henderson, 1903: 153 et seqs, e Lévi, 1949: 168 et seqs.

te. Nero aparentemente retomava a política agressiva de Luculo e Pompeu, não obstante fosse pessoalmente pacifista.

Percebendo o despreparo e a indisciplina da tropa, Corbulão procurou restabelecer a ordem e o espírito combativo de seus soldados. Segue-se uma guerra dispersa, sem encontro frontal, antes uma guerrilha. Defecções na Armênia dificultavam os projetos de Tirídates, que concluiu não haver mais razão para entregar à sorte das armas o que poderia ter solução através de acordo. Não tendo sido possível, pela desconfiança mútua, Corbulão decidiu-se a atacar as posições inimigas na escalada de que resultou o assalto a Artáxata, a capital, que foi incendiada e duramente arrasada. Prosseguiu sua marcha até Tigranocerta, que também se rendeu. O prestígio romano estava restabelecido e firmava-se como nos melhores tempos. O reino da Armênia foi confiado a Tigranes, antigo refém em Roma, que não parecia o homem certo para as circunstâncias. Corbulão retirou-se para assumir a jurisdição Imperial da Síria.

A vitória não trouxe resultado decisivo porque a guerra estava apenas temporariamente interrompida. Para comemorar o triunfo, o Senado decretou festivo o dia dessa vitória, mandou erigir estátuas e arcos ao príncipe e o aclamou **imperator**. Entretanto, continuavam pendentes a questão fundamental da posse da região e o definitivo afastamento do perigo parto. Com efeito, a defesa da fronteira da Armênia aparecia como a tarefa mais importante de Roma, porém é imperioso reconhecer que a luta com os partos era demasiadamente arriscada porque, além de outros fatores, as legiões se deparavam com um inimigo ousado e estimulado pelo ódio aos romanos. As considerações que se escondem por trás da conduta romana não são expostas por Tácito, ficando apenas subentendido que Corbulão tinha liberdade de ação. Teria porventura falhado a política armênia de Nero – razão de sua queda, segundo alguns? Pretender enxergar nos resultados políticos da campanha de Corbulão desinteresse de Nero pela conquista do reino dos partos, que lhe propiciaria romanizá-lo e torná-lo o baluarte mais avançado na parte oriental do Império, parece-nos precipitado⁴. Sabemos por Tácito que o general vitorioso gostava de temporizar e, sempre que possível, evitar com astúcia a incerteza dos confrontos. Também é verdade que o projeto neroniano de promover a fusão dos dois mundos não implicava necessariamente participação militar, mas era antes uma concepção cultural, uma idealização não elaborada. Razão por que não atendia à expectativa de seus generais. Seguramente, a fronteira da Armênia teria de ser recuada até o reino dos partos para aliviar a pressão que se exercia sobre o Ocidente. Por não ter feito isso, a política oriental de Nero ou, mais precisamente, sua política armênia resultou falha, e a turbulência voltou a inquietar o **limes** oriental.

Afrontado com a destituição de seu irmão e irritado com o assalto de Tigranes à vizinha província arsácida, Vologeso decidiu reagir e fazer guerra aos romanos, a quem

4 – Rádus, (s.d.: 213) é de opinião que Nero não desejou realmente a conquista, deixando de pôr à disposição do general as forças necessárias. Levi (1949: 169-70), por seu turno, afirma que Nero, premido por dificuldades de política interna, cometeu o seu primeiro erro na guerra pártica ao dividir o comando de Corbulão com o legado da Síria, Domício Corbulão, útil ao Estado Romano, no momento, poderia tomar-se um perigo à segurança do príncipe.

responsabilizava pelo rompimento da paz. Entregou novamente o trono da Armênia ao irmão Tiridates e pôs-se em marcha sobre as províncias de Roma. Seus dois principais alvos eram a Armênia e a Síria. Corbulão encarregou-se da defesa da Síria, providenciou o envio imediato de reforços a Tigranes e também cuidou de guarnecer o Eufrates, erguendo adiante do rio fortificações para interceptar o invasor. Para proteger a Armênia foi designado Cesênio Peto, que logo se revelou incompetente. A rivalidade entre os dois chefes não tardou a aparecer. Mal se toleravam. A ameaça de invasão exigia ação pronta e enérgica para desferir um golpe decisivo no inimigo, ou seja, uma guerra de conquista, uma retomada dos planos de César. Isso não ocorreu. Embora bem sucedido, Corbulão inclinou-se a negociar com Vologeso. Este, por sua vez, declarou-se pronto a tratar com o Imperador para reclamar a posse da Armênia e firmar a paz; mandou levantar o cerco de Tigranocerta e retirou-se. Não tendo chegado à acordo, as partes reiniciaram as hostilidades. Peto invadiu a Armênia e deslocou seu exército para o Monte Tauro, a fim de recuperar a capital. Ali foi cercado e batido pelo inimigo, quase sem luta. Corbulão partiu em socorro, sem muita pressa, para remediar a inépcia do rival, mas chegou tarde. Peto já havia abandonado o acampamento sitiado, em desorganizada e humilhante retirada. Vologeso, triunfante, cruzou o rio sobre um elefante, deixando no seu rastro armas, cadáveres e as legiões em fuga. Ainda uma vez coube a Corbulão restabelecer o equilíbrio e encontrar uma solução para salvar o prestígio romano. Das negociações que se seguiram entre ele e o rei parto, ficou estabelecido que as fortificações romanas além do Eufrates seriam demolidas e, em troca, os partos deixariam a Armênia. Entrementes, a Roma chegavam notícias contraditórias. Carta de Vologeso, levada por emissários, narrava o que ocorrera com as legiões de Peto e revelava a disposição de Tiridates de ir a Roma receber a coroa, mas que se via momentaneamente retido por seus deveres de sacerdote; que iria diante das insígnias e da imagem de César, defronte das legiões, receber a investidura de seu poder. De seu lado, Peto não mandava informações seguras, dando até a entender que tudo ia bem. O Senado, todavia, já tinha ordenado em Roma a construção de monumentos pela derrota dos partos, antes mesmo que a guerra houvesse acabado.

Os embaixadores orientais voltaram sem nada conseguir mas levaram presentes para deixar claro a Tiridates que, se viesse pessoalmente, obteria o que pretendia. Nero tomou conselhos sobre o caminho a seguir— uma paz desonrosa ou uma guerra ariscada. Desta nem se cogitou. Foram, entretanto, reforçadas as tropas da região e Corbulão recebeu poderes tão grandes quanto os que anteriormente haviam sido cometidos a Pompeu para combater os piratas que infestavam o Mediterrâneo e importunavam o interesse comercial de Roma. O general, além de haver obtido os melhores feitos militares, revelou-se hábil negociador ao receber os embaixadores de Tiridates e Vologeso que tinham vindo tratar da paz. Sugeriu Corbulão que Tiridates recebesse a coroa da Armênia como doação e que Vologeso firmasse aliança com Roma. Dava-se, pois, de novo àquele país um príncipe persa, que recebia investidura do Imperador romano. Em dia e hora marcados celebrou-se a conferência entre Corbulão e Tiridates. Decidiu-se que o jovem soberano colocaria as insígnias reais junto à estátua de César

e que não as retomaria senão das próprias mãos do Imperador. A cerimônia realizou-se poucos dias depois, com os dois exércitos confrontando-se em soberbo desfile militar. A astúcia de Corbulão transformou a festa em exaltação a grandeza de Roma, a tropa a exibir seus estandartes e águias e no meio dela as imagens de seus deuses. No centro havia uma tribuna sobre a qual a cadeira curul sustentava a estátua de Nero. Para lá dirigiu-se Tiridates, que depois sua coroa aos pés da estátua. O esplendor da cerimônia foi completado com o magnífico festim oferecido por Corbulão ao rei da Armênia. Este não escondia sua admiração pelo que via, fascinado, entre outras coisas, pelo toque da buzina no fim das refeições e o acender dos fogos em frente da barraca augural. A tudo respondia o general com exageros, incitando o entusiasmo do seu hóspede pelos costumes romanos. Tiridates escreveu depois cartas de submissão ao imperador e preparou-se para ir a Roma receber das mãos de Nero sua coroa. A Armênia era dos partos, mas Roma ostentava a dominação.

A visita de Tiridates a Nero custou ao tesouro imperial elevada soma, que recaiu como oneroso fardo sobre as províncias. Depois de passar por Nápoles, onde se encontrava o imperador, para prestar-lhe obediência, o rei da Armênia dirigiu-se a Roma. A cerimônia de coroação realizou-se no Fórum. Nero, vestido com o manto triunfal, recebeu o príncipe asiático, que se lançou a seus pés e proferiu palavras de humilde submissão. Nero respondeu solenemente que lhe concedia agora a coroa que somente ele tinha o poder para tirar ou outorgar⁶. Tiridates recebeu valiosíssimos presentes e teve permissão para reconstruir Artáxata, para o que lhe foram cedidos trabalhadores especializados. Nero ordenou que se fechasse o templo de Jano, na esperança de que uma nova *Pax Augusta* se abrisse para o Império.

O longo período de estabilidade que sobreveio provavelmente justificou o tratamento dado ao problema. Não se encontra nas fontes nenhuma censura à solução propriamente dita, embora fique subentendido que Corbulão tinha pessoalmente condições para obter vitórias decisivas, caso houvesse encontrado maior disposição da parte do imperador. Mas é preciso lembrar que Nero apoiou sempre o seu general, oferecendo-lhe os reforços necessários e mantendo-o durante longo tempo no comando de numerosa tropa e no governo de extenso território, o que desde a época de Augusto não havia sido permitido a pessoas estranhas à família imperial⁶. Não deve ser esquecido também, como se escreveu antes, que Roma não dispunha, desde o advento do Império, do considerável número de exércitos do final da República. A redução, por Augusto, do número total de legiões e o desgastante esforço na Germânia tornaram praticamente impossível a manutenção de uma expressiva força no Oriente. Daí nem sempre ter podido Roma apoiar os príncipes ali tutelados, pois se tornara quase inviável maior envolvimento militar na região. Nessas circunstâncias, a política armênia de Nero não deixa

5 - D.Cass. Hist.Rom.LXIII. Sobre a visita de Tiridates, v. Suet. Nero XIII e Plin. Nat.hist. XXX 14-7.

6 - Wamington, 1969: 97. As contradições da política oriental de Nero explicam-se pelo contraste entre as aspirações de Corbulão e as ordens emanadas do príncipe e do Senado (Levi, 1949: 174). Sobre a idéia política e a campanha de Corbulão, v. Levi, 1949: 177 et seqs.

de ser meritória, em que pesem as contradições entre a grandiosa idealização e sua realidade tangível. Entretanto, por haver ele concebido uma verdadeira política oriental, foi possível ao Império assegurar, nos cinquenta anos seguintes, relações estáveis com os mais perigosos rivais de Roma.

A GUERRA DA BRETANHA

Os primeiros passos seguintes à conquista da Bretanha não tinham sido particularmente difíceis para os romanos. A arremetida contra a parte oeste foi mais árdua diante da resistência que os silures ofereciam. Pouco antes de Nero subir ao poder, o governo da Bretanha coube a A. Dídio, que se empenhou na luta contra os obstinados silures, mantendo as posições até então conquistadas. Seu sucessor, Q. Verânio, empreendeu algumas incursões ao interior do país dos silures; todavia a morte o impediu de completar a obra de expansão na província.

No início de seu principado, Nero não parece animado do propósito de ampliar o domínio na região, talvez porque, não obstante tivessem os silures cessado as hostilidades, a parte ocidental da Província só fosse considerada segura depois de garantida a submissão dessa tribo. É também presumível que tenha havido esperança de encontrar riqueza mineral e assim ampliar a exploração do chumbo que, desde 49, era extraído em Mendips⁷.

Em 58, Nero encarregou do governo da Bretanha Suetônio Paulino, que havia adquirido certo prestígio em sua passagem pela Mauritània e por sua bravura era considerado rival de Corbulão. Preparou-se Suetônio com o objetivo de fazer uma expedição contra a Ilha de Mona (*Anglesey*), densamente povoada e local de refúgio dos rebeldes. A travessia do estreito operou-se com facilidade, mas ofereceu a Tácito ocasião para narrar o pavor dos soldados diante de mulheres desgrenhadas, vestidas de preto e a erguerem fachos incendiários, ao lado dos druidas que bradavam imprecações.

Enquanto destruíam os bosques onde se sacrificavam os prisioneiros, Suetônio Paulino conheceu a revolta dos icenos, que vinha fermentado havia longo tempo. O rei Prasútago, na esperança de salvar seu reino e sua fortuna, antes de morrer tinha instituído herdeiros suas duas filhas e o imperador. Após sua morte, entretanto, os romanos devastaram-lhe o reino, flagelaram sua esposa (Baudica) e violaram suas filhas. Os principais dos icenos foram despojados e os parentes do rei, escravizados. A indignação tomou conta da tribo, que teve o apoio de outras, dentre as quais se salientavam os trinobantes, que haviam sofrido com a criação da colônia de Camaloduno (*Colchester*) em seu território e viram suas propriedades confiscadas. Acrescenta-se ainda a repulsa às despesas de culto no templo erguido por Cláudio em sua própria homenagem.

A brutalidade dos centuriões e a rapacidade dos procuradores aparecem em Tácito como causas da revolta⁸. A temática da liberdade é retomada por Dião Cássio, que

7 - Warrington, 1969: 74.

8 - Tac. *Ann.* XIV 31.

também atribui a Baudica palavras de comovente apelo à luta contra a opressão. Para ele, entretanto, as razões da revolta prendem-se à exigência de devolução das importâncias que Cláudio concedera aos notáveis da tribo. Outro motivo seria o extorsivo empréstimo financeiro de Sêneca ao rei Prasútago, cujo pagamento em vão o ministro exigia⁹. Não deixa de ser significativo o silêncio de Tácito, que conhecia bem as acusações ao filósofo propenso à hipocrisia.

A revolta foi liderada pela rainha Baudica. Essa mulher de bela aparência e voz dura, vibrando de indignação e tendo nas mãos uma lança, dirigiu-se a todos a pregar a luta pela liberdade contra a servidão, a luta contra a cobiça romana que a todos privava de seus direitos. Num carro com as filhas, percorria as diversas nações fomentando a guerra ao inimigo. O primeiro ataque ocorreu em Camaloduno. Os romanos não tiveram tempo de levantar trincheiras e construir fossos para a defesa da colônia, que se viu reduzida a escombros, com seus edifícios e templos incendiados. A legião de Petlio Cerealis veio em socorro, mas foi destroçada e perdeu toda a infantaria. Seguiu-se o avanço sobre Londínio (Londres), porto de entrada e ativo centro comercial, que foi tomada e saqueada em fúria pelos rebeldes. A mesma sorte teve Verulâmio (St. Albans), cujos habitantes foram trucidados. Tácito estima em 70.000 o número total de mortos entre romanos e aliados. Dião Cássio admite que 80.000 pessoas foram massacradas nessas razzias. As cifras não parecem exageradas quando se recorda que era comum o afluxo maciço de comerciantes para as regiões conquistadas, devendo incluir-se aí os bretões que não aderiram à revolta.

Suetônio Paulino manteve-se imperturbável na adversidade. Reorganizou seu exército, agrupando a Décima Quarta Legião e forças auxiliares, num total de dez mil homens. Aos soldados exortou a darem combate aos rebeldes, em cujas fileiras, salientava, havia mais mulheres que combatentes. Dispôs suas tropas em posição favorável, junto de uma entrada estreita cercada de florestas. Aí travou-se a batalha. A princípio a legião se manteve firme, escorando o ataque inimigo, mas, logo que este esgotou seus arremessos, irrompeu em forma de cunha, acompanhada no mesmo ímpeto pelas tropas auxiliares. Nem mesmo as mulheres foram poupadas no massacre dos bretões. Baudica suicidou-se, para não cair viva nas mãos dos romanos.

Vitorioso embora, Suetônio ficou sujeito à inspeção de um enviado especial, despachado para a Bretanha a fim de examinar o estado geral da província e tentar estabelecer a concórdia entre o general e o novo procurador, bem como abrandar o ódio da população. O imperador ficou sensibilizado com a terrível matança e com a devastação de cidades e colônias. Suetônio manteve seu comando até 61, quando teve ordem de entregar o exército por haver perdido alguns navios. Graças em parte à moderação com que se houve Nero na condução dessa guerra, abstendo-se de punir mais duramente os revoltosos, pôde o sucessor de Suetônio obter destes a deposição das armas. Durante o remanescente reinado de Nero, os romanos tiveram pouca atividade

9 - D. Cass. *Hist. Rom.* LXII. Tenha-se em conta a hostilidade deste autor a Sêneca, cuja fortuna estimulava críticas maliciosas.

militar na Bretanha. Afinal, não existia a perspectiva de uma visão a partir da Ilha e os negócios do Oriente exigiam maior explicação. Por essa razão, o imperador pensou até em retirar o exército da Bretanha, idéia a que somente renunciou por não querer insultar a glória de seu pai¹⁰.

A FRONTEIRA RENO-DANUBIANA

O Império estava em paz e as fronteiras bem definidas. A solução da questão armênia, bom ou mau grado, revelou o senso da política externa neroiana. Estabelecido o equilíbrio na parte oriental, Nero cogitou até da ocupação do Cáucaso e da Rússia meridional para melhor assegurar a Roma o indispensável abastecimento de cereais.

Na Germânia, a situação continuava sob controle. Todavia, a pretendida conquista definitiva da região tornara-se um projeto irrealizável após o insucesso da tentativa de Augusto. As campanhas de Germânico, por seu turno, interrompidas sob Tibério, demonstraram a inviabilidade da fixação de uma linha Elba-Danúbio. A partir daí a fronteira recuou até à margem esquerda do Reno e passou a compreender dois comandos – o da Germânia Superior e o da Germânia Inferior. Mas a criação de postos avançados no território dos bárbaros pareceu aos imperadores uma providência inelutável, disso resultando a construção de fortes em Hofheim, Wiesbaden e Gros-Gerau, nas duas margens do Main inferior. Tal política de ocupação transrenana seria estendida por Cláudio até Francoforte, com legiões e tropas auxiliares, e cujo objetivo essencial era proteger a Gália do Norte¹¹.

Para melhor abrigar os soldados, construções de pedra substituíram as de madeira e terra. Da margem direita do Reno teve início uma progressiva penetração pacífica que se refletiu na abertura de estradas e mercados, e na orientação dos indígenas para a agricultura e a pecuária. As terras não cultivadas formam pastagens e territórios imperiais, sob a administração do poder romano. Esses povoados quase urbanos, surgidos a partir do período Cláudio-Neroniano, proviam as tropas de serviços especiais – padeiros, armeiros, ferreiros etc. A despeito de sua função econômica, trata-se de regiões essencialmente militares, distintas dos núcleos civis formados próximo dos fortes e destinados a estabelecer ligação entre os exércitos da Germânia e do Danúbio¹². Um extenso **limes** fortificado, de Andernach a Lorch, por onde se ligava ao **limes** da Récia, formava uma barreira contra as tribos orientais.

Além de seus estritos deveres militares, as tropas situadas na Germânia dedicavam-se a outras ocupações. Corbulão, proibido por Cláudio de novos empreendimentos, por haver semeado a agitação dos caucos, pôs o exército da Germânia Inferior a serviço da construção de um canal ligando a Mosa ao Reno, com 23 milhas de extensão. Cursio Rufo, por sua vez, ocupou as guarnições da Germânia Superior na

10 – Suet. Nero XVIII. Na administração da Província Britânica, Nero impôs, segundo Levi, *una diretiva misurata ed equilibrata* (1949: 191).

11 – Homo, 1947: 28

12 – Warmington, 1969: 80-1

abertura de uma mina de prata no Campo Máico¹³. Um dique para conter as águas do Reno, iniciando seis décadas antes, foi completado por Paulino Pompeu. Empreendimento mais audacioso deveu-se a Vetus, que projetou ligar por um canal o Mosela e o Áarls para que, através dele e depois pelo Mosela, as tropas pudessem chegar ao Reno e ao oceano; era a tentativa de estabelecer uma ligação fluvial entre o Mediterrâneo e o Mar do Norte, através do Ródano e do Reno. A meritória iniciativa não pôde, contudo, ser concluída diante da oposição do lugar-tenente da Bélgica, sob a alegação de que tal projeto acarretaria perturbações à Gália e apreensões ao imperador.

A inatividade militar dos exércitos propiciou a crença, entre os bárbaros, de que os romanos não retomariam nenhuma ofensiva contra suas tribos. Por isso, os frísios ocuparam, nas margens do Reno, campos baldios destinados à pastagem do gado necessário ao abastecimento das tropas. Os chefes germanos, ameaçados pelas armas, tiveram ordem de retirar-se para suas antigas terras, mas foi-lhes permitido ir a Roma solicitar outras ao imperador. Nero concedeu a ambos a cidadania romana, porém ordenou que os frísios abandonassem os campos ocupados. Por não atenderem, foram reduzidos à obediência pela força.

Essa mesma terra foi depois ocupada pelos ampsivários, expulsos de seus campos pelos vizinhos, que buscavam um asilo seguro. Seu chefe, Baiócolo, tinha servido ao exército romano sob Tibério em Germânico, e havia mantido seu povo em estreita ligação com Roma. O governador da província prometeu, particularmente, dar-lhe terras, mas o chefe bárbaro recusou, voltando-se então para outras nações em busca de apoio. Os romanos frustraram a tentativa de aliança, através de uma demonstração de força, e os próprios germanos acabaram mergulhando em lutas tribais que tornaram difícil uma união contra o inimigo externo. Embora as causas desses choques tribais sejam pouco conhecidas, admite-se que tenham tido base sócio-econômica ditada pelas dificuldades oriundas do excesso de população e da infertilidade das áreas cultivadas. Roma soube explorar essas rivalidades internas e atrair as simpatias dos chefes locais.

Na verdade, os germanos infundiam certo temor, e Roma não esquecia a derrota de Varo e o insucesso de Germânico. Por outro lado, seu amor à liberdade, sua arte marcial e sua ousadia despertavam inconstante a admiração, como se vê em Sêneca¹⁴. Germanos estavam a serviço do exército romano, em tropas auxiliares ou em serviços especiais, e mesmo algumas de suas tribos viviam dentro do limes romano, sujeitas a tributo.

O alargamento da fronteira até o Reno e o Danúbio, com as conquistas de César e Augusto, tornaram a Itália mais resguardada de possível ataque partido do Norte. Mas é estranho que, até Cláudio, grande parte da linha do Danúbio estivesse desprovida de maior defesa, o que supõe a inexistência de perigo temível na Floresta Negra. D'eslo-

13 - Tac. Ann. XI 19-20. Corbulão, cuja dureza no trato dos soldados inimigos se tomou conhecida, mandou que emissários atuassem à rendição os principais dos caucos e liquidassem o chefe. É lastimável que Tácito, rígido moralista, justifique a vergonhosa tração empregada contra o inimigo.

14 - Sen. De Ira I 11.

camentos de tribos na área danubiana passaram a ameaçar a presença romana, razão por que, a partir de Nero, o Império adotou medidas mais vigorosas para sua defesa. Três legiões foram então fixadas na Mésia, no Danúbio Inferior, onde a estrada construída por Tibério favorecia a penetração dos bárbaros. Dentre os numerosos povos que infestavam a província, distinguem-se os os celto-lírios, a Oeste os trácios, a Leste; os sámatas e os bastarnas, provenientes do além-Danúbio; os citas, seminômades, vindos das estepes além do Cáucaso e do Mar Cáspio; e os gregos, nas margens do Mar Negro. Daí a existência de uma civilização propriamente romana a Oeste, enquanto a Leste predominou uma civilização helênica. Graças à fixação durante o período nerolano de expressivo número de transdanubianos na planície fértil, a província tornou-se produtora de trigo com significativa contribuição para o abastecimento de Roma. É curioso, mas não surpreendente, a presença de mercadores na foz do Dniester e do Dnieper, em ativo comércio de troca e venda. Na Panônia, que constituía a linha de defesa contra invasões de tribos próximas, localizavam-se duas legiões. Duas outras acampavam na Dalmácia, cujos recursos minerais (ouro, prata e ferro) atraíam os romanos. A paz no Danúbio, entretanto, era constantemente ameaçada pelas incessantes incursões dos povos vizinhos e, a partir de 67-68, tornou-se um desafio ao poder de Roma. De resto, coube à orientação política adotada no reinado de Nero informar o comportamento da diplomacia imperial na região renana, nos quarenta anos seguintes.

A GUERRA JUDAICA

Restabelecida a paz nas fronteiras, a ordem interna foi interrompida em 66, com a revolta judaica. Desde que se tornou província romana, foi a Judéia governada por um procurador que residia em Cesaréia. A todos os judeus do Império Augusto concedeu isenção do serviço militar, liberdade de culto e o direito de remeter para Jerusalém a contribuição anual do Templo. Através de legislação especial, que lhe conferia a condição de **religio licita**, pôde o particularismo religioso de Israel resguardar o direito de não cultuar imagens imperiais e ver reconhecido o caráter nacional de sua doutrina.

As extorções freqüentes dos procuradores agravavam as relações entre judeus e romanos. O domínio opressivo, entretanto, gerou choques violentos e derramamento de sangue, mesmo antes da revolta de 66, o que revelava a impossibilidade de convivência razoavelmente harmoniosa entre o Império Romano e a teocracia judaica. Incidente grave ocorreu quando Galus pretendeu instalar sua estátua no Templo; a sublevação de muitos dias só se deteve pela morte do imperador. A tentativa de Cláudio de atenuar a posição romana, nomeando Agripa para o reino judaico, mostrou-se logo ineficaz. Talvez em nenhuma outra província o sentimento de liberdade tenha sido tão permanente, e os romanos, que sabiam da importância da religião para os judeus, não percebiam contudo suas implicações políticas e sua irredutível resistência.

Quando da ascensão de Nero ao trono, era procurador na Judéia Antônio Felix, a quem Tácito acusa de crueldade, sem especificar¹⁵. Os dois procuradores seguintes

governaram sem maiores incidentes. Mas os desmandos e a rapinagem do procurador G. Floro levaram os judeus a desencadear uma insurreição em Cesaréia. Salmon aponta como fator preponderante da explosão do movimento o natural desejo de independência nacional e o cálculo de que os recentes acontecimentos na Armênia, em enfraquecendo o poder de Roma, propiciaram o sucesso do movimento¹⁶. A tentativa de confisco do tesouro do Templo, pelo procurador, irritou a paciência dos judeus. A rebelião torna-se inevitável quando em Jerusalém se recusa o sacrifício para o imperador. Os Zelotes lideram os grupos de resistência e a agitação ganha todas as cidades da Judéia e depois Alexandria. Em Jerusalém, houve choques violentos entre a população judaica e as tropas romanas, cujos soldados foram mortos ou expulsos. Em Cesaréia, por esse tempo, verificou-se um massacre de judeus, o que estimulou a represália, não só no reino de Agripa, mas também nas comunidades sírias onde os judeus eram maioria. Os romanos e seus simpatizantes viram-se ameaçados pela ação dos sicarii, que assassinavam e pilhavam. O legado da Síria atravessou a Galiléia, em socorro do procurador Floro. Alcançou Jerusalém, porém logo depois bateu em retirada, perseguido pelos judeus¹⁷. Os rebeldes organizaram tropas em todo o país e prepararam-se para a resistência, que durou sete anos. O sucesso inicial fortaleceu a posição dos que desejavam a guerra e deu-lhes o apoio dos principais sacerdotes que antes haviam defendido a paz.

Afortunadamente para Roma, os negócios no Oriente caminhavam bem e as relações com os partos normalizaram-se nesse mesmo ano 66. Para conduzir a guerra contra os judeus, Nero designou T. Flávio Vespasiano, a quem confiou três legiões – a V Macedonica, a X Fretensis e a XV Apollinaris –, num total de aproximadamente 50.000 homens. O plano consistia em dominar o país gradativamente, deixando o assalto a Jerusalém para o fim. Assim, Vespasiano procedeu ao ataque a cada cidade em mãos do inimigo e abriu caminho em direção ao Sul, através da Galiléia, de cuja defesa se encarregou José ben Matias (Flávio Josefo). Os romanos cercaram Jotapata e, em meio a terrível matança, com a fome aniquilando as últimas resistências, arrasaram totalmente a cidade¹⁸. Preocupado em sobreviver, José ben Matias adotou a causa inimiga. Vespasiano passou o inverno em Cesaréia e a seguir devastou Samaria, Iduméia e Peréia, em 68. Em Jerusalém, a guerra civil devorava as facções rivais; os zelotes impuseram-se pelo terror, eliminando membros da aristocracia e dos fariseus, que se opunham à guerra. Vespasiano já se preparava para atacar Jerusalém, quando soube da morte de Nero. Seguiu-se um ano de trégua. Em 69, Vespasiano partiu em busca do poder imperial, deixando ao filho Tito a tarefa de completar a submissão dos judeus. Na primavera de 70 começou o cerco de Jerusalém. A cidade foi sistematicamente demolida e o Templo destruído. A obstinada resistência teve fim quase três anos depois, ao cair a fortaleza Massada. A devastadora vitória extinguiu o Estado Judeu, com a abo-

16 – Salmon, 1963: 196.

17 – Tac. Hist. V 10. Pinsky, 1971: 123-6. Jos. Bell. Iud. II 13.19-24.

18 – Jos. Bell. Iud. III 8-10.13. Sobre Flávio Josefo, cf. Santos, 1981: 11-119.

lição do Sinédrio e do Sumo Sacerdócio, privava os vencidos do culto no Templo de Jerusalém e determinou a diáspora. A guerra vitimou mais de um milhão de pessoas, número que Tácito¹⁹ reduz para 600.000, e fez cerca de 97.000 prisioneiros. Mas deixou entre os judeus a segura convicção de que a perda do seu Santuário era um fato transitório, animados que estavam pela esperança da restauração do Templo.

BIBLIOGRAFIA

- CHAPOT, V. **Le monde romain**. Paris, A. Michel, 1951.
- HENDERSON. **The Life and Principate of the Emperor Nero**. London, Methuen, 1903.
- HOMÓ, L. **Le siècle d'or de l'Empire romain**. Paris, A. Fayard, 1947.
- LEVI, M.A. **Nerone e i suoi tempi**. Milano, Cisalpino, 1949.
- MOMMSEN, T. **Historia de Roma**. Buenos Aires, Joaquin-Gil, 1960. v. IV.
- PICARD, G.C. **Auguste et Néron, le secret de l'Empire**. Paris, Hachette, 1962.
- PINSKY, J. **Os judeus no Egito helenístico**. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1971.
- RADIUS, E. **Nero**. Lisboa, Aster, s.d.
- SALMON, E.T. **A History of the Roman World**. From 30 B.C. to A.D. 138. London, Methuen, 1963.
- SANTOS, R. dos. Autobiografia de Flavius Josephus. **Ensaio de literatura e filologia**, Belo Horizonte, 3: 11-119, 1981.
- WARMINGTON, B.H. **Nero, Reality and Legend**. London, Chatto & Windus, 1969.

O PODER DO CANTO

Donaldo Schüler
(UFRGS)

Résumé

Pour commencer, chantons les Muses Héliconiennes, reines de l'Hélicon, la grande et divine montagne

(trad. P. Mazon)

Qui est-ce qui chante? – Tout le monde et personne. Les chanteurs et les auditeurs. Le Poète et nous-mêmes. Personne.

Quand est-ce qu'on chante? – On chante pour commencer. Et le chant des Muses cherchera les fondements de l'Univers.

Les Muses progressent de l'ombre vers la lumière sur le chemin de la découverte. Elles nous annoncent, nuit et jour, une histoire de victoires et de défaites, de Dieux vainqueurs et de Divinités vaincues. Elles nous font sentir tout ce qu'il y a de civilisation et de sauvagerie dans notre monde; elles nous font voir tout ce qu'il y a sur la terre et dans les profondeurs du vide; elles nous font entendre et la voix et le silence.

À vrai dire, le chant c'est la voix des Muses. Le langage leur appartient: le langage ordonné, logique, rationnel. Rien de ce qu'on peut voir – et entendre – aujourd'hui; rien de ces impressions passagères qui se confondent avec les souvenirs l'enfance; rien de ces temps chaotiques, de ces hommes brisés qui nous entourent: rien de ce désordre où nous sentons irrémédiablement (?) noyés, et où nos poètes cherchent leurs pauvres muses en morceaux.

"As Musas heliconianas cantemos de princípio,
 rainhas do Helicon, monte alto e sagrado.
 Envolvem a fonte purpúrina com passos leves
 na dança, e o altar do potentíssimo Crono.
 Banham a pele suave no Permesse,
 no Hipocrene e no Olmeio sagrado.
 Nas alturas do Helicon, ritmos brotam
 formosos e excitantes dos seus ágels pés.
 Partem vestidas de sombra densa,
 nótumas progridem, elevando soberba voz.
 Celebram Zeus, portador da égide e a augusta Hera
 de Argos, que anda com sandálias de ouro,
 bem como a filha de Zeus poderoso, Atena de olhos brilhantes,
 Febo Apolo e Ártemis frexeira
 e Posidon que toca e abala a superfície terrestre,
 Têmis, a venerável e Afrodite de olhos vivos,
 Hebe, coroada de ouro e a bela Dione,
 Leto, Japeto e Crono de pensamentos retorcidos,
 a Aurora, Hélio, o poderoso e a luminosa Lua,
 a Terra, o grande Oceano e a negra Noite,
 bem como a sagrada geração dos outros imortais para sempre vivos"

(Teogonia, 1-21).

Quem canta? Todos e ninguém. Todos cantam. O nós implícito na desinência do verbo tanto pode ser o plural majestático de proeminentes mandatários como pode exprimir a fingida humildade dos que atraem, no discurso, a atenção das multidões a serem conduzidas. **Nós** pode ser, ainda, **eu** mais os semelhantes, outros pastores, outros poetas. Não convém esquecer o **eu** inserido na coletividade dos cidadãos. Neste caso, o canto imana cantor e ouvintes na mesma empresa. Importa reter todas as possibilidades. A palavra poética recolhe, com freqüência, feixes de significações. Elas definem bem o cantor da Antiguidade investido de poder – não importa o estrato social de que proceda – e integrado na coletividade, em significativo contraste com o poeta moderno, enfraquecido e solitário.

Ninguém canta. O canto soa como a voz das Musas (soberanas, divinas, distantes) de que os poetas são acidentais portadores. Como a voz das Musas é a de sempre, não cabe ao poeta propor novos ritmos ou intervir na seleção das palavras. O poeta, na opinião generalizada, canta como embriagado, como em êxtase.

Numa época conflituada como a de Hesfodo, em que parte significativa da população vive à margem do conforto, espolada pelos prósperos donos de terra, o Hélicon das Musas seduz com sonhos paradisíacos. Lá a vida transcorre tranqüila na vizinhança de águas em que se espelham as coloridas corolas das flores, lá trabalho nenhum interrompe canto e dança.

O que se canta? As Musas. Elas figuram, portanto, como sujeito e objeto do canto. O elevado número de cento e quinze versos a elas consagrado é excepcional. Em poemas longos como a *Ilfada* e a *Odisséia* esgota-se breve a referência a elas.

A *Teogonia* oferece, portanto, campo fecundo à reflexão sobre o papel que representam. Elas cantam e são cantadas. O canto se apóia, assim, autônomo e soberano, em si mesmo sem buscar a autoridade em outra instância, seja autor, seja referente, seja privilegiada execução. O canto, sendo o das Musas, não requer outra validação.

Cantemos de princípio (*arkhometh aeidein* – *arkhometh* derivado de *arke*, princípio), sugere sentido cronológico, hierárquico e ontológico. O soberano canto das Musas, que agora principia, buscará os fundamentos do universo. Também a natureza aquática das Musas as situa no fundamento, visto que da água, já em Homero, nasce o Universo.

Hesíodo, como se verá, nega ao Oceano a centralidade que lhe conferiu o autor da *Ilíada*. Restam, entretanto, os seus indícios. Com as Musas, fazem-se aquáticas agora as palavras, como se farão Ígneas em Heráclito. O poema apresenta superfície úmida, mesmo quando não canta divindades ligadas a mares e rios. Fluindo como as correntes, as Musas ligam uns acontecimentos a outros. Insinuando-se em território seco, vitalizam, movimentam o que, sem elas, se imobilizaria.

Visto que no desdobramento do universo o dia nasce do escuro ventre da Noite, as Musas progredem da sombra para a luz na marcha do contínuo desvendamento. Ao ritmo da dança, o mundo desperta rico e variado no frescor das origens. As Musas anunciam uma história de vitórias e derrotas, deuses que ascendem e divindades banidas, noite e dia, atração e repulsão, civilização e barbárie, superfície e profundidade, palavra e silêncio. Os ritmos do canto e do cosmo confluem. O ritmo do canto se allmenta do ritmo do cosmo e o exprime. A vida que brota do seio da Terra atravessa a totalidade. O cosmo, ao se erguer do fundo sombrio donde tudo procede, ingressa na guerra dos contrários. Antes do ritmo, germinam os possíveis, o silêncio antes da voz, a sombra antes da luz. O ritmo preside a dança do desvelamento, os passos do oculto ao revelado.

A dança é a linguagem do corpo. Na dança o corpo esplende em liberdade. Antes e depois do trabalho, a dança revela o corpo em inventivas possibilidades. A dança reconquista a liberdade aos membros presos a fins precisos no decurso da execução de tarefas. O canto refaz o percurso do universo na trajetória das revelações.

As Musas cantam e dançam. O ritmo se une ao mito. O mito constrói a ordem verbal. O rito organiza os movimentos do homem e do mundo.

As Musas estão ligadas a montes, a fontes, e é admirativo o tom do Poeta. A natureza o chama ao canto. Chama-o de longe porque a admiração abre distâncias. Como vencê-las sem o auxílio das Musas? Perdido está o contato direto com as coisas. Entre o cantor e o cantado, estende-se o úmido véu dos versos, tecido pelas deusas. As Musas são detentoras da linguagem. De toda a linguagem. Cantando, velam e desvelam. Revestida pelo canto, intocável se retrai a pele das coisas. Não fossem as Musas, outro sistema verbal lhe tomaria o lugar. Por não podermos reaproximar o que definitivamente se perdeu, lançamos pontes sobre abismos. Sendo frágeis, mostram-se prestes a ruir, convocando outros engenheiros. Ponte nenhuma, por estável que seja, pode requerer o privilégio de última.

O poeta canta as Musas que celebram. Temos duas camadas verbais ligadas a uma terceira. A realidade mesma esconde-se atrás dos nomes. Ao tecermos o comentário sobre o poema, introduzimos a terceira camada. Estamos em pleno domínio da produtividade textual. Os textos se unem e geram em procriação infinita.

Visto que as Musas o celebram, Zeus lhes deve a existência. Nada o ampara fora da celebração. Observado assim, Zeus é filho das Musas de quem é pai. Em lugar do Oceano homérico, origem de todos os deuses, comparecem as Musas. O mundo ainda tinha centro. Zeus era o centro, embora ameaçado. Morto Zeus e não havendo ninguém que lhe tome o lugar, ficamos com o puro jogo verbal da modernidade, expresso nos versos de Baudelaire, Mallarmé e Pessoa.

Na Teogonia, o canto se abisma do presente no passado em busca do fundamento. Não se trata da fuga do presente, mas de sua fundamentação. Como o sentido do fundamento se deriva do presente, este ficaria suspenso no sem-sentido, privado do apolo que a origem lhe confere.

As palavras, nascidas do generoso corpo das Musas, atestam origem feminina como os mares e os montes, as florestas e os campos. As palavras guardam no ritmo e na modulação a sedução dos olhos que, no berço, as saudaram. Deuses franqueiam o caminho porque estes são os signos das Musas. Deuses são as correntes que engrossam o rio das Musas e é através dele que se percebe o movimento das formas que se buscam. O presente é indicado pelo casal divino que no agora do Poeta detém o poder, Hera e Zeus. O poder do mandante supremo se exerce através de seus filhos: Atena (a sabedoria), Apolo (os desígnios secretos), Ártemis (o reino animal e vegetal) e através do irmão submisso, Posídon, o rei dos mares.

O passado anterior comparece na menção de antigas esposas: Têmis (outrora protetora das leis), Dione (mãe de Afrodite numa das vertentes míticas), Lêto (mãe de Apolo). Não surpreende que, por expansão associativa da memória, compareça, entre as deusas, Afrodite, responsável pela conjunção matrimonial, em companhia de Hebe, a deusa da juventude, ambas associadas, pela suas funções, ao casamento. O passado remoto é lembrado com a menção dos Titãs Jápeto, pai de Prometeu, e Crono, antecessor de Zeus. E chegamos às origens, base de tudo, nas aparições nomeadas depois de Aurora, Hélio e a Lua : a Terra, o Oceano e a Noite.

Aí esta o Oceano, já filho da Terra ou ainda origem dela? Na dubiedade, ele permanece enigmaticamente ao lado dela. Hesíodo solucionará a dúvida mais tarde. Por agora, basta-lhe localizá-lo no princípio, fonte dos rios e do aquoso em geral, incluindo as Musas.

Eis aí o resumo da Teogonia. O fato de não ser caótica a enumeração, como em poemas recentes, mostra a intenção ordenadora do Poeta. Tomo-se um poema como "Nosso Tempo" de Drummond, e se verá o torvelinho de fragmentos desconexos. Impressões passageiras do presente se misturam com recordações da infância sem que nexos significativos entre umas e outras possam estabelecer-se. Onde foi a ordem impera o partido, tempos partidos, homens partidos. A experiência de desordem se confirma ao passarmos daí para "Tabacaria", de Fernando Pessoa. Aí, somos agredidos

pela oferta de artigos variados sem nada de essencial que os una. Deposto o Destino ou algo que o lembre, o acaso dispersa os objetos e os atos de que se compõe a existência humana. No **Waste Land**, Eliot empenha-se, em vão, na tarefa hercúlea de socorrer as ruínas da cultura européia. Adianta recolher fragmentos para recompor o todo quebrado em mil pedaços?

Vínculos rompidos, com os quais a modernidade nos familiarizou, repugnam ao pensamento mítico. Naqueles tempos, o vazio, presente na economia do universo, não obsta o trânsito de um elemento a outro. O sentido permanecia assegurado em todos os percursos. Revestido de nomes divinos se apresentava o que hoje nos ameaça sem nome. Os espaços, cuidadosamente preenchidos pelas Musas, Impediam abalos, oferecendo chão ao andar dos homens.

Na **Teogonia**, a organização do discurso traduz a ordem das coisas. O discurso decifra a realidade para que o homem se possa orientar nela. A narração refaz o caminho da unidade. Esta se alcança na continuidade do narrar. A existência de vácuos romperia a unidade. A continuidade da narrativa corresponde ao fluir das águas, à continuidade do ser. O mito não apresenta provas, acompanha os acontecimentos na emergência. É nisso que reside a sua verdade.

O homem mítico vê mais do que aquilo que se oferece imediatamente aos sentidos. O espetáculo oferecido não se divide em casas e bois e árvores e rios e montes, dispersos e desconexos. A multiplicidade se agrega em conjuntos sutis, derivados de um princípio comum, que imana a totalidade do observado.

Cada uma das partes é acolhida na luz da totalidade que as conecta e ultrapassa, retraindo-se ao fundo que os sentidos não percebem, mas que as Musas conhecem e preservam na comunidade dos homens através do canto. É dessas sombras, prenes de luz, que as Musas procedem para iluminar o que se dispõe em torno dos homens. Elas abrem sendas para o que se adivinha além do imediatamente percebido.

Como nos sonhos, Heslodo desce da experiência cotidiana ao oculto, ao soterrado pelos interesses e lembranças da vigília. Como nos sonhos, a infância, com os seus impulsos esquecidos e reprimidos, sobe à superfície.

Rememorar o passado significa passar do domínio de Zeus às forças por ele subjugadas, da ordem à organização em processo. O passado abre um espaço de crueldade e violência, um tempo que desejaríamos para sempre esquecido. Como nada morre, o passado é vivo e se insinua ameaçador na segurança presente. Os outros tempos, assim rememorados, são mais do que antecedente cronológico. Penetra-se no complexo tecido daquilo que é, em busca da fonte de que tudo provém, o fundamento que explique a totalidade. Indicado está o caminho ao pensamento filosófico que virá depois.

ULISSES NA ODISSÉIA DE KAZANTZÁKIS

Isis Borges B. da Fonseca
(FFLCH-USP)

Résumé

Dans son long poème de 33.333 vers, Nikos Kazantzakis en s'appuyant sur la figure de l'Ulysse homérique, donne au héros des préoccupations tout à fait nouvelles. Ce sont maintenant des problèmes métaphysiques qui occupent son esprit. Après avoir détruit symboliquement les dieux olympiens, le héros part à la recherche de son dieu. Qu' est-ce "dieu"? C'est la question qui l'obsède. "Dieu" c'est l'élan primitif qui amène l'homme à se dépasser et à accomplir des actions au-dessus de ses forces? Ou s'identifie-t-il avec le Néant?

Pour le poète, tout en méprisant le culte ancien, on doit reprendre le cheminement à partir du néant, sans le moindre respect pour les normes imposées par la société.

Dans des rencontres symboliques avec de grandes figures de l'humanité, parmi lesquelles Hamlet, Bouddha et le Christ, le héros met en lumière les différents étapes de ses réflexions les plus profondes.

A **Odisséia** de Nikos Kazantzákis, obra praticamente desconhecida em nosso meio, é uma epopéia do homem moderno, em que o poeta, na figura de Ulisses, procura desesperadamente "criar uma grande idéia que possa dar novo sentido à vida, novo sentido à morte e consolar o homem".

No poema de 33.333 versos, o autor serve da **dimotiki**, forma de língua usada pelo povo e instrumento de expressão da literatura neogrega, distinta, portanto, da **ka-tharevoussa**, forma de língua purista, erudita, empregada sobretudo nos documentos oficiais e em ocasiões solenes.

No entanto, ao contrário do que se pode pensar, a língua de que se serve o autor, no poema, dificulta o acesso ao público, por conter grande número de idiomatismos e até mesmo palavras.

Para Kazantzákis, a língua demótica é identificada com a sua Pátria que sempre defende com fanatismo¹, tomando cada restrição feita por um inculto como cegueira e se por erudito tomada como desrespeito.

Kazantzákis justificava a adoção de palavras do dialeto cretense, afirmando que seu mecanismo estava sujeito à regra pan-helênica, pois a sintaxe, a morfologia e a fonética seguiam a lei comum a todos os dialetos gregos.

Disse o próprio Poeta que após 500 ou 1.000 anos a língua grega não mais seria falada, e deixou, de fato, a impressão de ter querido fazer uma coleta das palavras da dimotiki para deixar para a posteridade, não obstante tê-lo feito numa linguagem acima da capacidade e da experiência humana.

A **Odisséia** que é para o próprio autor "a grande obra de sua vida", sendo ao mesmo tempo narrativa, dramática, lírica, filosófica e também política, impressiona mesmo o leitor pela inesgotável faculdade inventiva do Poeta e pelo dinamismo de sua arte narrativa.

Desde o início do desenvolvimento do poema, preocupava-se o Autor com o tema existencial que dá nova veste à antiga epopéia, na busca da liberdade diante do espectro da morte e do aniquilamento do indivíduo.

A transformação da matéria em espírito é um dos principais temas da **Odisséia**². Nota-se como o Poeta, no prólogo, introduz o Sol personificado (v.25 et seqs):

"O que vês sobre a terra conta, o que ouves me confia, e eu o farei passar na oficina secreta de minhas entranhas, e lentamente, com brincadeiras e grande carinho, pedras, água, fogo e terra, tudo virá a ser espírito".

E assim termina o Prólogo (v. 64 et seqs):

1 - Cf. Πρεβελάκης, 1958:191.

2 - Quando Kazantzákis diz que é dever do homem transformar a matéria em espírito, não entende essa transformação como o retorno e a união do homem a Deus, mas a Vitória do homem que ouviu o "Grito", o "Clamor" (Cf. Ρουκ, 1977:133).

“Pelo pai Sol e pela mãe Lua, juro
 que a velhice é um sonho falaz e a morte uma ilusão;
 tudo são dissimulações da alma e jogos do espírito,
 tudo é como um leve vento etésio que sopra e abre as têmeoras;
 O sonho foi levemente sonhado e este mundo surgiu!
 Conquistemos o mundo, amigos, com o canto!
 Eh! companheiros de viagem, tomai os remos, vem vindo o capitão!
 e vós, mães, dai o seio aos bebês para não chorarem!
 Avante! Longe do espírito os desprezíveis dissabores! Prestai atenção!
 Vou contar as aventuras e os tormentos do célebre Ulisses”.

Kazantzákis, no canto I, toma como ponto de partida de sua narrativa, a *Odisséia* homérica, no momento em que se dá a revelação, o combate, o massacre e a purificação, fulcro do Canto XXII.

O Poeta, retomando essas cenas, mostra Ulisses ensanguentado após a morte dos pretendentes, entregando-se a um banho quente, banho de purificação que renuncia uma nova vida. Já de início, vai revelar-se um rei capaz, dominando a revolta de combatentes mutilados e de viúvas dos guerreiros que não retornaram de Tróia, deles conseguindo submissão e respeito. Na administração de seus bens em terra, mostra-se tão hábil quanto o foi em todo o tempo em que dirigiu seu barco.

Mas a vida em Ítaca com que sonhara tantos anos não mais o atrai, na visão do Poeta. Aborrece-se o rei, na monotonia da ilha, ele que recebera de seus três padrinhos Tântalo, Prometeu e Hércules, respectivamente, a sede insaciável em seu peito, a semente de grande luz na cabeça, e, na mão, o punhal de ferro. Ouvindo, certo dia, narrativas de fatos de sua infância, na voz de um velho cantor, Ulisses, mudo, de cabeça baixa, sente fremir seu coração:

“Vergonha! Meus cabelos já encaneceram, meus dentes estão abalados
 e consumo ainda minha alma em tarefas vis!
 Eu pilhei toda a terra, vês, minhas mãos estão fartas;
 já não me resta um mar para atravessar, um homem para encontrar.
 Cheio de orgulho regressei para apodrecer em minha Pátria!”

(I 1290-4)

Não! Ulisses não pode aceitar o futuro que o aguarda em Ítaca, e, assim, compreende que não se pode furta à agitação e às surpresas que as viagens tantas vezes lhe proporcionaram.

Mas a partida de sua terra só se efetuará no terceiro Canto.

No segundo, Kazantzákis mostra Ulisses narrando a seu filho, sua esposa e seu velho pai sua viagem de retorno à ilha. Ele tem, pois, a oportunidade de comentar o episódio do Cavalo de Tróia e o fim da guerra, assinalando o encontro com Calípsso, a loira deusa que pretende transformá-lo em Deus; com Circe que quer transformá-lo em animal; com Nausícaa que deseja mantê-lo na situação humana em que se encontra.

Após esse recuo no tempo, o Poeta volta a abordar a questão do descontentamento de Ulisses em Ítaca, sentimento que o levará ao abandono definitivo de sua pátria.

Para acompanhá-lo nessa longa viagem, seria interessante o conhecimento de pormenores de sua caminhada para que se pudesse bem conhecer a forma como foi gradativamente se despidendo dos conceitos antigos de Homero, em contacto com a realidade nos encontros sucessivos que vai mantendo, chegando a anular simbolicamente os deuses do Olimpo de que descrevia e a alcançar a noção de que a divindade seria uma força, um impulso de superação de si mesmo, ou a noção de identificação com o Nada, a exemplo de Nietzsche, sempre nessa busca incessante do novo Deus que jamais encontrou e que se define na obra de Kazantzákis como um novo Ulisses.

Na impossibilidade de acompanhar tão extensa narrativa, limitar-me-ei a destacar certos temas que se me afiguram de maior relevância na obra do grande poeta, quais sejam: o que é "deus"? E liberdade absoluta? Que sentido tem vida e morte?

A pergunta que a si mesmo faz Ulisses sobre a divindade, note-se bem, não é "quem é Deus?", mas "o que é Deus?" E é em busca de uma solução do problema que ele parte de Ítaca, com o mesmo ardor e impaciência com que o Ulisses homérico tinha por objetivo o retorno à pátria. O sentimento de Nostalgia é a mola propulsora de toda a agitação do herói nas duas epopéias, mas somente numa delas ele vê seu sonho realizar-se, no momento em que pisa de novo no solo de Ítaca, enquanto na outra, na luta que empreende para encontrar o verdadeiro Deus, torna-se o Θεοφονιάς, o assassino dos deuses. Esse epíteto, que Ulisses traz em toda a extensão da *Odisséia* de Kazantzákis, bem se justifica desde as primeiras cenas da epopéia, quando se nota o menosprezo do herói pela divindade que, em seu sonho, lhe aparecera e o aconselhara a não praticar o rapto de Helena.

Ulisses a Zeus:

"Miserável criação do coração, não sabes quanto lamento teu destino impotente e teus lampejos vão!
Por pouco que eu mexa, me incline e abra os olhos
pobre filho órfão de nosso medo, tu te extinguirás no ar [...]
Pobres grandes deuses! Não passam de espantalhos
que vagam à noite furtivamente em torno de cérebros sem defesa!"

(IV1261-4.1268-9).

Embora Ulisses tenha sido tão bem recebido em Esparta por Menelau que lhe oferece um banquete e o presentela com uma estatueta de Zeus, deus da hospitalidade, no dia seguinte parte do Peloponeso, levando, ainda mais, a rainha que, como ele, não se sentia feliz no conforto de seu lar. E, ao chegar a Creta, o primeiro ato de Ulisses é a venda da estatueta de ouro de Zeus a um mercador, o que já demonstra que os deuses morreram para o herói, chegando mesmo a escarnecer dessa morte. Não perde a oportunidade de ridicularizá-los, e é assim que enaltece a perspicácia dos cretenses por sua descrença nos deuses:

"E dizem que os deuses se tornam adornos de suas casas;
em galolas de ouro eles os prendem, como papagaios;
com um riso zombador eles os ouvem, em suas janelas,
repetir com voz humana as palavras que lhes ensinaram"

(V 311-4).

Para demonstrar esse ceticismo de Ulisses, chega a criação do poeta à invenção de um episódio, o de Surávli, que ele Irônicamente assim descreve: na longa caminhada pelo deserto africano, Ulisses e o grupo que o acompanha experimentam uma série de provações e, com a falta de recursos a torturá-los, chegam a uma aldeia. Surávli para obter meios de sobrevivência, põe-se a esculpir em madeira um deus, mas esquece-se de lhe fazer a cabeça. Não importa! Basta que seu ventre seja grande! Terminada a obra, vende-a aos negros. Seguem-se, então, milagres em que cegos recuperam a visão e mutilados começam a dançar. Diante dessas cenas, o próprio criador da figura divina cai de joelhos e adora a estatueta. Nesse Interim, Ulisses intervém:

"— Desperta, Surávli, um mau sonho envenena teu cérebro;
é uma vergonha venerares um pedaço de madeira, abre teus olhos vesgos.
Não é o ventre que tu mesmo anteontem esculpiste?"

(XIII 723-5).

Com esse episódio, Ulisses pretende de fato insultar, injuriar a credulidade dos homens.

Destruidos os ídolos, resta na alma do grande errante um vazio que ele procura preencher com a imagem do **Deus Lutador**, divindade que habitaria a Cidade Ideal que pretendia fundar. Criado segundo a imagem e a semelhança do homem, sem diferir dele em nada, é chamado πνοη, o Sopro, incompreensível, invencível, que leva para as alturas homens e povos, plantas e animais, deuses e demônios. Esse sopro ininterrupto, inconcebível pelo cérebro humano, é inexprimível, uma vez que com a expressão se mata automaticamente o movimento, e se congela a realidade em situações estáveis, definitivas.

Ulisses sente continuamente a presença do "deus" que identifica com esse primitivo impulso que leva o homem a ultrapassar a si mesmo e a praticar, dessa maneira, atos acima de suas forças. Sempre que pretende empreender ações arriscadas ou sente dentro de si o desejo de criar, pensa ouvir ou ver "deus", pois a essência da divindade é a luta incessante. No entanto, "deus" não é onipotente, porquanto é no homem que encontra seu companheiro e aliado. O ato humano, independente de seu valor, "liberta" deus, aprisionado em cada partícula da matéria e sujeito a riscos em todas as lutas indecisas, duvidosas. Deus é "salvo" pelo homem que não deve partir para a luta senão quando ouvir seu clamor: βοήθεια!, "Socorro!". No momento em que o homem liberta deus, está libertando sua própria alma.

Crê Ulisses, na concepção de Kazantzákis, que se deve considerar como ídolo tudo que antes se ocultava, e retomar a caminhada a partir do Nada, desprezando-se totalmente qualquer norma imposta pela sociedade, construindo novos valores.

Pelos derrotados Ulisses não sente qualquer compaixão, mas sim repulsa, repugnância. É com essa disposição que pensa construir sua Cidade Ideal, quando alcança com seus companheiros a almejada nascente do Nilo, ao pé de uma montanha, bem distante de impurezas e corrupções.

Veja-se como narra Ulisses a fundação da cidade:

Ulisses sobe ao cimo da montanha e, como Moisés, fica em comunicação com seu deus, por sete dias e sete noites. Solitário, tortura sua mente, revivendo todo o passado de onde procura tirar as bases para definir seus novos deveres. Sua consciência eleva-se do Eu para a raça, a humanidade, a terra. Pretende ter a visão de Deus como uma chama que atravessa o Universo, julgando-se pronto para construir a cidade onde ela será guardada.

Chegou, enfim, o momento da criação...

Todas as atenções voltam-se para essa tarefa. Lançando os alicerces, são sacrificados e enterrados seis galos e seis frangas, representando os doze deuses do Olimpo, que ele agora procurava simbolicamente destruir.

A conduta de Ulisses revela-se francamente ética, nessa fase de sua vida em que se sente renascer com a construção de sua cidade e com o estabelecimento de suas leis.

Podemos perceber a evolução anímica operada no herói, acompanhando os acontecimentos assimilados pelo poeta:

Aproximando-se o dia da inauguração de sua cidade, Ulisses, ainda entusiasmado, sobe de novo na montanha para contemplar sua obra, quando pressente algo terrível. Entra em erupção o vulcão que se ergue no alto da cidade, seguindo-se abalos por toda a parte. O solo fende-se em dois. Ulisses mergulha em grande desespero e, aos poucos, cai em profunda meditação diante do abismo em que a cidade desapareceu! A Natureza, isto é, Deus, permanece indiferente ao destino do homem!

Apodera-se do sofrido Ulisses um sentimento de libertação e de salvação, que o leva bem longe das coisas terrenas. É assim que ele se sente renascer juntamente com a Natureza. Toma-se, então, asceta, estendendo-se sua fama por toda a região, a ponto de atrair multidão de peregrinos em busca de sua bênção, consolo e salvação.

É do cérebro e de um entendimento super-humano desse asceta que provêm as concepções em torno da vida humana. Ele já não tem medo nem esperança, podendo então se sentir verdadeiramente livre. Em sua opinião, Deus não existe! Não há virtude, nem justiça! Nem céu, nem Hades! É nesse momento que ele atinge o auge de sua autonomia sem esperança. Vida e morte deixaram de ter para ele a importância de outrora, pois são vistas, agora, como valores de mesmas dimensões que se misturam em sua mente. Tendo Ulisses atingido a "Plena liberdade", tudo passa a ser sonho e o herói põe-se a brincar com sua vida e com seus dramas humanos; em suas visões, cria vida, homens, movimentos, amores, dramas, prazer!

Festeja sua liberdade, criando cinco seres: a jovem, o jovem, o velho, o escravo, o homem. Cada um deles vive seu drama e, dominado pelo seu criador, é lançado a uma aventura trágica. Com um sopro de flauta, Ulisses faz espalhar-se ao vento todas essas pessoas-visões. É um simbólico jogo em que se evidencia a onipotência da mente humana.

E, como fecho, Ulisses canta:

"Tudo não era senão miragem, uma bruma dançante;
o espírito, num segundo, fez girar mais depressa a roda do amor
e logo, de um só fôlego, amaram, mataram-se, apodreceram
cinco ou seis criaturas da imaginação, cinco ou seis cata-ventos!
Ó Espírito, demônio por último nascido (...)
agradeço-te por teres dissipado meu sofrimento, no jogo"

(VII 1259-63).

Tendo já adquirido concepções para ele muito claras sobre vida e morte, Deus e o homem, felicidade e libertação, Ulisses vai entrar em contacto com grandes espíritos da humanidade, deixando evidentes, através desses relacionamentos, as diversas fases do desenvolvimento de suas profundas cogitações. São seis encontros que merecem destaque porque são marcos na definição poética do herói de Kazantzákis.

Buda é a primeira dessas figuras que pretende obter do grande asceta Ulisses a palavra de libertação. Apresenta-se como o príncipe Managis, "Terra-mãe", ainda jovem à procura do sentido da liberdade, da vida e da morte. "por que nascemos, interroga, e depois alimentamos os vermes?"

Para Ulisses não se deve renunciar à vida pelo fato de que a morte lhe porá um fim, pois a seu ver, "a morte é sal que torna a vida saborosa" (XVIII 912). Essa interdependência da vida e da morte Kazantzákis também colocou na *Ascese*, obra de caráter filosófico cujas idéias essenciais está também na *Odisséia*. O Autor aí fala das duas correntes que jorram das "eritranhas da primitiva essência", as duas forças opostas que vivificam a visão humana, forças, ou energias que ininterruptamente giram uma à outra, que moldam o indivíduo para, depois, decompô-lo, quando chega a sua hora, para aniquilar ainda seu cérebro que se tornou nesse interim o resumo do mundo e que conscientemente participa do drama da criação.

Os lames do homem com a natureza tomam-se as algemas de sua liberdade. A idéia da morte como salvadora exprime-se em muitas partes da *Odisséia*, mas são mais frequentes as lamentações, a queixa e o protesto em relação a ela.

Ulisses está acima da massa, mas divide com ela os temores, sentimentos e interrogações do homem comum.

Em resposta ao jovem Buda, impaciente em sua busca febril da verdade sobre a vida, aconselha o herói:

"Managis, renuncia a teus olhos, a teus ouvidos, a tuas narinas, à tua língua.
Renuncia à glória, ao espírito, à virtude, à ação.

**Renuncia a todas as criaturas da terra, são todas elas visões;
a cavalo sobre cavalgadas de sombras, perseguimos sombras;
a morte, ela também é uma sombra que persegue a sombra de nossa vida!"**

(XVIII 1228-32)

Com o propósito de reforçar a importância da renúncia aos prazeres materiais, Kazantzákis põe diante de Buda e Ulisses a figura da famosa cortezá Margarô, Interessada em ouvir a palavra de Ulisses. Não podendo ela suportar as expressões amargas que dele ouvia, assim se manifesta:

**"Como poderei, agora abraçar sombras, meu Deus!
Amo os verdadeiros corpos, gosto de seu mau odor!"**

(XVIII 1254-5)

A meretriz, portanto, continuará a desfrutar dos prazeres que a vida sempre lhe proporcionou.

Quanto a Ulisses, não aceita nem o niilismo de Buda que não pode erguer-se do túmulo, nem a vivência materialista de Margarô, que não consegue elevar-se acima de seu próprio corpo.

Só se completará a filosofia budista, mais tarde, quando o jovem príncipe, seguindo o grande asceta Ulisses, chegar à concepção da total negação da vida, mas com plena e perfeita liberação.

Buda, então, dirigindo-se a seu escravo vai revelar a tranqüilidade adquirida em sua nova maneira de encarar a vida.

**"Hoje, na cintilação da Morte, te reconheci, meu irmão:
escravos e senhores imanizam-se nas mesas dos vermes.
Por favor, não te lamentes, pois eu me libertei das sombras"**

(XVIII 1378-80).

O segundo encontro com uma daquelas grandes figuras da humanidade que, como Ulisses, procuram não o mistério da vida, mas, deve-se dizer, o mistério da libertação da vida, dá-se com outro asceta e o niilismo retorna às cogitações do herói.

As eternas perguntas sobre as razões e a finalidade do nascimento torturam aquele homem arrependido de ter levado uma vida tão moderada, sempre isolado, continuamente em busca de Deus. Sonhava agora com um novo tipo de vida, pleno de alegria e sucessos. Nos braços de Ulisses morre esse velho asceta, mas sua mão permanece espalmada e isso faz que os camponeses sejam aconselhados por ele a colocarem af o mais valioso tesouro, – pois só assim ela se fechará. De nada valeram as diversas interpretações sobre o que seria tal tesouro: Ouro? Chaves de bronze da cidade? Armas brilhantes, lágrimas de mães, beijos de jovens, o brinquedo único de uma criança?

"Mas a mão finha fome; permanecia aberta numa maldição muda"

(XIX 998).

Ulisses então, compadece-se do povo, vendo sua aflição:

"Inclina-se e com suas unhas escava a terra, aproxima-se do asceta e, mudo, enche de terra a palma sem fundo;
e, de repente, os dedos secos voltaram a fechar-se, saciados"

(XIX 1003-5).

Com isso recebe o velho a resposta simbólica à angustiante pergunta de sua existência toda: "És terra e à terra voltarás".

Novas reflexões agitam o espírito de Ulisses quando se lhe depara um cantor negro que, entoando a lenda do Capitão Elias enaltece o grande poder do canto, que foi escolhido pelo filho de um rei como sua coroa, mas, para que sua lira soasse, era necessário que suas cordas fossem embebidas no sangue de seus sete filhos. Agora, quando começa a tocar, a lira explode num canto arrebatador.

Ulisses aproxima-se do cantor e pede-lhe a verdade de seu canto, ao que ele responde:

"Eh! arqueiro asceta, crês que tua vida me importa?
Que me importam verdade e mentira, a tua e a minha?
Olha lá! É possível que tenha cantado minha própria dor!"

(XIX 1421)

E adiante continua o cantor:

"Segue teu caminho solitário, Asceta, eu não tenho necessidade de ti;
bem acompanhado, ando sobre a terra-mãe e me vou:
à minha direita a Morte, rimos; à esquerda, o coração, choramos"

(XIX, 1431).

Com a lenda do Capitão Elias, Ulisses descobre que, só depois de mergulhado no fundo da tragédia, o homem pode elevar-se até ao canto.

No encontro posterior com o Capitão Evα que simboliza D. Quixote, as reações de Ulisses revelam suas idéias a respeito do idealismo exacerbado. O Capitão, com sua armadura já enferrujada parte no intuito de salvar o mundo da escravidão e da injustiça, mas é agarrado por escravos negros que preparam uma fogueira para assá-lo.

Ulisses compadece-se dele, admirando-o em sua loucura que o faz descrever da morte, alimentar fantasias e sofrer pela liberdade. Consegue libertá-lo, persuadindo o chefe negro de que não vale a pena tanto trabalho para obter alimento de um corpo tão seco, descarnado. Conquistada sua liberdade, o Capitão Evα volta a perdê-la, pois temosamente se lança à luta para defesa dos escravos.

Se Ulisses admira a intrepidez dessa alma que não se cala, essa mente que ousa perseguir o irrealizável, por outro lado, – despreza o homem que enfrenta uma luta inútil, movido por seus sonhos e fantasias.

O amor pela vida, que Ulisses manifesta no poema todo, é o ponto alto em seu contacto com o Senhor das águas estagnadas, quinto na seqüência de seus grandes

encontros espirituais. Ele encarna uma teoria hedonística da decadência, na figura de Hamlet, o príncipe da Dinamarca. A água do pântano, o lago, os nenúfares, a indolência que o charco simboliza dão o ambiente climático.

Diz o Poeta:

“É noite total em seu espírito
tudo aí lança sombras azuis,
já nenhuma tristeza o oprime, nenhuma alegria o embriaga;
a vida definiu em seu coração. Que ele seja maldito!”

(XX 455-7)

Conversando Ulisses com Hamlet, percebe que ele é um homem que jamais amou, ou odiou, e que zomba de todos os valores espirituais. Lança-lhe em rosto seu ardente amor pela vida, quando o príncipe quer saber dele se não virá um dia em que a alma mergulhará na catadupa da morte. Afasta-se com desprezo daquele que não passa de escória de uma existência de prazer e decadência.

Kazantzákis deixou por último o encontro de seu herói com Cristo, figura que teve grande importância em sua vida, como se pode adivinhar por estas expressões de uma carta do Poeta: “Apesar de todos os meus desesperados esforços, o tema de Cristo resta para mim inesgotável, porque o mistério da luta do homem e de Deus, da carne e do espírito, da morte e da imortalidade, é inexaurível”.

Simbolizando Cristo, tem-se a figura de um jovem pescador negro que fala do Pai eterno, e ensina ao povo o amor e a resignação. Em diálogo com um outro pescador este toma as palavras de Cristo como tolices e fantasias e afirma que o mal geralmente triunfa sobre o bem. Como resposta, ouve que se alguém lhe bate deve oferecer a outra face. Ulisses, desejoso de uma comprovação, esbofeteia o pregador e, quando este lhe oferece a outra face, assusta-se pois enquanto julga ser dever do homem seguir o caminho da guerra e da luta, o jovem negro aconselha o caminho do amor e da paz para alcançar um reinado último em que o homem e Deus se tornem novamente UM.

Diante dessa discordância de opiniões, Ulisses acusa o jovem de amar apenas a alma do homem, enquanto ele também ama sua carne, seu mau cheiro, a terra e ainda a morte, negando que a alma tenha valor sem o corpo, pois é através dele que a alma deve formar-se e purificar-se.

Assim se expressa Ulisses:

“ – Como pode falar de espírito e julgar a alma
o coração que jamais amou a treloucada carne!
Envergonhado, o adolescente abaixa a cabeça mas sua voz se eleva:
Somente aquele que jamais mordeu a isca da carne
pode falar do espírito e definir a alma, irmão,
porque a falaz doçura da terra não lhe corrompe o coração”

(XXI 1320-5).

E Ulisses diz mais adiante:

“Até agora meu coração permaneceu quente, alegre, corajoso.
Ele ama tudo, vida e morte, mas nenhuma fé tem”

(XXI 1342-3).

Compadecido da descrença de seu interlocutor o jovem retruca: “Tenho piedade da alma que vive e morre longe de Deus.”

Ulisses ouve a palavra de Cristo como termo canto de despedida e assim se separam os dois amigavelmente.

Para o grande errante a liberdade que tanto deseja continua a ter o sentido de luta na terra sem esperança.

“Muito vi e muitas alegrias tive na terra, ceifei as amarguras,
destruí os grandes deuses e também as doces esperanças.”

Com essa seqüência de significativos encontros do herói do poema, suas reflexões sobre a vida e a morte são bem realçadas por Kazantzákis que com ele parece comungar nas idéias expressas na obra.

Eis como o Poeta conclui, depois de tantas reflexões em torno do tema, como deverá ser a morte de Ulisses.

Só, absolutamente só, o herói navega em direção ao Polo Sul. Contra uma imensa montanha de gelo – o último barco de Ulisses para a morte – despedaça-se a sua embarcação. E vem a seu espírito: “Este é o elefante branco que me levará ao Hades” (XXII 1158).

O herói tenta agarrar-se ao “iceberg”, sangrando pés e mãos. O vento gelado do Polo Sul, ponto zero da terra, rasga-lhe as vestes e o deixa totalmente nu, como a se despojar do próprio eu material na identificação com o Nada. É a imagem da completa solidão.

“No silêncio muito branco . . . não conserva nem roupas, nem armas, nem esperança, diz o Poeta.

O “iceberg” é a ponta do degelo de todas as ilusões mundanas de Ulisses, crença que era apenas nos cinco grandes elementos que compõem o homem e que nesse momento vão desagregar-se: terra, água, fogo, ar e o espírito do homem. Entre os louvores dirigidos a esses elementos, ele diz ao fogo: “Não amo o homem, amo a chama que o devora” (XXIII, 884). Mas o espírito do poeta não é dominado apenas por idéias niilistas, como se pode ver pela reviravolta na situação, na seqüência do poema, quando surgem numerosas e estranhas sombras sobre a grande montanha de gelo. São seus fiéis e caros companheiros vivos e mortos, que acorreram de muitos pontos da terra, até mesmo alguns ainda cobertos de barro do túmulo, com os vermes em suas carnes, mas com a alma indestrutível, eterna.

Em Ítaca não ouvem seu apelo, exceto seu cão Argos, que se lança do túmulo e, latindo, corre ao encontro de seu dono.

Por último, chegam seus três padrinhos: Tântalo, Prometeu e Hércules. Permanecem de pé como três mastros muito altos, no barco gelado da morte.

É dessa maneira que o espírito de Ulisses salta "e se liberta de sua última prisão, de sua liberdade" (XXIV 1393).

O conflito das idéias em busca do ideal metafísico, eterna preocupação do Poeta, é sempre focalizado nos autores que, procurando o confronto entre o autor e o herói do poema, assinalam os pontos principais em que ambos comungam nas mesmas concepções, como fez Prevalákis, em sua obra **Kazantzákis – O poeta e o poema da Odisséia**.

No que se refere à divindade, menciona esse autor que Deus não tem princípio e o espírito não conhece; não é um pensamento abstrato, mas produto de nossas entranhas; é meio e não fim. O poeta diz não querer chegar a Deus mas viver inspirado por ele. Deus e o animal, isto é, o espírito e a carne, lutam dentro de cada homem. Referindo-se ao dever que este tem de transformar a carne em espírito, Kazantzákis não entende essa mudança como o retorno e a união do homem a Deus, mas a vitória do indivíduo que ouviu o "Grito" de socorro da divindade que clama por liberdade, na ânsia de sair à superfície para não gerar novamente a matéria e o espírito, isto é, para que ele próprio seja engendrado.

O homem deve alcançar a libertação de Deus e das repressões que séculos de crença criaram. É ele que deve dar sentido à divindade e não está a vida do homem. O Poeta não consola o ser humano, mas o desespera afirmando que Deus não é mais eterno que ele e não lhe promete a imortalidade, mas sim a morte.

A "liberdade absoluta" é para Ulisses/Kazantzákis uma visão do mundo sem Deus e sem esperança

Para o Poeta a vida é "uma centelha que brilha, por um instante, entre duas noites intermináveis". O homem vem do abismo, descreve a curva biológica e deve voltar para o abismo. Ele assume sozinho a responsabilidade de sua salvação – sem esperança de justificar metafisicamente sua vida, mas também sem medo de uma condenação eterna. Não o aguardam nem recompensas, nem punições, pois só há o Nada após a revelação do "grande, admirável e abominável mistério" da vida.

Imbuído dessas idéias, escolhe o Poeta o epigrama que deve ser gravado em seu túmulo, sintetizando suas concepções sobre a conquista da liberdade absoluta:

Δέν φοβῶμαι τίποτα,
δέν ἔλπίζω τίποτα,
εἶμαι λεύτερος,

"Não temo nada,
não espero nada,
sou livre!"

Não parece que Kazantzákis tenha dominado cabalmente sua ansiedade metafísica.

Sua luta espiritual, comenta Mitsákis⁴, "faz lembrar a pedra de Sísifo, na medida em que ele próprio repetidamente nos assegura que, em sua vida toda, lutava para ganhar essa última forma de liberdade e que, no momento em que cria já pisar o último degrau, subitamente verificava que se achava de novo muito longe desse elevadíssimo bem e ideal em que tinha posto sua vida.

Idas e vindas, pois, tão freqüentes mas também tão naturais na luta espiritual de um homem!"

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

OBRAS ESPECIAIS

FRIAR, Κ. *Ἡ πνευματικὴ Ὀδύσσεια τοῦ Νίκου Καζαντζάκη*. Ἀθήνα, Κέδρος 1983.

Μητσάκης, Κ. *Πορεία μέσα στὸ χρόνο*. Ἀθήνα, Φιλιππότης, 1982.

Πολίτης, Λ. *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας*. Ἀθήνα, Μορφ. Ἰδρ. Ἐθν. Τραπεζίας, 1980.

Πρεβελάκης, Π. *Καζαντζάκης - Ὁ ποιητὴς καὶ τὸ ποίημα τῆς Ὀδυσσείας*. Ἀθήνα, Ἰ.Δ. Κολλάρου, 1958.

Ρούκ, Κ.Α. *Ἀσκητικὴ. Νέα Ἑστία, Νίκος Καζαντζάκης*. Ἀθήνα, Ἑστία, Χριστούγ. 1977.

TEXTOS

Καζαντζάκη, Ν. *Ὀδύσσεια*. Ἀθήνα, Δόρικος, 1960.

MOATTI, J. NIKOS KAZANTZAKIS *L'Odysée*. Paris, Plon, 1971.

VER, OUVIR, INTERPRETAR: a propósito dos Sete contra Tebas de Ésquilo

Jacyntho Lins Brandão
(FALE-UFMG)

Résumé

Ce travail a pour but d'analyser les relations entre la mise-en-scène et le discours dans le **Sept contre Thèbes** d'Eschyle. On y étudie les données visuelles et auditives en rapport avec le discours, en soulignant leur valeur dans la construction du texte dramatique, du spectacle et du destin tragique d'Étéocle.

Os **Sete contra Tebas** costumam ser considerados, por grande parte da crítica, como um dos melhores momentos do teatro de Ésquilo. Conforme o ponto de vista de Kitto, a peça seria o representante mais bem acabado da por ele chamada "tragédia antiga", correspondendo ao que o **Édipo Rei** de Sófocles é para a "tragédia intermediária"¹. Isso supõe que, nela, se realiza de forma exemplar uma certa concepção da tragédia, a "tragédia de um personagem", sendo Etéocles "o primeiro homem do palco europeu" (1972:106). Ora, a avaliação de Kitto, colocada na dependência de uma certa tipologia, desvela o impasse que, para além da mera constatação do que há de positivo nos **Sete**, torna a peça de difícil fruição para um leitor moderno²: apenas se admite sua alta qualidade no contexto de uma tipologia que, embora não seja cronológica, não deixa de ser marcada por uma intenção evolutiva³ que repete, em outros termos, o ponto de vista aristotélico de que cabe a Ésquilo uma etapa na evolução da tragédia, por ter ele elevado de um para dois o número de atores, diminuído a importância do coro e feito do diálogo protagonista (**Poética**, 1449 a). De outra forma, a mesma constatação da importância de Ésquilo nessa "evolução" repete-se em Murray (1943), que o qualifica de "criador da tragédia", em Lesky (1976) e em outros.

Não pretendo negar essa posição referencial do drama de Ésquilo no contexto do que poderia tê-lo antecedido ou sucedido. Gostaria, no entanto, de tentar uma abordagem dos **Sete** que, abstraindo de sua localização na história do teatro ático, ou seja, absolutizando a obra no que ela é em si mesma, procure aquilatar seus valores do ponto de vista das funções poética, estética e comunicativa do próprio texto⁴. Isso supõe que se deva considerar o texto, antes de tudo, segundo sua intencionalidade, isto é, um texto dramático, destinado à representação e não à leitura. Ao contrário de Aristóteles, consideraria arriscado admitir que qualquer obra trágica "pode atingir sua finalidade, como a epopéia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades" (**Poética**, 1462 a). Sem entrar em outros detalhes, é necessário voltar sempre a insistir no ponto já reiteradamente repetido pela teoria do teatro de que o mesmo compreende texto, ator e público, pelo menos da forma como o teatro é entendido e praticado no Ocidente, a partir do modo como se instituiu desde seus primórdios na Grécia. Sintomaticamente, o passo citado de Aristóteles ocorre no contexto de crítica aos maus atores, tratando de concluir a respeito da superioridade da tragédia sobre a epopéia, pelo discernimento do trabalho do poeta daquele do ator⁵. Na

1 – A classificação proposta por Kitto inclui quatro tipos: 1) a "tragédia lírica"; 2) a "tragédia antiga"; 3) a "tragédia intermediária"; 4) a "tragédia nova". Tal classificação é de ordem tipológica e não histórico-cronológica.

2 – Murray (1943:145) reconhece esse fato: "Pocos lectores modernos considerarían **Los Siete contra Tebas** su drama griego favorito".

3 – Esse sentido é patente inclusive na utilização dos termos "antiga", "intermediária" e "nova", embora a "evolução" não coincida com a cronologia.

4 – Tomo os conceitos e terminologia de Jauss 1977.

5 – "... tal censura (de exagero na representação) não atinge a arte do poeta, mas sim a do ator". **Poética** 1462 a (parênteses meus).

verdade, a distinção é apenas formal e feita num contexto marcado, pois logo adiante se admite a superioridade da tragédia justamente “porque contém todos os elementos da epopéia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopéia e o espetáculo cênico que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios” (*Poética*, 1462 a).

Sabe-se que a trilogia em que se incluíam os *Sete* teria sido muitíssimo apreciada em seu tempo. A ela coube o primeiro prêmio em 467 e, Segundo Ateneu (21 f), a montagem obteve grande aceitação sobretudo pela atuação do bailarino Telestes que, com sua dança justamente nos *Sete*, conseguia fazer que o público “visse as coisas que estavam ocorrendo” (cf. Murray 1943: 146; também Silva 1983: 171-172, em especial nota 79). Trata-se, nesse caso, de observação relativa diretamente ao processo dramático: *ver*, na verdade, é o que há de mais teatral no teatro, lugar onde se vê. O que haveria pois de superior nos *Sete* poderia ser entendido neste sentido: uma estrutura de tal forma concebida e articulada que tornaria possível a fruição estética do espetáculo enquanto objeto de visão. A distância que pode existir entre a apreciação do leitor moderno e a do espectador antigo, nos termos propostos por Murray, poderia ser detectada a partir da diferença entre leitura do texto e visão do espetáculo. Isso poderia mesmo induzir a crítica que se baseia na leitura a considerar de um ponto de vista equivocado os fatos, admitindo ser inferiores justamente aquelas obras em que o espetáculo, deixando de ser o que há de “menos artístico e menos próprio da poesia” (*Poética*, 1450 b) na tragédia, participa efetivamente da composição poética, dos efeitos estéticos e da intenção comunicativa da obra. O espetáculo deixa de ser um dado acessório e prescindir dele afeta a fruição e compreensão do objeto. Não se trata de discutir sobre se esse tipo de peça tem mais ou menos valor que outros em que o caráter espetacular é menos importante⁶. Interessa antes constatar que o espetáculo pode ter peso diferente em peças diferentes. Se tendo a concordar que, em peças como o *Édipo* de Sófocles, o texto (o mito, a “íntima conexão dos fatos”) tem enorme relevância sobre o espetáculo, acredito que em peças como os *Sete* este assume importância considerável.

Crendo nisso é que proponho meu ângulo de abordagem do drama esquiliano em pauta: uma avaliação do papel que tem nele o *ver*, o *ouvir* e o *interpretar*. Em princípio, trata-se de algo impossível de se avaliar, já que não dispomos de registro do espetáculo, mas apenas desse ponto de partida que é o texto dramático. Como ponto de partida, entretanto, intencionalmente direcionado para a representação, o texto pode fornecer indicações referentes a sua forma plena de realização, o que Aristóteles já admitia ao afirmar que, no teatro, “o visual se manifesta na leitura e na cena” (*Poética*, 1462a). Dito de outro modo, com maior abrangência, o texto dramático possui “signos do espetá-

6 – Corroborando seu ponto de vista sobre o problema, Aristóteles cita o *Édipo* de Sófocles: “o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se aplaude, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir emoções unicamente pelo espetáculo é processo alheio à arte e que depende mais da coregia” (*Poética* 1453 b).

culo⁷, as marcas de teatralidade que confirmam a intenção que regeu sua composição. Essa intenção, em vista da finalidade do trabalho poético, tem necessariamente conseqüências para a tessitura da obra, do mesmo modo que, nos poemas homéricos, a finalidade determinada pela destinação oral dos poemas gera uma série de marcas no texto como produto. Se, nesse caso, como pioneiramente demonstrou Parry (1980), a oralidade afeta as técnicas de composição, também no caso do teatro a representação e o espetáculo o fazem. Ainda que de modo fragmentário, creio que se pode, a partir do único dado de que dispomos, o texto⁸, abordar o aspecto espetacular. Não apenas pelo interesse de saber mais sobre a realização plena da tragédia ática, mas, sobretudo, na busca de maior compreensão do próprio texto.

Essa última intenção é a minha – aplicada aos **Sete contra Tebas**, pois parece-me que neles, mais que em outras peças, as marcas do espetáculo se fazem notar não de modo marginal mas Integrador. O espetáculo, nesse caso, não apenas acrescentaria mais prazer à fruição estética, mas, inseparável do texto, é parte integrante das funções poética e comunicativa da obra. O texto é portanto o ponto de partida e o ponto de chegada e não imagino que possa ser de outra forma, já que é o documento por excelência que possuímos. A questão coloca-se, na verdade, em orientar de tal modo a leitura que se possa tirar dele o máximo de informação e de sentido.

1. Ver: o áfono discurso

Julgo que a característica básica dos **Sete** é pôr sobre a cena uma situação à **huis clos**. Se coubesse acrescentar um subtítulo à peça, elucidativo de seu caráter, sugeriria algo como “a cidade sitiada”. Mais ainda: não consideraria nem mesmo o processo de pôr a cidade em sítio, mas o próprio **estado** de sítio, uma vez que estamos diante de uma situação estática, que põe a cidade sozinha diante de si mesma. Há um perigo externo que, contudo, não se materializa sobre a cena, a não ser através de indícios que, interpretados, conformam o desenrolar da ação. De fato, os sinais do que se passa no exterior e conforma o perigo que gera a situação de crise que, por sua vez, instaura a esfera dramática e trágica penetram na cena unicamente através de dois canais sonoros: os ruídos e as falas do mensageiro e do coro, sendo interpretados pelas personagens reclusas na cidade – o coro e Etéocles, em primeiro grau; o público, em segundo grau.

Voltemos ao ponto de partida: **théatron** é ‘lugar em que se vê’. Existe uma cena em que se materializam as coisas e para a qual se constrói o discurso dramático. Tudo, no teatro, visa ao visual, deve ser transposto para uma esfera visual. O que não signifi-

7 – “De fato, os signos do espetáculo que, nas peças em geral, encontramos no texto secundário ou sub-texto, na tragédia grega são expressos pelo texto principal, isto é, pelo texto pronunciado” (Malhadas 1987: 33-34).

8 – Eventualmente podemos dispor de registros visuais de cenas do teatro antigo ou de cenas pintadas inspiradas na **mise-en-scène** do teatro. São contudo dados esparsos, de difícil interpretação.

ca, por outro lado, que possa ou deva ser simplesmente visual, mas também o visual mediatizado pelo auditivo, entendido como o que se costuma chamar de "efeito sonoro" ou como a fala articulada, o discurso. Retomando a conclusão da fórmula aristotélica, visual e auditivo devem estar conjugados, pois no teatro o "visível está tanto na leitura quanto nas ações" ("τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων" **Poética**, 1462 a), ou tanto nas palavras (ditas ou escritas) quanto nos fatos representados.

No **hús clos** da cidade sitiada há, realmente, pouco a representar. Do texto, poderíamos inferir aspectos de **mise-en-scène**, poucos contudo com segurança, muitos hipotéticos que dependem mais da sensibilidade de uma leitura de cenógrafo que de dados documentalmente verificáveis. Assim, do discurso em segunda pessoa introduzido no primeiro verso pelo vocativo "**Kádmou polítai**" supõe-se a presença de figurantes na cena aos quais Etéocles se dirigiria, bem como as ordens dadas a partir do verso 30 poderiam corresponder a movimentação desses figurantes, colocando-se eles a postos na defesa da cidade. Se admitirmos o ponto de vista de Taplin, referendado por Vidal-Naquet⁹, de que não há na tragédia discursos destinados ao público, Etéocles só poderia estar se dirigindo a outras personagens cuja presença o texto não teria registrado, já que não lhes cabe fala alguma.

A conclusão, contudo, não deve ser absoluta, uma vez que possuímos, das peças conservadas em sua integridade e que, portanto, permitem uma análise mais segura, apenas mais dois exemplos de prólogo em segunda pessoa – no **Édipo** de Sófocles e nas **Suplicantes** de Eurípides – sendo indubitável apenas no primeiro caso que o ator se dirige a outras personagens em cena, o que se deduz do seguimento da ação. Por outro lado, há exemplos de prólogos dirigidos não diretamente, mas em segundo grau, ao público¹⁰, como nas **Bacantes** e **Fenícias**, na **Hécuba**, no **Hércules**, nas duas **Ifigênia**, no **Hipólito** e na **Helena**, singularmente todas elas peças de Eurípides. Para além do problema do destinatário, o que todas essas falas têm em comum é o fato de apresentar ao público a situação de crise em que tem início a ação trágica. Por mais tentadora que seja a possibilidade de deduzir do prólogo dos **Sete** a evidência da presença de figurantes sobre a cena, julgo preferível ater-me ao único dado incontestável de que o discurso de Etéocles pinta para o público a situação em torno da qual se desenvolverá a intriga: Tebas sitiada.

É secundário, na verdade, se a fala é "ilustrada" pela representação das ações que refere, já que o discurso, por si só, é capaz de instaurar a realidade dessas ações. Não vejo como pudesse ser menos eficaz se Etéocles estivesse sozinho sobre o palco. Em última instância, os figurantes podem estar presentes mas são dispensáveis, ainda quando se registre em **Ésquilo** o recurso de colocar em cena personagens mudas, o que me parece não se aplicar a esse caso, pois o silêncio da **Violência no Pro-**

9 – Cf. **The Stagecraft of Aeschylus**, Oxford, 1977, citado por Vidal-Naquet 1986: 122.

10 – O endereçamento não é direto por não ser o texto em segunda pessoa, mas é evidente que toda a fala tem sua razão de ser em vista do público, pois a personagem, muitas vezes, se apresenta: eu sou Dioniso (**Bacantes**); chamam-me Jocasta (**Fenícias**); etc.

meteu prisioneiro é eloqüente por ser rico de significado, o que não aconteceria aqui. "Ver as coisas acontecendo", no meu modo de entender, diz respeito mais a uma visão mediatizada pelo discurso que a qualquer tipo de realismo.

Ainda outras hipóteses que depreendem ações do texto padecem da mesma incerteza. Penso nas sugestões de que os sete guerreiros tebanos que deverão opor-se aos sete inimigos estão em cena, no momento em que são nomeados por Etéocles, o que considero muito improvável (ao contrário do que supõe Kitto 1972: 209), ou de que o diálogo de Etéocles com o coro, a partir do verso 677, seja escandido pelo armamento do mesmo como hoplita (cf. Schadewaldt, *Die Woffnung des Eteokles*, apud Vidal-Naquet 1986: 120), o que produziria um belo efeito em termos de marcação de cena, mas cujas evidências nos faltam¹¹. Mais seguro parece fazer depreender o sistema de fazer ver as coisas da atividade daquela personagem que, na peça, tem como função ver e fazer ver: o espião. Sem dúvida, é através dele que os reclusos na cidade sitiada podem ver o que se passa **extra-muros**. É através dele que o próprio estado de sítio penetra na cidade e mesmo, em outra escala, no teatro.

Desde o início cabe ao espião introduzir o dado primordial da peça: os sete inimigos que atacarão as sete portas. Significativamente sua primeira fala se abre com a explicitação de seu próprio estatuto – aquele que vê e que traz evidências – de que depende a autoridade do que lhe cumpre realizar no contexto da ação:

ἦκω σαφῆ τὰ χεῖθεν ἐκ στρατοῦ φέρων
αὐτὸς κατόπτῃς δ' εἰμ' ἐγὼ τῶν πραγμάτων" (v.41-42)¹².

Da ação do **Katóptes**¹³ à do **phéron saphê**¹⁴ conforma-se um círculo de transmissão visual, efetivada não diretamente, mas pela intermediação do discurso. É desse modo, e apenas desse modo, que os sete guerreiros inimigos ganham a cena, bem como é pelo discurso de Etéocles que os seis campeões tebanos o fazem. Ou seja: a presentificação de realidades concretamente ausentes que o mensageiro proporciona a Etéocles, Etéocles proporciona ao público ao nomear e descrever os seis guerreiros tebanos. É a função do **Katóptes phéron saphê** que Etéocles repete, fazendo, ele também, ver as coisas ao público.

Ainda o coro participa dessa função. Suas primeiras palavras fazem referência à cena grandiosa e terrível dos cavaleiros que fluem contra a cidade, ao pó que se eleva, "ἄνυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος" (v. 82: "mensageiro sem voz, evidente, verda-

11 – Outro início, mas de pouca relevância para este estudo, diz respeito à presença na cena de estátuas dos deuses, como poderia depreender dos v. 94-95.

12 – "chego evidências de lá, do exército, trazendo e espião eu próprio sou dos fatos." (Na tradução das citações gregas, opto por me ater o mais literalmente possível ao original).

13 – O termo define bem o estatuto da personagem: a intenção de sublinhá-lo fica evidente pela ênfase obtida com o uso de **αὐτὸς ἐγώ**.

14 – **Saphês** tem evidentemente uma carga visual a partir de seu sentido primeiro: 'claro'.

deiro")¹⁵. Através do discurso impõe-se a evidência que, sem palavras, os indícios apontam. Assim como o mensageiro, na função que lhe é própria, faz ver, traz evidências, os indícios também fazem ver ao coro o perigo que se aproxima e este, transpondo o visto para o nível discursivo, faz ver o mesmo ao público: seja a "onda de homens de capacetes ondulantes" (v.113), seja "a multidão de escudos brancos" (v. 90-91) ou o sítio da cidade (v.287-300) e mesmo, projetando-se sobre o futuro, o aspecto da cidade conquistada pelo inimigo (v.321-344)¹⁶. No universo visual (visível, evidente: *saphés*) que tal discurso instaura, exige-se apenas que se veja o se que se evidencia. Fato sublinhado na súplica dirigida aos deuses, que pede (ordenando no imperativo):

“ὦ χρυσοπήληξ δαίμων ἐπίδ’ ἐπίδε πόλιν” (v.106)¹⁷;
 “θεοὶ πολιᾶοχοι πάντες ἴτε χθονός,
 ἴδετε παρθένων
 ἰκέσιον λόχον δουλοσύνας ὑπερ” (v.110-112)¹⁸.

2. Ouvir: a fala dos ruídos nos ruídos da fala

Do interior da cidade sitiada não é entretanto ao visível que cabe papel principal, a não ser em segundo grau, como vimos. De fato, no **huís clos** que o estado de sítio supõe, a angústia impõe-se justamente pela carência de visão direta e não mediatizada do que se passa no exterior, geradora de incerteza e de medo. É ao medo que se referem as primeiras palavras do coro, no párodo: “Θρεῦμα φοβερὰ μεγάλ’ ἄχη” (v.78: “Grito de medo e de grande dor”)¹⁹. Embora os discursos precedentes de Etéocles e do mensageiro tenham exposto a situação, com o canto turbulento e angustiado do coro é que, de fato, cresce seu impacto – em outros termos, materializa-se sobre a cena aquilo que a peça visa a mostrar. Essa materialização depende assim menos do que se realiza por ações e mais do que se diz (dizer é também um modo de agir no teatro, ou o modo de agir por excelência), na dança enlouquecida das mulheres tebanas. Se é verdade que através da dança do bailarino Telestes é que o público lograva “ver as coisas que estavam ocorrendo”, fica claro que esse ver tem uma amplitude maior e que se inclui nele a mediação do discurso verbal, que orienta e dá sentido à própria dança.

Há ainda outro aspecto. A angústia que toma conta do coro depende das informações que o mesmo pode decodificar do que se passa fora da cidade. De um lado, há

15 – A ordem em que os adjetivos aparecem é bastante significativa: diferentemente do espião, a poeira é sem voz; mas nem por isso menos verdadeira.

16 – Ainda em outras ocasiões o coro descreve fatos que se passam sobre a cena, com toda probabilidade, como a entrada do mensageiro e Etéocles que para junto dele acorre, nos v. 369-374. Em princípio, essa função comum do coro (e mesmo de outras personagens no teatro grego) não é diferente da que venho analisando. Apenas se dá ela, nos **Seta**, de forma mais ampla e em grau mais complexo.

17 – “Ó nome de capacete de ouro, olha, olha a cidade”.

18 – “deuses que têm a cidade, todos, vinde!
 vede das virgens
 súplice batalhão contra a escravidão!”

19 – Sobre a questão específica da angústia e do medo no teatro de Ésquilo, pode-se consultar Romilly 1971, onde se fazem considerações também a propósito dos **Seta**.

o que se sabe através do mensageiro e que é do conhecimento tanto do coro quanto do público. De outro lado, há os dados que o coro, ele mesmo, pode perceber e interpretar, em conjunto com o público: inicialmente, um dado visual, a poeira acima referida; mas logo a seguir, com grande força, uma detalhada seqüência de dados auditivos, denunciadora do exército que se aproxima e assedia as portas da cidade²⁰.

A importância desses últimos tem sido realçada pela crítica, que geralmente concorda em atribuir-lhes o papel de destaque na *mise-en-scène* (Kitto 1972: 241; Romilly 1971: 17-18, em que opõe a imaginação; Murray 1943: 149-150). Não seria absurdo admitir essa hipótese, embora a própria fala do coro, sozinha, pudesse provocar o mesmo efeito²¹. De qualquer forma, também nesse caso temos um processo de comunicação mediatizado, já que o coro transmite o que ouve, com o mensageiro transmite o que vê. O próprio canto do coro, turbulento, poderia por si dramatizar o impacto sonoro.

Toda sua fala é singularmente marcada no nível do estrato fônico, sobretudo nos trechos alusivos aos ruídos percebidos (*κτυποι*). Assim, nos versos 83-84, que descrevem o estrépito das armaduras e dos cascos dos cavalo²², encontra-se uma seqüência de quatro palavras, que ocupam boa parte dos dois versos, constituídas quase que exclusivamente de sons labiais e dentais alternados, sugerindo um efeito que, foneticamente, corresponderia a algo como *pt* (imitação do som provocado pelos cascos ou pelas armas que se chocam?):

"...πεδί δ'πλοκτύπος
ποτιχρίμπτεται, ποτάται ..."²³

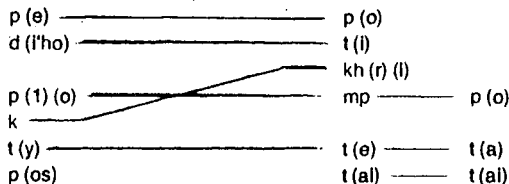
20 - Romilly (1971: 17, nota 1) enumera a seqüência desses dados que têm influência direta no estado de ânimo do coro: a poeira apenas, o barulho dos cascos (v.83), os clamores (v.89), o barulho dos escudos (v.100), o dos carros (v.151) e das pedras contra os muros (v.158).

21 - O argumento de Murray (1943: 149) de que seria "fatal" que ao grito "de uma mulher" (sic) no verso 100 ("ouvís ou não ouvís o choque dos escudos?") não acompanhasse o ruído correspondente não me parece decisivo. Pelo contrário, a forma como a pergunta é feita - ouvís ou não ouvís? - parece antes sugerir que os ruídos referidos, se de fato percutidos, não deveriam ser muito ruidos.

22 - "É toma os campos de minha terra o fragor dos cascos:

apressa-se, voa e ribomba..." Romilly (1971: 17) entende *hoplóktupos* como "fracas des sabots"; etimologicamente, ambas as leituras seriam justificáveis, o que torna o termo mais rico do ponto de vista que aqui interessa.

23 - Há notável regularidade na alternância de labiais e dentais surdas, com apenas uma ocorrência de sonora (d), além de duas guturais também surdas: p/d/p/k/v/p/ /p/v/k/(mp)/v/v/p/v/v. Existe uma ordem relativa nessa sucessão, que poderia ser assim representada:



Note-se a ocorrência paralela do grupo oclusiva mais vibrante (p(t)/khr), além da correspondência marcada em -mp(t)at/votat(al).

O mesmo acontece no verso 100, que se refere o ruído dos escudos,

“ἀκούετ ἢ οὐκ ἀκούετ’ ἀσπίδων κτύπον.”²⁴

centrando-se o efeito na concentração de consoantes surdas oclusivas (que a gramática grega trata sugestivamente de explosivas), cuja tônica corresponderia à seqüência **kt**, presente tanto em **akoúte** (ouvis) quanto em **Ktypon** (estrépido)²⁵.

Fixemo-nos neste ponto por um momento: de um lado há ruídos; de outro o ouvir. Por mais que se entulhasse a cena de efeitos sonoros, estes apenas teriam sentido na medida em que fossem ouvidos corretamente. O mero fato de se ouvir não significa grande coisa – é preciso saber, num caso, que se trata do choque dos cascos ou das armaduras; em outro, de escudos; ainda das pedras, dos carros, etc. Ora, apenas o coro pode ouvir e, em segunda instância, fazer o público ouvir. Daí ser irrelevante se os ruídos se produziãr concretamente e de que natureza eram. O importante é que, em qualquer caso, se o coro não mediatiza sua produção, representando-os (o que, em certa medida, faz concretamente, através, das ressonâncias fonicamente obtidas), pelo menos os ecoa em seu discurso e, a partir disso, faz ouvir o que se passa. Como acima observei ser imperioso ver, segundo as súplicas dirigidas pelo coro aos deuses, é igualmente imperioso ouvir.

“κλῦθι Διόθεν

Πολεμόκραντον ἄγνων τέλος ἐν μάχῃ...” (v. 161-162)²⁶;

“κλύετε παρθένων κλύετε Πανδίκως

χειροτόνους λιτάς” (v. 171-172)²⁷.

Poder-se-ia argumentar que estes versos se referem não ao ouvir ruídos bélicos que atomentam o coro, mas às súplicas que seu tormento o leva a dirigir aos deuses. A observação é exata e dá margem a que se possa discutir com mais detalhes o que se pode chamar de estrato sonoro da peça: de um lado existem sons materiais inarticulados; de outro o som da fala humana. Ambos estão em estreita relação e ambos se somam para produzir o efeito trágico, para fazer **ver** a cidade sitiada.

De uma parte, a fala humana, no ritual do pânico, imita a sonoridade confusa que percebe fora da cidade, através das aliteraões que dominam todo o primeiro canto do

24 – “ouvis ou não ouvis o fragor dos escudos?”

25 – Ocorre apenas uma consoante sonora (d), em **aspídon**. De novo se pode observar alguma regularidade:

[k t] k [k t] p (d) [k t] p.

Abstraindo da única sonora, teríamos uma seqüência bastante regular **kt**, alternando com outros sons surdos isolados. Ainda o verso 151 apresenta ressonância notável, baseada na seqüência de labiais (b/m/φ/ρ: “ὄτοβον ἄρμάτων ἀμφὶ πόλιν κλύω”) reforçada pela proximidade tônica entre **pólin** e **pótni**, que aparece no verso seguinte (152). De fato, todo discurso do coro está repleto de efeitos sonoros no nível dos significantes, não obtidos de modo gratuito mas em correlação com os significados (o verso 151 descreve o ruído dos carros em torno da cidade).

26 – “ouve, de Zeus

árbitro sagrado do fim da guerra...”

27 “ouvi as virgens, ouvi plenamente

as preces de braços esguios.”

coro. O coro fala uma linguagem apenas em parte humana, em que o significante invade e seqüestra esferas que deveriam pertencer exclusivamente ao significado. Em outros termos, o significante deixa de ser apenas instrumento do espírito, cresce em autonomia, sublinhando justamente o que tem de material, e pode ter mais significado que o próprio significado. Trata-se de um embrutecimento da linguagem, o que lembra a acusação de Etéocles contra o coro, ao observar que, com sua dança, semeia entre os cidadãos "ápsykhon káken" (v. 192). Ora, ápsykhos significa 'sem coragem', 'tímido', como em geral se traduz o termo nessa passagem²⁸, sentido derivado da idéia literal de 'privado de psykhé' ('sem vida', 'sem ânimo')²⁹ – mas, lido na plenitude etimológica, pode significar ainda 'sem alma' (enquanto psykhé se opõe a sôma, corpo ou cadáver) ou 'sem inteligência' (entendida a psykhé como sede dessa faculdade³⁰). Além pois de 'timidez medrosa', a expressão poderia dar a entender uma 'má disposição privada de espírito (ou de inteligência)'. E não é essa privação de espírito, essa mescla inumana da fala com a sonoridade desarticulada das coisas que caracterizaria de modo marcante e particular o canto coral em questão?³¹

Por outro lado, os ruídos falam apenas através do coro. Falam ao coro que, ao ecoando, fala por eles. Toda a larga reprimenda de Etéocles contra as mulheres baseia-se, enfim, nesta ordem: escutai a voz dos ruídos mas sem demonstrar. Ou seja: ouvi, mas não ecoeis; ouvi, mas não faleis:

“ΧΟΡΟΣ – Καὶ μὴν ἀκούω γ’ ἑπιπικῶν φρυαγμάτων
ΕΤΕΟΚΛΗΣ – Μὴ νῦν ἀχούουσ’ ἐμφανῶς ἄκου ἄγαν.” (v.245-246)³².

Etéocles desautoriza e proíbe essa fala de mulheres que ecoa sons inumanos para declarar-se o único intérprete (cf. v. 248)³³, prescrevendo-lhes o tipo de discurso que devem assumir: ouvir o próprio discurso de Etéocles e acompanhá-lo (ecoá-lo?) com o *ololygmós*, conforme o costume grego (v.267-269)³⁴. Não fazer isso, significa colaborar com o inimigo, enfraquecer uma cidade que fala a voz da Grécia ("πόλις ... *Helládos phthóggon khéousan*" – literalmente, cidade que versa o som da Grécia – v. 71-73), conforme a definição dada em passagem anterior pelo próprio Etéocles.

28 – Mazon (In Eschylle 1953:117) traduz "ápsykhon káden" por "lâcheté peureuse". Os sentidos referidos, além de nessa passagem de Ésquilo, são atestados também em Aristóteles e Xenofonte (Cineg., 3, 2.), conforme anotam Liddel-Scott e Rocci (s.v.).

29 – Cf., por exemplo, Eurípides, *Hipólito* 952 (em que se opõe animal a vegetal): também registrado em Arquíloco, Simónides, Platão, etc.

30 – Esse sentido de psykhé é registrado em Heródoto 5, 124: "psykhén ouk ákros".

31 – Etéocles acusa ainda o coro, no verso 186, de lançar gritos que são "misémata sophrónon", objeto de ódio para os sentidos (etimologicamente, para os que têm mente sadia).

32 – "Coro – Sem dúvida ouço bem dos cavalos o relinchar".

"Etéocles – Ouvindo agora não demonstres claramente ouvir".

33 – Significativamente a primeira investida de Etéocles contra as mulheres (v. 182-202) termina com a questão "ékousas é ouk ékousas, é kouphéi légo?", que ecoa a própria fala do coro no verso 100: Sobrepondo-se ao coro e aos ruídos que este imita, é como se Etéocles quisesse marcar que se impõe também à "fala" turbulenta e inumana que vem do exterior.

34 – Sobre a importância desse grito ritual e sobre seu significado nesse contexto, na distinção entre o feminino e o masculino, ver Vidal-Naquet 1986: 125.

Também o coro sublinhara anteriormente a vergonha de ser submetida Tebas a um “heterophónoi stratói” (v. 170), passagem difícil de se interpretar se tivermos presente que os atacantes são, eles também, gregos. Mas não se poderia lembrar que a única voz do inimigo presente na cena, sem mediação, é aquela constituída pelo estré-pito inarticulado das coisas com que o coro dialoga?

A fala do coro, entregando-se ao medo, embrutecendo a linguagem, fazendo-se *ápsykhon*, reduplica, dentro da cidade, a fala do inimigo. Aos ruídos exteriores do exército (co)respondem os ruídos emitidos pelas mulheres no interior. Barrado pelas muralhas, o inimigo já penetrou portanto, de um certo modo, na cidade, espalhando pânico entre seus habitantes. Mais ainda, encontrou neles (nas mulheres do coro) seu principal aliado (cf. v. 193-194). Nesse contexto, ganha novo significado a observação misógina de Etéocles de que as coisas do exterior dizem respeito ao homem e a mulher não deve se manifestar:

“μέλει γὰρ ἀνδρί, μὴ γυνὴ βουλευέτω
τᾶξωθεν” (v. 200-201)³⁵.

Mais que simplesmente repetir um lugar comum, em que *táxothēn* signifique ‘as coisas fora de casa’, a observação poderia aplicar-se à cidade situada, referindo-se o termo ao exterior da própria cidade, onde se encontra o inimigo estrangeiro³⁶. Às mulheres cabe “ficar dentro” (*ēndon oūsa* – v. 201), o que nesse caso não significa voltar para dentro de casa, mas cessar de ouvir, ecoar e dialogar com os ruídos que invadem a cidade a partir do exterior.

A divisão de funções entre homens e mulheres e sua oposição é que dá lugar assim à tensão dramática que faz caminhar a ação. Como bem observa Reinhardt (1972:75-76), drama significa, nessa época, menos uma ação progressiva que um complexo de relações e de tensões³⁷. Essa tensão constrói-se justamente pelas diferentes leituras que Etéocles e o coro fazem da situação. De um lado, o protagonista quer afastar os indícios de perigo, quer calá-los pelo autodomínio, pelo domínio das outras pessoas e dos fatos; de outro, as mulheres deixam-se dominar pelos indícios, representando o que eles sugerem a sua angústia, deixando-se dominar por sua linguagem e repetindo-a. O canto de 287 a 374 é um magistral exemplo de como, a partir dos dados auditivos que penetram na cidade, o coro pode representar visualmente o sítio, a tomada da cidade e o destino de seus habitantes. A partir dessa atividade interpretativa é que se logra fazer ver o que acontece. Ao contrário de Etéocles, que dá pouca importância aos indícios auditivos, que os ouve sem demonstrar recusando-se a decodificá-los, o coro, no envolvimento elevado a grau máximo pelo pavor, não só os ouve

35 “pois interessam ao homem, a mulher não o queira, as coisas de fora.”

36 O termo *éxothēn*, aplicado ao ‘exterior’, pode também abranger a idéia de ‘estrangeiro’.

37 A observação diz respeito ao **Prometeu prisioneiro**, em que se contrapõe o destino masculino do protagonista ao destino feminino de Io.

como os vê: "ktypon dédorka" ("vi o barulho" – v. 103), afirma literalmente, aliando a seguir o dado auditivo ao visual: "pátagos oukh henòs doròs" ("o fragor de não uma única lança" – v. 103) . **Ver ruídos**, de fato, pode ser entendido como a principal função do coro no contexto da peça.

Assim se retorna ao problema da **mise-en-scène**, pois sem a atividade clarividente do coro o recurso dos ruídos seria inócua. É preciso que eles sejam decodificados através da fala que os transpõe para a esfera visual. Auditivo e visual, na verdade, se fundem no canto ruído, como canto e dança se associam no desempenho do coro. O texto que pereniza um discurso voltado para essa finalidade não passa de um espetáculo maior, ainda que seja marcado pela intenção espetacular. Ouvindo, falando, cantando e dançando é que o coro logra fazer ver as coisas acontecendo de modo sinestésico, o que seria característica distintiva do teatro. Como se pode ver ruídos, também se pode ouvir visões, o que, afinal, é o que faz o público ao ouvir as descrições do coro e, repetindo o que faz o próprio coro, ao representar mentalmente as cenas que ouve³⁸. Ouvir e ver, saber ver a partir do que se ouve – isso é o que se exige. Quebram-se os limites entre os diferentes canais de percepção na experiência plena da representação. Como se pede aos deuses, esses espectadores privilegiados da ação trágica, seu público por excelência, que vejam a cidade (v. 106: 110-112) e ouçam suas súplicas (v. 160-165), significativamente também se pede que ouçam a "prece de braços erguidos" (**kheirótónous litás** – v. 172).

3. Interpretar: a hermenêutica dos signos

Se as considerações até aqui feitas têm algum valor, devem servir como instrumento para uma abordagem da figura central da peça, Etéocles, e do que nele há de trágico. Com razão se afirma que os Sete são a tragédia de um homem só. Baste lembrar que em Etéocles é que se cumpre o fim trágico, através do aniquilamento. Tebas se salva – a intriga da cidade sitiada chega a bom termo, a peripécia se dá da infelicidade para a felicidade. Etéocles se perde – e o espectador se dá conta de que, afinal, quem se encontrava sitiado era o herói. O que provoca sua queda e faz com que o mesmo herói que salva a cidade inteira não logre salvar-se com ela?

Para responder a tal pergunta seria necessário partir do pressuposto de que houve um erro da parte de Etéocles – que venha a configurar sua **hamartia**, nos termos do conceito aristotélico – caso contrário seu estatuto de herói trágico sofreria prejuízo, pois o fracasso, sendo totalmente gratuito, deixaria de ter sentido. No contexto de uma ação que caminha com base na leitura de indícios, o erro de Etéocles deve ser procurado no modo como efetiva ele essa leitura, ou seja, estaria menos numa falha de

38 – A importância das narrativas na tragédia é realçada por Gregorio (1967:6 ss.) com relação ao papel do mensageiro, que exigia inclusive maior perícia da parte do ator (cf. Plutarco, **Lys.** 2,3,4) para transmitir ao público o impacto dos fatos narrados. Nessa linha é que considero o papel do coro nos **Sete**, o que a tradição conservada por Ateneu parece confirmar.

caráter ou na força de um destino inelutável que na forma como o herói logra interpretar os dados que lhe são postos adiante pela própria situação. O modo como faz isso revela, sem dúvida, seu caráter e seu destino, mas o ponto de partida é a ação que, para usar a fórmula em tudo exata de Vidal-Naquet (1986:130), “é um apelo constante à interpretação, a um jogo interpretativo”, nos mais diversos graus, envolvendo as personagens, o público e os leitores de outras épocas. Como protagonista cabe a Etéocles ser a peça central desse jogo de que depende o destino da cidade e do próprio herói.

Etéocles não se encontra sozinho: ele conta com os olhos e os ouvidos do mensageiro, que até certo ponto age como seu duplo; do coro, que o duplica igualmente, mas em sentido contrário; e, de um modo menos evidente mas essencial, dos adivinhos. Ao mesmo tempo, Etéocles encontra-se absolutamente só: recebendo através desses canais os dados da situação, cabe-lhe, e apenas a ele, ler os fatos, interpretá-los e atacá-los de modo conveniente. Missão que reconhece como sua e que assume de imediato na qualidade solitária de

“ὄστις φυλάσσει πρᾶγος ἐν πρύμνῃ πόλεως
οἰακωνωμῶν βλέφαρα μὴ κοιμῶν ὕπνῳ” (v.2-3)³⁹.

Sua função é a do *oiakonómos*, do timoneiro que não só maneja o timão, mas ainda o dispensa, dirige, governa e, num sentido mais amplo, considera no espírito. Assumindo a condição de chefe político – e esquecendo, de modo fatal, por exemplo, sua condição de filho de Édipo sobre o qual pesa uma maldição – Etéocles sabe que a salvação da cidade depende dele e que sua glória pessoal depende do que lograr fazer pela cidade (cf. v. 4-9), sem pôr em causa o problema de sua própria salvação. Unindo seu destino ao de Tebas, divide também com Tebas a circunstância de estar sitiado e não poder conhecer diretamente os perigos que o ameaçam. Sitiado, o herói necessita de interlocutores que lhe transmitam os sinais da crise a serem decifrados por sua perícia hermenêutica, submetida ela mesma a teste pelos próprios sinais revelam e ocultam.

O primeiro sinal parte do adivinho (provavelmente Tirésias) referido no verso 24 – um sinal que marca o início da ação (o *nyn* da cena dramática) e a impulsiona:

“νῦν δ’ ὥς ὁ μάντις φησὶν οἰωνῶν βοτῆρ,
ἐν ᾧσὶ νωμῶν χαὶ φρεσὶν πυρὸς δίχα,
χρηστηρίους ὄρνιθας ἄψευδεῖ τέχνη
οὗτος τοιῶνδε δεσπότης μαντευμάτων
λέγει μεγίστην προσβολὴν Ἀχαιίδα
νυκτηγορεῖσθαι κάπιβουλεύσειν πόλει” (v. 24-29)⁴⁰.

39 – “quem vigia os negócios na praça da cidade, o timão manejando, as pálpebras não descansando em sono.”

40 – “e agora, como o adivinho diz, de pássaros pastor, nas orelhas manejando e nas entranhas, sem fogo, oraculares aves com não mentirosa arte – este senhor de tais presságios diz um grande ataque aqueu à noite decidir-se e tramar-se contra a cidade.”

Ao referir assim as palavras do adivinho, o próprio Etéocles introduz na ação outro discurso diferente do seu e que o informa. Fica claro tratar-se de um discurso autorizado: como Etéocles, também o adivinho é *despótes*; como a Etéocles, também lhe cabe a ação de *nomáein*⁴¹. É significativo que o mesmo verbo seja usado com referência às duas personagens (v. 3 para Etéocles; v. 25 para Tirésias), fazendo corresponder ao "nomáein o timão da cidade" relativo a Etéocles, o "nomáein com ouvidos e entranhas" do adivinho. Ao mesmo tempo que os aproxima, a mesma ação os distingue, delimitando a competência de cada um, mas sobretudo estabelecendo que a Etéocles cabe a *olakonómia*, mas não o que poderíamos chamar analogicamente de "otonomia" e "frenonomia", as quais definem a competência do adivinho. O primeiro maneja a cidade mas não os ouvidos e o espírito, isto é, não está apto para ouvir e interpretar. Justamente o que se exige dele nessa hora. Mas é cedo ainda para tirar qualquer conclusão.

O segundo sinal vem através do mensageiro, os olhos com que Etéocles perscruta o que acontece além dos muros que o cercam. Tem-se observado com frequência que o mensageiro não constitui de fato um deuteragonista, uma vez que não se coloca como antagonista diante do herói⁴². A chave de sua função, com efeito, explicita-se nos primeiros versos de sua fala (v. 40-41), como já se observou acima: ver as coisas e trazer evidências. De sua ação depende que o herói permaneça incólume:

“κάγὼ τὰ λοιπὰ πιστὸν ἡμεροσκόπον
ὄφθαλμὸν ἔξω καὶ σαφηνεῖα λόγου
εἰδὼς τὰ τῶν θύραθεν ἀβλαβῆς ἔσῃ” (V. 66-68)⁴³

Constrói-se assim um esquema que passa pelos olhos fidedignos e vigilantes do mensageiro e por seu discurso que informa o herói e o impela a agir conforme a oportunidade (“*καὶ τότε κairὸν hóstis ókiston labé*” – v. 65). Do mesmo modo que Etéocles é incapaz de ouvir e interpretar como o adivinho, é incapaz de ver sem o mensagei-

41 – *Nomáein* é termo quase intraduzível na amplitude de seu sentido que comporta três esferas básicas: 1) dividir, distribuir, dispensar; 2) mover, agitar, manejar, governar, dirigir (como no verso 3); 3) revolver no espírito, observar, considerar (como no verso 25).

42 – “...Etéocle n'aura pas d'interlocuter citoyen, à moins qu'on ne tienne le messenger, que n'est pas un personnage tragique, pour un tel interlocuteur. Mais son rôle est purement fonctionnel.” (Vidal-Naquet 1986: 122-123). Sobre a função do mensageiro na tragédia pode-se consultar Gregorio 1967: 61-62 em especial, em que aponta inovações na relação tradicional do mensageiro com o coro detectadas justamente nos *Sete* (na última *aggella* que relata o fim dos dois irmãos).

43 – “e eu, de resto, como fiel sentinela
o olho manterei e, pela evidência do discurso
sabeedor das coisas do inimigo, incólume permanecerás.”

Deve-se sublinhar a importância do visual, marcada: 1) pela referência explícita ao olho – fiel sentinela; 2) pelo uso do termo *saphénela*; e 3) pela carga visual que o termo *eidós* guarda, enquanto perfeito de 'ver' (o que tornaria lícito traduzir o trecho como:

“... e, pela evidência do discurso
tendo visto as coisas do inimigo...”.) Uma outra observação diz respeito ao termo *thyrathen*, que quer dizer inimigo, mas que literalmente significa 'além das portas', 'extra-portas' (ou extra-muros). Ensalando uma nova tradução, mais radical na apreensão do sentido literal enriquecedor:

“...e, pela evidência do discurso
tendo visto as coisas dos (que estão) além (das) portas...”

ro. Em níveis diferentes, tanto o discurso de um quanto o de outro revelam o mesmo fato: prepara-se um grande ataque, coisa que, por si só, Etéocles não saberia. A ele, na condição de rei, cabe tomar as decisões pertinentes a partir das informações que recebe.

O terceiro sinal é dado pelo coro que, de forma eloqüente e provocante, traz o exterior para dentro da cidade, simula o embate e a derrota. Na verdade, o coro age como verdadeiro antagonista do herói, tanto enquanto é capaz de ver, ouvir e interpretar, utilizando uma hermenêutica diferente da de Etéocles (que poderíamos chamar de hermenêutica do pânico), quanto porque representa, dentro da cidade, o perigo que o príncipe procura evitar⁴⁴. Já observei como este desautoriza o discurso do coro, sobrepondo a ele seu próprio discurso. Na condição de antagonista, contudo, o coro é a única entidade em cena capaz de agir sobre o herói. Ainda que aparentemente se deixe dominar, é sob sua pressão que Etéocles toma a resolução de designar seis guerreiros dos melhores para defender as seis portas ameaçadas, cuidando ele próprio da sétima (v. 282-284),

“πρὶν ἄγγέλους σπερχνοὺς τε καὶ ταχυρρόθους
λόγους ἰκέσθαι καὶ φλέγειν χρειᾶς ὕπο” (v. 285-286)⁴⁵.

O que se faz evidente nessa passagem, que coroa o processo iniciado com as palavras do adivinho e completado com as do mensageiro e do coro, é que Etéocles quer adiantar-se a novas palavras – antes que novos mensageiros e novas palavras venham: mensageiros impetuosos e ligeiros (*spérkhnoús*) e palavras impetuosas e de ligeiro estrépito (*takhyrrothous*). Os adjetivos, que podem ser sinônimos em parte, parecem apontar com segurança para os desempenhos anteriores do mensageiro e do coro, para a fala precipitada de um e para o canto ruidoso de outro. Ambos, na verdade, preparam a escolha do herói. Tomando sua decisão, contudo, Etéocles visa menos a cumprir seu papel que controlar seus interlocutores. Ao invés de, na esfera do *kairós*, buscar mais indícios que informem uma decisão madura, precipita-se⁴⁶.

Pretensão vã, pois tem início novo processo que, ao inverso, repete o primeiro: o coro, declarando-se incapaz de conter o medo, a angústia e o terror (v. 287-289), entrega-se a novo canto ruidoso que termina apenas com a marcha precipitada do espílio

44 – “La cité, disons-le dans un premier temps, se trouve prise entre deux dangers, un péril extérieur et celui de la subversion terminale”. (Vidal-Naquet 1986: 123).

45 – “antes de mensageiros impetuosos bem como estrepitosos discursos chegarem e inflamarem por força.”

46 – Julgo que, para essa precipitação, contribui decisivamente o coro. Ele é que força Etéocles, ao espalhar o pânico pela cidade. Do ponto de vista de Etéocles o coro distingue-se claramente do mensageiro, pois enquanto o discurso do segundo visa garantir que o herói permaneça *ablábés*, como observei acima, o do primeiro *bláben tithel*, segundo as palavras do próprio rei (v. 201).

que, como da vez anterior, traz novidades (*néan phérel* – v. 369-371)⁴⁷. O próprio Etéocles é descrito em afobada corrida na direção do espião, movido pelo desejo de informar-se do "artfkolon aggelou lógu" (oportuno/ bem ajustado discurso do mensageiro – v. 372-374): dessa feita, a detalhada descrição dos sete inimigos que atacam as sete portas, sem dúvida o momento culminante da peça, para o qual tudo converge.

Toda a fala do mensageiro está repleta de sinais (*sémata*) que se oferecem à interpretação. Parece-me que Vidal-Naquet (1986:132) salienta bem este aspecto, chamando a atenção para a predominância de elementos visuais, compostos de "objetos fabricados, de objetos falantes, de objetos significantes, a um só tempo enquanto presságio e enquanto obras de arte". Não é necessário repassar aqui toda a série de discursos em que se emitem os sinais aos quais Etéocles procura responder, guiado por certo critério exegético. Baste recordar que o caráter de cada inimigo desvela-se pelos *sémata* inscritos em cada escudo, do que, em certa medida, Etéocles descura. Com efeito, declara ele, abrindo sua série de falas neste ponto:

"κόσμον μὲν ἀνδρὸς οὐτὶν ἂν τρέσαιμι ἐγώ
οὐδ' ἔλκοποιὰ γίγνεται τὰ σήματα" (v. 397-398)⁴⁸.

Raciocínio equivocado, pois os *sémata* são o que se oferece à interpretação, da qual poderia advir a salvação do herói⁴⁹. Perpetua-se assim o erro de cálculo que configura sua *hamartía*, manifestada antes na precipitação em conter novos anúncios e novas palavras, ou seja, em conter a irrupção de novos signos.

De fato, ele tem seis possibilidades de escolha⁵⁰. Cada um dos outros seis guerreiros não passa de delegado ou herói, ao qual cabe, em última instância, a defesa da cidade, como ele próprio declarara desde o início. Cada um dos *sémata*, de um certo modo, aponta para Etéocles, provoca-o. Isso devia ser bastante evidente para

47 – O esquema é geometricamente perfeito. Até a revelação final, quando o espião informa que Polinice está na sétima porta, temos, emoldurando a escolha do herói, os discursos do adivinho (incluído! no de Etéocles), do mensageiro e do coro, antecedendo-a: do coro, do mensageiro e, referido no discurso deste, a fala do adivinho Anfiraos, sucedendo a escolha (logo: adivinho/mensageiro/coro/ESCOLHA/coro/mensageiro/adivinho).

48 – "nem a aparência de homem nenhum temeria eu, nem danosos vêm a ser os signos."

49 – Diferentemente de Etéocles, o mensageiro atribui aos *sémata* grande importância, esforçando-se em reproduzir com exatidão o que viu, como promete no início de sua fala: "λέγοιμι ἂν εἰδὸς εἶ" (v. 375).

50 – A delicada questão sobre o momento em que Etéocles toma a decisão relativa à distribuição dos guerreiros tebanos pelas portas tem suscitado muita polémica, sobretudo em vista do uso alternado do futuro, perfeito, presente e aoristo em sua fala com o mensageiro. Não considero entretanto que a presença do perfeito justifique a tese de uma escolha prévia (principalmente se observando que, com relação à terceira porta, usa-se um presente (v. 472) e um perfeito (v. 473) correlacionados). O argumento decisivo, a meu ver, é que a intenção última da descrição dos inimigos seria emoldurar a escolha do herói. Por outro lado, mesmo que houvesse acontecido uma escolha prévia, ela só se materializa sobre a cena quando explicitada verbalmente – isto é: só então passa a existir no universo do drama representado e do público que assiste ao mesmo. Sobre a questão, veja-se o recente artigo de Ryzman (1987).

o público pois, antes de nomeados, os outros seis guerreiros são desconhecidos e não deveriam estar nem mesmo sobre a cena⁵¹. Sendo assim, em quem o público poderia pensar a cada descrição do mensageiro senão em Etéocles? Quem opor à fuga de Tírfu, o primeiro adversário, senão o primeiro dos tebanos? Quem opor a Capaneu, que promete "incendiar a cidade", senão aquele a quem mais dizem respeito as coisas da cidade? Não seria Etéocles o adversário mais adequado para Etéocles? Contra Tífeu, representado no escudo do gigante Hipomedonte, não deveria lutar justamente o rei, ligado de modo estreito a Zeus em virtude da realeza? À esfinge de Partenopeu não deveria sobrepor-se justamente o filho daquele que livrara Tebas de seu flagelo? Etéocles descarta cada um desses indícios (convites, provocações), interpreta-os equivocadamente e busca soluções tangenciais que o levam à escolha de outros guerreiros, segundo o critério fatal de

“ἀρχοντί τ' ἄρχων καὶ κασιγνήτῳ κάσις
ἐχθρὸς σὺν ἐχθρῷ στησομαι” (v. 674-675)⁵².

Merece atenção especial o sexto inimigo o adivinho Anfiaraos. Em primeiro lugar porque leva um escudo sem signo (*sêma d'ouk epên kykloi* – v.591), o que representa uma ruptura no esquema de significação de todo esse trecho, em que os signos visuais são o elemento básico. Como adivinho, Anfiaraos dispensa os signos visíveis, do modo como o primeiro referido dispensava o fogo, e alcança diretamente os fatos, cultivando o interior (*phrên*). Em outros termos, não se move na esfera do parecer, mas na esfera do ser, o que se afirma literalmente nos famosos versos:

“οὐ γὰρ δοκεῖν ἄριστος ἀλλ' εἶναι θέλει
βαθεῖαν ἄλοκα διὰ φρενὸς καρπούμενος
ἐξ ἧς τὰ κεδνὰ βλαστάνει βουχεύματα” (v. 592-594)⁵³.

Não o parecer, mas o ser cultivado nas entranhas de onde brotam os nobres desígnios. É significativo que, no caso dos dois adivinhos haja referência à recusa de signos visuais e à preeminência do interior. É igualmente significativo que Etéocles se depare, enfim, de novo com um adivinho: este é o derradeiro sinal de que a intriga termina onde começou e de que desde o princípio a *hamartía* esteve em deixar-se levar por aparências. Nesse ponto, de fato, não existe mais chance de Etéocles escapar ao destino que

51 – Como já observei, nada impediria sua presença, mas ela não tem sentido para o desenrolar da ação. Prefiro acreditar que não estivessem gratuitamente junto do herói.

52 – “e a rei, rei, e a irmão, irmão,
inimigo com inimigo disporei.”

O equívoco de tal critério é evidente, pois quem são os reis, os irmãos e os inimigos envolvidos na ação senão Etéocles e Polínice?

53 – “não pois parecer excelente, mas ser quer,
profundo sulco pelas entranhas cultivando,
de que nobres germinam os desígnios.”

se esconde na sétima porta. Ao contrário de nas situações anteriores, ele não é o mais indicado para bater-se contra um adivinho, a partir da diferença estabelecida no começo entre sua competência e a do outro adivinho.

Por outro lado, Anfiaraos faz ver o que está na iminência de desvelar-se. Ele antecipa o aparecimento de Polínice — o opositor natural de Etéocles segundo o critério que ele próprio utiliza — cujo nome fora sintomaticamente (intencionalmente?) silenciado até então. Referindo-se a Tídeu, que ataca a primeira porta, e em seguida a Polínice, Anfiaraos abarca a totalidade da cena descrita pelo mensageiro. Etéocles não teria mais motivo para ignorar o que o espera. Mas move-se ainda no campo das aparências e recusa-se a interpretar o novo dado decisivo que se lhe oferece. Como cada um dos seis tebanos designados para defender as seis primeiras portas pode ser considerado um duplo de Etéocles, cada um dos seis primeiros inimigos pode ser considerado um duplo de Polínice. O que Etéocles se recusa a ver desde o início é que a guerra em curso é a guerra entre ele próprio e o irmão. Na sétima porta cessa a função dos signos, líqüida-se o mundo de aparências que apenas duplica simbolicamente o que se esconde por detrás delas: o embate entre os dois filhos de Édipo.

Não resta mais que ir ao encontro do que o próprio herói escolheu para si. A concretude dos fatos impõe-se de agora em diante — seja dos fatos passados relativos à raça de Édipo, que o coro recorda (v. 720-791); seja dos presentes que o mensageiro narra: Tebas está salva mas não seus reis (v. 792-819); seja principalmente através dos dois cadáveres que, com grande plausibilidade, são levados para a cena durante o canto coral iniciado no verso 822. Invadido o espaço simbólico da cena pela concretude dos dois corpos, qualquer mediação passa a ser desnecessária, pois, conforme lamenta o coro,

“...ἤλθε δ' αἰ-
 ακτὰ πῆματ' οὐ λόγῳ
 Ταῦτα αὐτοδηλα προύπτως ἀγγέλου λόγος” (v.846-848)⁵⁴

Em certo sentido, ou em seu pleno sentido, esse *προύπτως λόγος* (discurso manifesto, visível, posto diante dos olhos), que faz experimentar como uma só coisa a descrição do fim trágico e a visão dos cadáveres, atinge o que se perseguia desde o início: o discurso como ante-visão, pró-visão e pré-visão⁵⁵.

54 – “...vem a deplo-

rável calamidade não em discurso.

Isso é evidente por si, antevisto discurso do mensageiro.

55 – Enquanto *προοράω* (de que deriva *προούπτος*) pode dar a entender tanto ‘ver diante’, em sentido espacial, quanto ‘antever’, ‘prever’, na acepção temporal que o prefixo empresta ao radical.

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

- ARISTÓTELES. **Poética**. Edición trilingüe por V.G.Yebra. Madrid, 1984.
 ----- . **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. Porto Alegre, 1966.
- ESCHYLE. **Les suppliants. Les Perses. Les Sept contre Thèbes. Prométhée enchainé**. Texte de P. Mazon. Paris, 1953.
- GREGORIO, L. Di. **Le scene d'annunzio nella tragedia greca**. Milano, 1967.
- JAUSS, H.R. **Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I**. München, 1977.
- KITTO, H.D.F. **A tragédia grega**. Coimbra, 1972.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo, 1976.
- MALHADAS, D. Hipólito, mito e espetáculo. In: DEZOTTI, M.C.C. (org.). **Fedra-Hipólito: a permanência de um mito**. Araraquara, 1987.
- MURRAY, G. **Ésquilo, el creador de la tragedia**. Buenos Aires, 1943.
- PARRY, M. **The Making of Homeric Verse**. Ed. by A. Parry. New York, 1980.
- REINHARDT, K. **Eschyle-Euripide**. Paris, 1972.
- ROMILLY, J. De. **La crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle**. Paris, 1971.
- RYZMAN, M. The Departure of the Champions in Aeschylus' 'Septem'. **Hermes** 115, 1 (1987): 116-119.
- SILVA, M.F.S. **Crítica literária na comédia grega: gênero dramático**. Coimbra, 1983.
- VIDAL-NAQUET, P. Les boucliers des héros. In VERNANT, J.-P. & VIDAL-NAQUET, P. **Mythe et tragédie – deux**. Paris, 1986.

O MITO DE ENÉIAS E A ELEGIA DE PROPÉRCIO

João Ângelo Oliva Neto
(FFLCH-USP)

Abstract

This essay intends to establish the myth of Aeneas as the reason of some difficulty that the elegiacs found to touch their very theme-love, as seen in the work of Sextus Propertius. Considering that his leaving Dido behind signifies the overcoming of Love's vulnerability in the Roman civilization, it's shown that once for all the higher designs of Jupiter are preferable and more important even when Love may come from a goddess, from so near a person to Aeneas as his mother Venus. Then it's shown that there's a necessary link between the elegiac mode and peace as a theme and as a manner of opposing to the epic war-like subjects. Naïve as it may be, Love belongs to the divine sphere in which everything alive is preserved: this divinity, that the Romans received from the Greeks, is what is most cared to by the elegiacs, in the person and figure of Venus, mother of Julia race.

Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
 Your leaves, nor ever bid the Spring adieu:
 And, happy melodist, unwearied,
 For ever piping songs for ever new;
 More happy love! more happy, happy love!
 For ever warm and still to be enjoy'd,
 For ever panting, and for ever young;
 All breathing human passion far above,
 That leaves a heart high-sorrowful and cloy'd,
 A burning forehead, and a parching tongue.

(John Keats)

O que se propõe falar toca o que por natureza é inefável, pelo que, falado, se faz nefando: o Amor, que, nestes coevos tempos, pode ser desgraçadamente nefasto. O outro risco, o do Amor como tema, é o próprio fato de ser tema, coisa posta, alheia a sua intrínseca humanidade, e, por outro lado, na vã aspiração de Amor dar-se como intensidade, deságua em diluídas soluções sentimentais. Entenda-se, pois, de imediato, o Amor como exibição da fundamental condição segmentada do Homem, já que é manifestação de uma carência (falta e precisão) do outro pelo fato mesmo de ser o Homem limitado, sexuado (sexo: radical "sec-", de "cortar", "dissecar"), e também entenda-se Amor a contraparte da mortalidade do Homem, feliz força fecundante, genetriz e preservadora da vida ¹. Este, digamos, seja um primeiro aspecto da condição amorosa do ser humano.

Com isso em mente, o que se quer mostrar é o fundamento mítico da significação do Amor na civilização romana, enquanto Estado e Império. É revelar como o mito redutivo, quer dizer, a poesia, capta e instaura essa significação que, neolatinos, herdamos. O mito essencial é o de Enéias, que origem das origens dos romanos, é também a filiação romana de Vênus, tal como ocorre em Vergílio e Ovídio. Em seguida, vai-se tentar interpretar o sentido da elegia erótica de Propércio, o Amor enquanto exercício verbal (e ficcional) mas político, ainda que difícil.

Tanto o canto IV da *Eneida* quanto a *Heróide VII* de Ovídio revelam a posição primordial do Amor em Roma. Troiano derrotado, Enéias persegue seu divino fado de estabelecer outra civilização, que não só substitua a primeira, mas a supere, por não carecer daquilo cuja falta fora a ruína daquela. Para tanto, para tal aprimoramento, o herói enfrenta como que uma série de provas iniciáticas, das quais o episódio em Cartago é o mais relevante, pois, então é quando ele se depara com o problema amoroso,

1 - Cf. "É desse modo que tudo o que é mortal se conserva, e não pelo fato de ser o mesmo como o que é divino, mas pelo fato de deixar o que parte e envelhece um outro ser novo, tal qual ele mesmo era. É por esse meio, ó Sócrates, que o mortal participa da imortalidade, no corpo como em tudo o mais: o imortal porém é de outro modo. Não te admires portanto de que seu próprio rebento, todo ser por natureza o apreende: é em virtude da imortalidade que a todo ser esse zelo e esse amor acompanham" Plat. *Symp.* 208 b; trad. Cavalcante de Souza).

cuja superação exaure a substância de seu carácter troiano e o dirige ao que será o romano². Enéias comparticipa da queda de Ílion, de maneira evidente, enquanto concidadão e soldado, e, de maneira tácita, enquanto filho de Vênus, deusa de quem o devoto Páris foi um dos inexoráveis pólos trágicos causadores da queda da cidade. Veja-se oportuna fala de Jarbas, quando sabedor dos amplexos de Dido e Enéias:

**"Femina...conubia nostra
reppulit ac dominum Aeneam in regna recepit.
Et nunc ille Paris cum semiuiro comitatu,
Maeonia mentum mitra crinemque madentem
subnixus, raptu potitur: nos munera templis
quippe tuis ferimus famamque fouemus inanem." (Aen. IV 211-8)**

"Mulher... as bodas repulsou-nos,
No reino admite por senhor a Enéias!
E esse Páris, guiando uns semiúviros,
Guedelha mádida em meônia mitra
Sob o mento enlaçada, o rapto logra:
Templos encher-te, fomentar nos baste
Estéril nome!" (trad. de Manuel Odorico Mendes).

É imperioso observar a tragicidade, moira de Páris, mesma de Tróia, dilacerada entre a necessidade sem lei da força amorável de Vênus, Deusa, e a circunstância beligerante do conflito com os Atridas, amados de Ares. Este dilema – Amor/Civismo – é o que Enéias supera; este mesmo, como a Tróia, é o que perde a Dido, submissa às malhas entretecidas por Vênus, aprazível, e Juno, uxória. O herói pretere a funesta dicotomia, exortado por Mercúrio, a mando de Júpiter, evitando assim o confronto iminente com Jarbas:

**"Bella tument; bellis peregrina et femina temptor
Vixque rudis portas urbis et arma paro;" (Ov. Her. VII 121-2)**

"Guerras fermentam; por guerras, estrangeira e mulher, sou ameaçada, e a custo apronto portas e armas de rude cidade" (tradução nossa) e na **Eneida**:

**"Quid moror? an mea Pygmalion dum moenia frater
destruat aut captam ducat Gaetulus Iarbas?" (Aen. IV 325-6)**

"Que mais me falta? que os fraternos muros
Pigmalião me tale? que à Getúlia
Seu rei me leve escrava?" (trad. Manuel Odorico Mendes)

Todo instante crucial que, intenso e agudo, é o momento de decisão na vida de alguém,

2 – Cf. **At puer Ascanius, cui nunc cognomen Iulo
Additur (Iulus erat, dum res stetit Iulia regno).**

"Ascânio, que hoje Iulo cognominam (Ilo, enquanto florente Ílion se teve) (Verg. Aen. I 267-8; trad. Odorico Mendes). Independente da veracidade etimológica, a expressão de Vergílio iconiza a descendência troiana da **gens Iulia**, e sua progressão ao carácter romano, explicitado, aliás, pela viagem de Enéias até seu ingresso no Lácio.

é arcaicamente considerado aparição divina. Virgílio, não sendo embora arcaico, é poeta, em contacto, pois, com a profundidade das forças eternas e do Ser romano, e percebendo a natureza do Mito, concebe a decisão de Enéias, como suma presença de Júpiter:

**"Quid struit? aut qua spe inimica in gente moratur
nec prolem Ausoniam et Lauinia respicit arua?
Nauiget! haec summa est, hic nostri nuntius esto."** (Aen. IV 235-7)

"Que faz? que espera entre inimiga gente?
Nem lhe importa Lavino e a prole ausónia?
Navegue: em suma, esta a mensagem; parte."(trad. Manuel Odorico Mendes)
diz ele a Mercúrio, arauto dos Deuses:

**"...Tu nunc Karthaginis altae
fundamenta locas pulchramque oblite tuarum!
Ipse deum tibi me claro demittit Olympo
regnator, caelum ac terras qui numina torquet;"**(Aen. IV 265-9).

"Que! lanças de Cartago os alicerces
E lindos muros maridoso traças?
Teu reino, ah! tudo esqueces! O alto nume,
Cujo acenar abala o Olimpo e o mundo,
Veloz do claro pólo a ti me envia..." (trad. de Manuel Odorico Mendes).

A alteza de tal presença, estabelecida por **summa**, pelo majestático **nostri**, por **magnum imperium** (v. 239-40), por **regnator deum**, marca, além da gravidade da decisão, o **decoro**, a **decência** próprios da divina missão de Enéias, a que se deve submeter e resignar-se. Entretanto, esta é só a parte final e reta, pois vem de Júpiter, de um recurvo percurso intenções iniciado por Vênus: esta inflama Dido, que acolhe Enéias, de cujo amplexo, pela Fama, Jarbas se torna conhecedor, pelo que imprega a Júpiter, seu pai. A superação da vulnerabilidade amorosa de Enéias, enquanto troiano como Páris, é não ceder à imediatez do arrebatamento amoroso com Dido. Compreende-se, assim, a razão de Vênus, Deusa sua mãe, não lhe manifestar diretamente para movê-lo da rainha de Cartago no âmbito religioso do Mito, tal aparição significaria a presença do amor como efeito e experiência, como estar amando Dido. De fato, no cantor I, Vênus aparece ao filho, já em Cartago, na figura de uma caçadora espartana:

**"uirginis os habitumque gerens et uirginis arma
Spartanae..."** (Aen. I 315-6)

"Virgem no traje e aspecto, em amas virgem
Lacena." (tradução de Manuel Odorico Mendes)
e reconhecida, parte sem dizer-lhe as razões:

**"...Ille ubi matrem
anouit, tali fugientem est uoce secutus:
'Quid natum totiens, crudelis tu quoque, falsis
ludis imaginibus? Cur dextrae lungere dextram
non datur ac ueras audire et reddere uoces?'
Talibus incussat gressumque ad moenia tendit.**

**At Venus obscuro gradientis aere saepsit,
et multo nebulae circum dea fudit amictu,
cernere ne quis eos neu quis contingere posset
molirive moram aut uenlendi poscere causas.** (Aen. I 405-15)

“Ele atrás da mãe fugiente,
Reconhecendo-a, brada: ‘Por que o filho
com tais ficções, cruel, enganas tanto?
Ligar destra com destra, ouvir-te às claras,
Conversar-te em pessoa me é defeso?’
Tal a argúi, e às muralhas se endereça.

Ela porém de ar fusco os viandantes
Tapa e os embuça em névoa, que enxergá-los
Ou tocar ninguém possa, nem detê-los
Ou da vinda informar-se.” (trad. de Manuel Odorico Mendes).

Em Ovídio, Dido roga a Amor, filho de Vênus, que enlace o duro irmão:

**“Parce, Venus, nurui, durumque amplectere fratrem
Frater Amor...”** (Ov. Her. VII 31-2)

“Poupa, Vênus, a nora e tu, Amor, seu irmão, enlaça teu duro irmão” (tradução nossa) e o editor, exatamente nesse passo, observa: “En s’attachant à lui, il lui communiquera de l’amour pour Didon³”. Conseqüentemente, o elegíaco estabelece explicitamente a impassibilidade amorosa do filho da Deusa do Amor, logo adiante:

“Matris ab ingenio dissidet ille suae” (Ov. Her VII 36)

“Dos dons de sua mãe afasta-se ele” (tradução nossa). A *pietas* de Enéias manifesta-se como sanidade ao morbo erótico que afetara Dido:

**“At regina graui iamdudum saucia cura
uolnus alit uenis et caeco carpitur igni”** (Aen IV 1-2)

“Já traspassada, em veias cria a chaga,
E se fina a rainha em cego fogo.” (trad. de Manuel Odorico Mendes) e prossigue seu fado e viagem, decidido, resolutivo; o termo usado por Virgílio e Ovídio para designar essa condição de Enéias é o mesmo adjetivo *certus* deverbal de *cerno* ‘dicer-nir’, por sua vez cognato do verbo grego *krfno* cuja ação é *krfsis*, ruptura:

**“Interea medium Aeneas iam classe tenebat
certus iter fluctusque atros Aquilone secabat”** (Aen. V 1-2)

“Firme o herói já dirige ao meio a frota,
Com a Aquilão talhando as negras vagas; (trad. de Manuel Odorico Mendes) e

**“Certus es ire tamen miseramque relinquere Didon,
Atque idem uenti uela fidemque ferent?
Certus es, Aeneas, cum foedere soluere naues...?”** (Ov. Her VII 9-11)

“Estás decidido, então, a partir e deixar a infeliz Dido? os mesmos ventos as velas levarão e tua promessa? estás decidido, Enéias, a desatar o teu pacto e os navios?” (tradução nossa). E Enéias navega decidido e vê brilhar o fogo (**ignem, Aen V 2**) que incinera Dido, sem que ele saiba, e que é o mesmo fogo (**Aen IV 2**) que por ele ardia nas velas dela. A dureza inconcussa há de ser aos latinos, não a seriedade estéril dos que renegem o venusto e o agradável antes mesmo de sua aparição e feliz exercício, mas a árdua devoção a mais altos e distantes Deuses, sob cuja influência se erguem os edifícios da nossa realidade.

Essa é a contingência mítica, portanto sensível, do exercício poético de Propércio e é a causa de sua dificuldade, que é tanto maior, quanto mais o poeta, uma vez pertencente ao círculo de Mecenas, deva consoar sua atividade poética à atividade política de Augusto. A maneira imediata de efetivar-se tal consonância era a poesia épica, afeita, segundo se pensava na época e muito se pensou depois, aos desígnios bélicos e imperiais de Otaviano e quem quer que seja ⁴. A maneira mediata era a colaboração dos poetas na restauração, propugnada pelo imperador, dos antigos valores morais e religiosos, já em dissolução, do povo romano. Dimensões respectivas da vida militar e da civil, perfazem o universo, oficial ao menos, da vida romana e são literalmente as pre-scrições daquilo que convinha escrever. Em tal universo, portanto, não há lugar para o tema amoroso de forma positiva, sem implicações, como só celebração, mas, ao contrário, ele mesmo é o modo por que se recusa aderir àquela política. Aparentemente ingênuo, o Amor, enquanto manifestação do sagrado e do eterno, subverte as perspectivas dos projetos arrazoados e das experiências cotidianas e consensuais, fazendo expandir-se o âmbito pessoal dos amantes a ponto de coincidir e harmonizar-se com a totalidade das forças regeneradoras da vida e com a totalidade do Mundo:

In her a particular and magnificent form of existence is regarded as divine. Because she denotes a permanent reality which draws everything into her power, and bestows her spirit and impresses her character upon the whole realm of the elemental and the living, she is a world – and for the Greeks this means a divinity. And what is the quality of this eternal being? It is the ensnaring, heart-winning splendor in which all things and the whole world stand before the eye of love, the rapture of propinquity and fusion into oneness, whose magic draws the contact of limited creatures into boundless dissolution... Everything charming, winning, and amiable, be it figure or gesture, speech or action, is named after her (**epaphroditos** in Greek, **uenustus** in Latin) ⁵... Here the notion of divine essence and power proceeds not from the desiring subject (as in the case of Eros) but from the beloved object. Aphrodite is not the loving one: she is the beauty and smiling charm; she enraptures. Note the urge to take possession comes first, but rather the magic of an appearance that draws irresistibly into the ravishment of union ⁶”.

Muito mais do que aspecto filosófico, esta seja a totalidade do Amor, seu caráter mais substancial e amplo, em que se identificam a Vênus invocada por Lucrécio, a cantada por Virgílio, e todos os líricos e elegíacos, como a Deusa única, designada pelo

4 – A vinculação da épica com tema bélico é legado da própria latindade: nas suas origens gregas, a épica apresenta como tema principal, na **Ilfada**, a cólera de Aquiles, e na **Odisséia**, as muitas enéncias de Ulisses.

5 – Otto, 1983: 100.

6 – Otto, 1983: 101.

mesmo nome de Vênus, força cósmica de perpetuação em estado de eterna potência, que todos os que são verdadeiramente poetas fazem brilhar, ainda que num átimo e a despeito de suas pessoais convicções. A obra de Propércio, nesse sentido, e na circunstância histórica do mecenato de Otaviano, é, a seu modo, o esforço de inscrever-se nessa tradição mítico-poética, com o que recusa aquele serviço épico e aquele culto oficial, pelo menos até a publicação do seu quarto livro.

Como todos os que entenderam o sentido histórico da latinidade e do clássico em si, que só foi possível com a **Pax** de Augusto, Propércio anseia filiar-se ao que então já é tradição, representada pela cultura greco-helenística, sem, no entanto, abdicar do caráter romano, mas, ao contrário, colaborando no sentido de que tal tradição viesse a ser Greco-Romana. A primeira elegia do livro III articula essa ansiedade de participar da tradição ao aspecto amoroso, vale dizer, não bélico, por realizar uma por meio da outra, dialecticamente. O legado helênico é presentificado pelos nomes de Calímaco e Filetas, invocados no primeiro verso e o ingresso iniciático – **in ire**, v. 1; **ingredior**, v. 3; **ingressi**, v. 6 – tem como âmbito, como lugar onde se ingressa, o sagrado bosque da poesia – **uestrum nemus**, v. 2 e **antrum**, v. 5 – e ocorre na medida em que alimenta a latinidade com os metros gregos:

**"...primus ego ingredior puro de fonte sacerdos
Italae per Graios orgia ferre choros⁷." (Prop. III 1, 3-4)**

"sou o primeiro, sacerdote de pura fonte, a começar trazer as danças gregas aos mistérios itálicos (esta bem como as subseqüentes traduções são nossas). O fulcro da passagem é a adoção de Apolo só como senhor da lira, da poesia, e não do arco, da luta:

"a ualeat. Phoebum quicumque moratur in armis! (Prop. III 1, 7)

"Que se vá quem quer que mantenha Febo em armas" Elevado pela Musa, o poeta terá a companhia dos Amores seguidos por um grupo de **escritores**:

**"...et a me
nata coronatis Musa triumphat equis,
et mecum in curru parui uectantur Amores, scriptorumque meas turba
secuta rotas." (Prop. III 1, 9-12)**

"e a Musa invocada por mim desfila triunfal em coroados corcéis e me acompanham em cortejo os pequenos Amores e escritores em multidão trilhem meus caminhos". A poética lírica, **naturaliter** vizinha da amorosa, traz em si a proposta de paz, oportunidade do exercício amoroso e que é o objetivo ulterior de Propércio. Nesta

7 – Cf. Dica[...]**princeps Aeollum carmen ad Italos/deduxisse modos** (Hor. *Carm* III 3 10, 14-5): "serei considerado o primeiro a ter trazido o canto dos edlios aos metros itálicos" (trad. nossa). O notável nos dois poetas é estabelecerem seu ingresso no legado grego por **TRAZEREM (ferre** em Propércio; **deduxisse**, em Horácio) este mesmo legado à romanidade, voltados a ela, manifestando não existir qualquer concorrência de latinos com gregos.

Propércio. Nesta mesma elegia, aborda nominalmente a paz ao opor-se, não sem ironia aos enaltecedores da grandeza imperial:

**"multi, Roma, tuas laudes addent,
qui finem imperii Bactra canent:
sed, quod pace legas, opus hoc de monte Sororum
detulit intacta pagina nostra uia."** (Prop. III 1, 15-8)

"muitos, Roma, acrescentarão tuas glórias aos anais, aqueles que venham a cantar que a Bactra será o limite do Império: mas o que leias (recolhas) em tempo de paz, esta obra, trouxe-a do monte das Irmãs minha página por uma via ainda não tocada." E de resto, em vários passos de sua obra, é recorrente a poesia erótico-pacifista em oposição à épica-beligerante. São notáveis:

Pacis Amor deus est, pacem ueneramur amantes..." (Prop. III 5, 1)

"O Amor é o deus da paz, a paz, amantes, nós veneramos", em que se reúne amor, paz e Vênus (na raiz de **ueneramur**);

Calve, tua uenia, pace Catulle, tua" (Prop. II 25, 4)

"Com tua permissão, Calvo, e Catulo, com tua paz ", em que se dirige aos neotéticos, pedindo de cada um o que é necessário ao seu amor;

**"o nimium nostro felicem tempore Romam
si contra mores una puella facit!
haec eadem ante illam et Lesbia fecit."** (Prop. II 32, 43-5)

"ó Roma muito feliz, se em nossos tempos, uma só jovem agisse contra os costumes! Estas mesmas ações, antes dela, também Lésbia já cometeu, sem danos" (trad. nossa), em que menciona a Lésbia de Catulo, que não é senão a homenagem deste a Safo de Lesbos⁸, servidora das Musas e de Afrodite, reconhecendo que o legado grego já era romano em Catulo, com quem tem certa afinidade de tom. E não é sem ironia que adverte Pôntico, duvidoso poeta épico, de que um verso de Mimnermo, no amor, vale mais do que um de Homero (Prop. I 9-11) e de que o amor tardio chega com grande custo, lembrando o amor na madureza de Drummond, como não é sem ironia que assiste a partida de soldados para a guerra desejando presenciar seu retorno triunfal, apoiado em sua amada, contentando-se só com ver; entretanto, ainda há uma instância em que se reúne com os soldados, servidores de Marte: o desejo de preservação da prole romana:

**"ipsa tuam serua prolem, Venus: hoc sit in aeuum,
cernis ab Aenae quod superesse caput"** (Prop. III 4, 21-62).

"Tu mesma, Vênus, preserva tua prole: que para sempre exista esta fronte que dicernes altanera sobre a raça de Enéias." A prole romana é vista como descendente

8 - Não só o cognome **Lésbia** é menção a Safo de Lesbos, como o metro sáfico menor, empregado duas vezes por Catulo nos poemas 11 e 51, este praticamente uma tradução do fragmento 2 segundo Diehl.

de Vênus, mais do que de Marte, embora o mito também o estabeleça. Ovídio, a comprovar este epifenômeno elegíaco, justamente na sua *Ars Amatoria*, diz:

"Mater in Aeneae constitit urbe suâ" (Ov. *Ars Am* I 60).

"A Mãe estabeleceu sede na cidade de seu filho Enéias" (trad. nossa)

A ironia deve ser entendida como o grau da possibilidade de Propércio exaltar a plenitude divina do Amor, ainda que o tom seja aparentemente superficial. Por ser possibilidade, é o que lhe é cabível, como lote de sua vida terrena, como fado, de forma que importa menos ou nada um seu possível amor com uma certa Cíntia possivelmente histórica, diante do carácter sacro das forças que nos fazem existir e das quais talvez não nos demos conta. A superficialidade, risco da sua audácia, afere quíça o grau da nossa adesão ao que combate, ou aquele da nossa repulsa ao que anseia.

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

OBRAS GERAIS E ESPECIAIS.

- BICKEL, E. **Historia de la literatura romana**. Madrid, Gredos, 1982.
GENTILI, B. et al. **Storia della letteratura latina**. Roma-Bari, Laterza, 1987.
LESKY, A. **Historia de la literatura griega**. Madrid, Gredos, 1983.
OTTO, W. F. **The homeric gods**. New York, Octagon, 1983.
PREVOST, M. **OVIDE Heroïdes**. Paris, "Les Belles Lettres", 1928.

TEXTOS.

- OVIDE. **Heroïdes**. Paris, "Les Belles Lettres", 1928.
PLATÃO. **Diálogos**. São Paulo, Abril Cultural, 1983.
PROPERZIO. **Elegie**. Milano, Rizzoli, 1987.
VIRGILE. **Énéida**. Paris, "Les Belles Lettres", 1981.
VIRGÍLIO. **Eneida**. São Paulo, Cultrix, 1985.

FILOSOFIA E TRAGÉDIA

João Pedro Mendes
(DF-UnB)

Abstract

Both Philosophy and Tragedy are derived from ancient Greek religion. The former appeared when myths ceased to satisfy the curiosity and the desire of those thinkers who searched for a rational explanation of the origin of the universe; the latter, at the moment that were established cult performances of scenes from the life, the passion and the apotheosis of the god Dionysus in which were brought out the problems and uncertainties of mankind. In order to search for the meaning of life the Dionysic elements of extreme ecstasy were joined to the Apollonian reason and dream. In tragedy one discusses the problem of existence by means of the fusion of **mythos** and **logos** (Pohlenz). The essence of tragedy lies in the confrontation of Man with destiny or, following Claudel, with its antithesis: **freedom**.

Conta uma antíqüíssima lenda ¹ que o rei Midas foi punido por Apolo com a ex-crescência de orelhas de burro por ter decidido favoravelmente a seu amigo Pã num certame de flauta entre os dois deuses. Vagueando um dia pelas matas da grande Frígia, o velho e sábio Sileno, aio e perceptor de Dioniso, foi perseguido e capturado às ordens de Midas, o qual, instruído nos mistérios por Orfeu e Eumolpo, acolheu fidalgamente o velho sátiro durante dez dias e devolveu-o a Dioniso. Este, exultando com o encontro de seu querido mestre, presenteou Midas com o famoso dom que viria a ser-lhe fatal: tudo o que tocasse havia de converter-se em ouro, incluindo a própria alimentação e bebida. Condoído com a sorte do rei, Dioniso ordena-lhe que se banhe no rio Pactolo, a cujas areias repassou aquela virtude.

Nietzsche descreve assim ² o acontecido:

"O rei Midas andou pela floresta durante muito tempo em perseguição ao sábio Sileno, companheiro de Dioniso, sem conseguir capturá-lo. Quando, finalmente, Sileno caiu em seu poder, perguntou-lhe o rei qual era a coisa melhor e mais conveniente para o homem. Estático e impassível, o demônio ficou em silêncio até que, forçado pelo rei, soltou estridente gargalhada e respondeu assim: 'Oh! raça maldita que dura um só dia, filha do azar e da miséria, por que me obrigas a te dizer o que seria conveniente não ouvires? A melhor coisa de todas te é absolutamente inacessível: não ter nascido, não ser, não ser nada. Depois disto, o melhor para ti será morreres depressa'".

Os primeiros monumentos literários que nos chegam da civilização grega são entretrecidos de motivos épicos (Homero), teocosmogônicos (Hesfodo), e líricos, associados aos presentes na elegia e na poesia iâmbica. Mitos de deuses, titãs e heróis, superiores e alheios à reflexão do homem enquanto medida de tudo (ἄνθρωπος μέτρον, **homo mensura**).

Foi a sofística que deslocou o eixo do pensamento do pólo cosmogônico para o antropológico. Antes dela, já os milésios haviam operado uma transformação maior, com o "salto" do mito para o lógos, da fábula para a razão. Os sofistas foram os primeiros a equacionar problemas de relacionamento do homem com a divindade, do homem com seu semelhante, do homem com a vida e seu destino. Quatro palavras condensam essas novas questões: εὐσέβεια (piedade), ὑβρις (insolência para com os deuses), δίκν (justiça) e μοῖρα οὐ αἶσα (porção que a cada um cabe em sorte na vida).

A religião dos gregos é fundamentalmente uma religião da pólis, constituída de ritos oficiais, externos e coletivos, que vinculam o cidadão, de forma administrativa, à

1 - Ov. **Met.** 85-193. Para os óricos a vida material do corpo era uma pura prisão da alma para expiação das culpas. Por isso a melhor coisa para o homem, desde que nascia, era morrer o mais depressa possível. O texto mais explicativo é de Teógnis (v. 424 et seqs): "De todas as coisas a melhor para nós, seres terrestres, seria não nascer e não ver nunca mais os raios vivos do sol; uma vez nascidos, o melhor seria transpormos o mais cedo possível o Ilmiar do Hades e fazer sepultados sob grande volume de terra". Aristóteles (Eud. fr. 6 Walz.) apresenta a mesma idéia. Muito interessante ainda os versos de Calderón de la Barca: **Pues el delito mayor / del hombre es haber nacido**.

2 - (1920: 32.)

sociedade e ao Estado. Essas práticas ritualísticas, exclusivamente públicas, têm por fim conciliar "o favor do deus para o bem de todos"³. Será que não existia, nem de leve, uma interiorização do fenômeno religioso a nível pessoal, uma busca de ligação intimista de anseios e palpitações do **homo religiosus**? A opinião quase unânime dos estudiosos não o reconhece. Contudo, como explicar o alcance do seguinte trecho da peça *Hipólito* de Eurípides, em que a personagem se dirige à deusa-virgem Ártemis/Diana, irmã de Apolo, rainha das florestas?

A ti, senhora, eu trago esta coroa
por minhas mãos entretecida.
Provém de um prado sem mácula,
onde nem o pastor o rebanho ousa apascentar,
nem o ferro jamais tocou.
Percorre-o apenas, a esse prado imaculado,
a abelha da primavera
e fecunda-o o Pudor com águas do rio.

.....
Para teus cabelos de ouro, amada senhora,
este diadema recebe de minhas piás mãos.
A mim só, dentre os homens, é dada esta honra:
contigo viver e contigo trocar palavras,
ouvindo tua voz, mas sem teu rosto contemplar.
Que eu dê a volta final da vida como a primeira!

(v. 73-8; 82-6)

A filosofia e a tragédia têm muito a ver com o fenômeno religioso da Grécia. A primeira nasceu quando os relatos míticos deixaram de satisfazer a curiosidade e avidez de alguns homens por uma explicação racional da origem das coisas e do cosmos; a segunda, no momento em que, ao se figurar ritualmente a personalidade do deus Dioniso, começaram a se representar episódios entretecidos de lendas em torno de sua vida, paixão e apoteose. Nessas representações afloram inquietudes e problemas ligados à situação do homem no universo e na sociedade, ao sentido de sua existência.

Dioniso era o deus da vitalidade, da natureza fértil e da vegetação, em especial dos vinhedos. O culto que seus fiéis lhe prestavam era selvagem, frenético e delirante, até a obtenção do êxtase. O devoto, inebriado, como que incorporava o deus dentro de si: este o significado exato do termo **entusiasmo**.

Os mitos em torno de Dioniso e seu ritualismo coadunavam-se muito bem à forte "tendência para a vivificação dramática", para usar a expressão de Ziegler⁴ em seu comentário à teoria de Walter Kranz sobre a morfologia histórica do gênero e a origem deste no desenvolvimento do diálogo lírico-epirremático. De acordo com Eudoro de Sousa⁵, para o problema da origem da tragédia, a ciência procura duas espécies de

3 - Festuglère, 1954: 6.

4 - (1936.)

5 - (1986: 67.)

soluções: a primeira, no âmbito da “morfologia histórica do poema trágico”, e a segunda, no da “fenomenologia religiosa da representação dramática”.

Segundo Aristóteles⁶, a tragédia é “uma imitação da ação, elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem temperada, com formas diferentes em cada parte, que se serve da ação e não da narração, e que, por meio da comiseração e do temor (ἔλεος καὶ φόβος), provoca a catarse de tais paixões”. Ainda segundo o Filósofo, ela nasceu do ditrambo e passou por uma fase satírica, antes de alcançar sua forma natural⁷.

Tudo indica que a tragédia surgiu, portanto, do mito e do ritualismo cultural de Dioniso. É interessante observar que a cidade de Atenas não acolheu em seus muros as danças e cerimônias desse culto, embora canalizasse habilmente o poderoso movimento para os esplendorosos festivais dionisíacos. Repugnavam, de certo modo, a um grego ático as práticas aberrantes e destemperadas de um grupo de mulheres, descalças e em trajes sumários, que, atordoadas pela música estridente dos tamborins, se dirigiam de dois em dois anos, em pleno inverno, aos cumes nevados das montanhas e ali se demoravam em correrias e danças desvairadas. No clímax desse frenético e estranho arrebatamento, perseguiam e capturavam um animal bravo, que dilaceravam e comiam cru, para assimilarem a energia e vitalidade do deus. Eram as Bacantes.

O santuário de Apolo em Delfos, por outro lado, admitia a presença de Dioniso durante os três meses de inverno, tempo em que o titular se retirava para junto dos hipébóreos, onde fruía as delícias de ameno clima.

APOLO e DIONISO

Em 1872, publicou Nietzsche seu **Nascimento da Tragédia do Espírito da Música**. Influenciado pela história da filologia, pelas teorias de Schopenhauer e pelas idéias de Wagner sobre o drama musical, concebeu sua própria tese de que a evolução da arte está intimamente ligada à dualidade do apolíneo e do dionisíaco. Haveria um nítido contraste entre as formas plásticas – apolíneas – e as não plásticas da música – dionisíacas. Na tragédia ática se conciliariam os dois impulsos – apolíneo (sonho), dionisíaco (embriaguez) –, “em virtude de um milagre metafísico da ‘vontade’ helênica”. O **principium indiuiduationis** adviria da razão ou racionalidade, estando associado a Apolo, expressão da “alvorçada necessidade da experiência do sonho”; o **pavor e êxtase gozoso** emergiriam da ruptura daquele princípio no mais íntimo do homem e da Natureza, constituindo um vislumbre da essência do dionisíaco análogo ao da embriaguez. A narcose produzida pela bebida a que os hinos fazem menção e que existe entre os povos primitivos, aliada à irrupção da primavera que faz estremecer de gozo a Natureza, desperta os impulsos dionisíacos em cuja exaltação se funde o subjetivo com o total esquecimento de si mesmo, propiciando uma integração com o universo, à

6 – Poet. IV 1449 b.

7 – Sousa, 1986: 50.

maneira das “viagens” que os viciados em drogas dizem vivenciar. Observa Nietzsche que as danças de S. João e de S. Vito fazem lembrar os coros báquicos dos gregos, com precedentes na Ásia Menor que remontam à Babilônia e aos “orgiásticos” saceus. Sugere ainda que se transponha o hino betoweniano à alegria para uma imagem sensível e se fique de capacidade imaginativa à altura do momento em que milhões de seres se prostram surpresos, para lograr-se uma “aproximação ao dionisíaco”. O elemento irracional prepondera nas origens da tragédia, da fase pré-esquiliana até Eurípides. Este rende culto a Apolo de preferência a Dioniso, isto é, faz intorvir em suas peças mais o fator racional, socrático, do que o extático, inebriante, dos coros báquicos. O verdadeiro artista é aquele que conjuga o apolíneo do sonho com o dionisíaco da embriaguez, e isso a um tempo, penetrando na mais funda essência cósmica, embalado em devaneiros de caráter alegórico. Enquanto na arte dórica se perpetua a atitude majestosamente negativa de Apolo, na jônica e coríntia se conservam os doces eflúvios das festas de redenção cósmica e dos dias de transfiguração. A consciência apolínea tida e oculta ao grego o mundo dionisíaco.

A concepção nietzscheniana da origem da tragédia produziu instigantes desenvolvimentos da questão que, por sua vez, conduziram ao entrecimento dos “enunciados e soluções de um problema **filológico** com as premissas e conclusões de um problema **fenomenológico**”⁷. De um lado, os estudiosos das formas literárias, com análise e crítica textual, exegese e hermenêutica das fontes, com os exclusivos recursos das ciências auxiliares da filologia; de outro, os analistas do fenômeno trágico, desde os arcanos da psicologia, até à **tragicidade** da própria existência humana. Afirma Eudoro de Sousa que não existe “método mais adequado à natureza do problema” “que não seja o filosófico”. Este é o método utilizado pela ciência para solucionar a questão da origem da tragédia, “percorrendo todo o caminho que vai dos mais profundos abismos do espírito humano às mais altas florescências da alma helênica”⁸. Não obstante, repercutem em surdina as palavras admonitórias de Nietzsche:

“Somente depois de o espírito de ciência haver atingido os seus limites.... é que podemos esperar um renascimento da tragédia.... Entendo por espírito de ciência a crença que surgiu primeiro na pessoa de Sócrates – a crença na explicabilidade da natureza e no conhecimento como panacéia”⁹.

O filósofo alemão achou ter descoberto a fórmula explicativa à margem do espírito científico de aceitação universal: conceber a existência do homem e do mundo como fenômeno estético, e só enquanto tal justificada. E é “precisamente o mito trágico que tem de nos convencer de que até mesmo o feio e o desarmonico são parte de um jogo artístico que a vontade na eterna amplitude de seu prazer realiza consigo mesma”¹⁰.

8 – (1986: 50.)

9 – (1920: 39.)

10 – Idem, **ibidem**.

A TRAGÉDIA NA LITERATURA GREGA

Muito embora o "enredo" das tragédias, tanto das que chegaram até nós como das que se perderam (e foram a maioria), a avaliar pelas referências e pelos nomes que nos foram transmitidos, seja extraído das lendas heróicas das epopéias, o certo é que o gênero dramático nasceu, como já se disse, do culto de Dioniso, dos ditirambos entoados em honra do deus, bem como de seus desdobramentos corais líricos e epirremáticos.

Foi para os festivais dionisíacos que se instituíram concursos e representações dramáticas. Trata-se de acontecimentos de cunho cívico e religioso que interessavam a toda a pólis. Um magistrado, o arconte-epônimo, encarregava-se de sua preparação e organização. Havia as Dionísias Rurais, cujo momento culminante era o desfile escoltando o φάλλος, símbolo da virilidade fértil. Estas festividades incluíam, a determinada altura, manifestações dramáticas, havendo notícias de que nelas exibiram peças Sófocles e Aristófanes. Foi, todavia, nas Dionísias Urbanas – ou Grandes Dionísias –, celebradas na primavera no perímetro do velho templo de Dioniso que ficava numa das vertentes da Acrópole, que se integrou definitivamente o gênero. Durante cinco dias, em três dos quais os três poetas admitidos ao concurso faziam representar cada um três tragédias e um drama satírico, os atenienses e os forasteiros assistiam e participavam.

O que mais importa ao nosso tema de agora não é tanto a história e a forma da tragédia, mas sua estrutura ideológica.

Aristóteles foi o primeiro a teorizar sobre o conteúdo da tragédia, contrapondo-o ao da epopéia. Nesta, "ante nossos olhos não agem atores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso" ¹¹. A tragédia tem no mito um elemento fundamental. Algumas vezes ele pode ser substituído pelo relato de um acontecimento histórico (v.g. *Os Persas* de Ésquilo). Nisto, contudo, não se distingue da epopéia, que geralmente contém grande quantidade de mitos. Na tragédia, as personagens movimentam-se diante de nós, raciocinam, ponderam sobre seus atos, deliberam, exibem emoções e sentimentos. É a reflexão ou λόγος que se funde com o μύθος na dramatização, para representar a "problemática do Ser" ¹². Na epopéia, o plano de fundo em que se recortam as personagens deixa entrever a atuação dos deuses de forma direta ou indireta; na tragédia, prevalece o mundo dos homens, com suas forças propulsoras do querer e do sentir, conquanto dramaticamente receptivas às injunções e influências advindas do plano divino. Move-se o homem entre os pólos da **piedade** e do **temor** , da **insolência** desmedida e do **comedimento** , da **justiça** e da **iniquidade** , da **liberdade** coarctada pelo **fatalismo** . A este respeito escreve Pohlenz, referindo-se à tragédia esquiliana:

"... Um contraste entre a forte necessidade de autodeterminação do Heleno e o sentimento da existência prévia de poderes sobre-humanos que externa-

11 – *Poet* XXIV 1460 a.

12 – Pohlenz, *ap.* Perola, 1988: 379.

mente o limitam e atravessam... A problemática do Ser começa para o trage-diógrafo só quando o homem reconhece como seus antagonistas esses poderes... Para os Gregos, era evidente imaginar o mundo da natureza como um *kosmos* bem ordenado, sujeito a leis estáveis... É trágico... o conflito entre a vontade individual e a ordenação do mundo" ¹³.

A ESSÊNCIA DO TRÁGICO

Vimos como a origem da tragédia é indissociável do culto de Dioniso. Do séquito do deus (θίασος) faziam parte ménades e sátiros. Estes tinham apêndices eqüinos. Mais tarde, na figuração cultual, vieram a confundir-se com os faunos, divindades campestres de apêndices caprinos. O canto que entoavam era a τραγωδία (de τράγος, "bode", e ᾠδή, "canto"). Esta etimologia foi contestada com fundamento na iconografia do séc. V a.C. que representa os sátiros como seres humanos com orelhas e cascos de cavalo. Outra surgiu, alicerçada na prática de os devotos do deus dilacerarem e ingerirem um τράγος, simbolizando a morte e incorporação de Dioniso. Os coros de lamentações pelo sacrifício repercutiriam o "canto do bode", ou τραγωδία.

As **Bacantes** de Eurípides dão-nos valiosas informações acerca de tais práticas: Agaue, mãe de Penteu, rei de Tebas, ficou possuída de delírio dionisíaco e, confundindo o filho com um animal selvagem, dilacerou-o de forma cruel. Assim foi punido quem ousou opor-se à introdução desse culto divino em seu território.

O bode, animal impuro entre os povos primitivos, foi eleito para usos exorcísmicos, expiatórios e catárticos. Ora, a finalidade precípua da representação de tragédias, segundo Aristóteles ¹⁴, seria a purificação ou catarse das paixões dos espectadores. O homem aspira subconscientemente à lustração de seu estado anímico de impureza original. Na resposta de Sileno a Midas, vemos a aniquilação total como solução para o problema da existência: retornar ao nada, ao não-ser, ao "Ser Único Absoluto" (Antero de Quental) ou Nirvana, onde imergem os indivíduos para dissolução da identidade que adquiriram ao nascer. Impotente para alterar seu destino, o bode expiatório volta ao nada de onde veio, por morte violenta e cruel. Entretanto, o sacrifício tem o sentido de purificação e o místico efeito de restabelecer a identificação com o mundo insondável dos mortos, através da ingestão do animal "entusiasmado".

Teria algum interesse estabelecer aqui um paralelismo com as cerimônias do bode expiatório no Velho Testamento; ou com a utilização do misticismo báquico patente na decoração dos monumentos funerários greco-romanos; ou ainda com a adoção, pelos artistas cristãos primitivos, dessa simbologia pagã: motivos do pastor, da videira, do vinho, do azeite e do pão. No séc. XV, o tema artístico-religioso do "lagar místico", do fruto esmagado que se converte em luz (azeitona), em carne (trigo) ou em sangue e vapores inebriantes (uva), não pode deixar de perder-se à simbologia do culto dionisíaco.

13 - *Ibidem*.

14 - *Poet VI 1449 b.*

co. Tais motivações dos artistas promanam da sugestão das extasiadas alegrias do Além e da crença na própria ressurreição. Disto já tratei longamente num estudo sobre as bucólicas IV-VI e X de Virgílio ¹⁵.

O carácter metafísico da tragédia reside, a meu ver, na confrontação da personagem com a morte impendente, inelutável, sem fuga possível, porém imprescindível e libertadora da culpa original do "princípio de individuação", no dizer aristotélico-escolástico retomado por Nietzsche. A morte é uma necessidade metafísica, ante o estigma indelével da *μοιρα/αισα*. Isto constitui a mola mestra da tragédia grega.

Eduíno de Jesus ¹⁶ sumariza as mitificações da tragédia moderna e contemporânea:

razão de Estado (v.g. na *Castro* de António Ferreira); **honra** (na *comédia espanhola* em geral); **vingança** (na *revenger's tragedy* elisabetana); **glória** (tragédia de Corneille); **hereditariedade** (em *Os Espectros* de Ibsen); **sociedade capitalista** (em *Morte de um Caixeiro Viajante* de Arthur Miller).

Já Paul Claudel, anota o mesmo professor, situa o carácter trágico na confrontação não com o destino, e sim com seu antagonista, a liberdade. "Partindo do princípio cristão de que o homem é a própria liberdade (princípio retomado até às últimas conseqüências pelo existencialismo), [o escritor e diplomata francês] colocou as suas personagens em situações-limite perante a inexorabilidade não do destino mas de uma escolha para a qual não concorrem quaisquer imperativos transcendentais".

Encerro este breve estudo com um retorno à Antigüidade Clássica. Não resisto à sedução de oferecer modesto contributo de reforço ou de simples ilustração à genial teoria de Nietzsche sobre a "origem da tragédia no espírito da música". Sigo de perto o que escrevi sobre a arte de Virgílio, na obra já citada. O par simétrico formado pelas bucólicas IV (da Sibila de Cumas) e VI (de Sileno) completa o movimento de conversão das iniciações nos mistérios. Na primeira (a "messiânica" ou "profética") é notório seu valor místico. Na segunda, claramente se reconhece, além desse mesmo carácter místico, um "programa sinfónico" (o canto do velho Sileno faz vibrar de comoção a natureza inteira):

"No paralelismo das duas composições, as figuras da Sibila e de Sileno são personagens do canto amebou do mistério, postados na meta da via percorrida pelo iniciado. São entes místicos, não saídos da lenda ou da mitologia, mas que permanecem vivos na alma dos povos e nos cultos secretos. A Sibila é a voz infalível de Apolo; Sileno é a boca de sombra e a máscara de Dioniso, revestida pelo iniciador nos mistérios báquicos, ou que se anima na superfície espelhada dos vasos côncavos. A profetisa de Apolo **conhece** o porvir; Sile-

15 - (1985; 66 et seqs.)

16 - (1956.)

no **é** o **de**vir. Ela anuncia o fecho iminente do ciclo das idades e o começo da nova era; ele, com seu 'discurso sagrado', explica o processo de construção do cosmo a partir do caos, a fim de instalar-se a realeza de Saturno da nova idade de ouro. Na segunda parte do seu discurso, evoca a inexorável processão do **uno** ao **múltiplo**, como inverso desintegrador do primeiro movimento que pôs ordem no caos".

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

OBRAS GERAIS E ESPECIAIS

FESTUGIÈRE, A. J. **Personal Religion among the Greeks**. California, Univ. Press, 1954.

JESUS, E. de **Tragédia**. In: ENCICLOPÉDIA VERBO LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Lisboa, Verbo, 1956.

MENDES, J. P. **Construção e arte das Bucólicas de Virgílio**. Brasília, EDU – INL, 1985.

NIETZSCHE, F. "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". In: *Gesammelte Werke*, München, Musarion, 1920. 3.B.

ROCHA PEREIRA, M. H. da **Estudos de história da cultura clássica**. Lisboa, C. Gulbenkian, 1988. v.I.

SOUSA, E. de **Poética de Aristóteles**. Lisboa, Imprensa Nacional, 1986.

ZIEGLER, K. **Tragödie**. In: PAULI-WISSOWA **Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft**. Berlin, Herder, 1936.

TEXTOS

ARISTOTLE. **The Works**. London, Oxford, 1908:

OID. **Metamorphoses**. London, W. Heinemann, 1956.

TEOGNIS. **Anthologia Lyrica Graeca**. Lipsiae, Teubneri, 1950.

O LUCRECIANO DE RERVM NATVRA E O HINO A VÊNUS

Maria da Glória Novak
FFLCH-USP

Résumé

On se demande toujours pourquoi le matérialiste Lucrèce nous présente Vénus au début de son poème: une Vénus qu'il invoque et qu'il désire comme compagne de sa création littéraire, une Vénus à qui il ne demande pas moins que la paix.

Qu'est-ce que cela peut bien signifier pour le Poète d'invoquer une déesse, si l'épicurisme ne suppose aucune sorte de protection divine?

On a beau dire qu'il est incohérent, je ne le crois pas.

Au contraire, le **De rerum natura** est tout à fait cohérent: et d'une cohérence interne et d'une cohérence d'avec l'épicurisme. Le poème nous le démontre à chaque instant dans ses exemples, dans ses développements, et surtout dans sa ligne maîtresse.

La vie commence par le plaisir et se termine par la mort: et de même fait le poème: Vénus, le plaisir, l'origine de la vie, au début du **De rerum natura**; la peste d'Athènes, la terreur, la mort à la fin du poème.

Ce n'est donc pas la déesse qu'invoque le Poète, au début de son ouvrage: c'est le plaisir, c'est la force créatrice de la nature, c'est la vie.

1 Aeneadam genetrix, hominum diuomque uoluptas,
 alma Venus, caeli subter labentia signa
 quae mare nauigerum, quae terras frugiferentis
 concelebras, per te quoniam genus omne animantium
 5 concipitur, uisitque exortum lumina solis,
 te, Dea, te fugiunt uenti, te nubila caeli
 aduentumque tuum, tibi suavis daedala tellus
 summittit flores, tibi rident aequora ponti,
 placatumque nitet diffuso lumine caelum.

10 Nam simul ac species patefactast uerna diei,
 et reserata uiget genitabilis aura Fauoni,
 aerae primum uolucres te, diua, tuumque
 significant initum percussae corda tua ui.
 Inde ferae, pecudes persultant pabula laeta,
 5 et rapidos tranant amnis: ita capta lepore
 te sequitur cupidé quo quamque inducere pergis.
 Denique per maria ac montis fluuiosque rapacis,
 frondiferasque domos auium camposque uirentis,
 omnibus incutiens blandum per pectora amorem,
 20 efficis ut cupide generatim saecula propagent.

Quae quoniam rerum naturam sola gubernas,
 nec sine te quicquam dias in luminis oras
 exoritur, neque fit laetum neque amabile quicquam,
 te sociam studeo scribendis uersibus esse
 25 quos ego de rerum natura pangere conor
 Memmiadae nostro, quem tu, dea, tempore in omni
 omnibus ornatum uoluisti excellere rebus.
 Quo magis aeternum da dictis, diua, leporem.

Effice ut interea fera moenera militai
 30 per maria ac terras omnis sopita quiescant.

Nam tu sola potes tranquilla pace luare
 mortalis, quoniam belli fera moenera Mauors
 amipotens regit, in gremium qui saepe tuum se
 reicit, aeterno deulctus uolnere amoris,
 35 atque ita suspiciens tereti ceruice reposita
 pascit amore audos inhians in te, dea, uisus,
 eque tuo pendet resupini spiritus ore.

Hunc tu, diua, tuo recubantem corpore sancto
 circumfusa super, suauls ex ore loquellas
 40 funde, petens placidam Romanis, incluta, pacem.
 Nam neque nos agere hoc patriai tempore iniquo
 possumus aequo animo, nec Memmi clara propago
 talibus in rebus communi desse salutē.

Omnis enim per se diuom natura necessest
 45 Inmortali aeuo summa cum pace fruatur,
 Semota ab nostris rebus seiunctaque longe.
 Nam priuata dolore omni, priuata periclis
 Ipsa suis pollens opibus, nihil indiga nostri,
 Nec bene promeritis capitur, nec tangitur ira.¹

Este é o hino a **Vênus**, que inicia o lucreciano **De rerum natura**, e no qual estudiosos de todos os tempos têm visto como que uma incoerência do Poeta, materialista e, segundo eles, ateu. Ora, os dois últimos epítetos de Vênus na invocação, **Dea** e **Diua**, parecem afirmar que Vênus existe, é divina, é Deusa. Em que sentido a invocaria o Poeta? Como pôde o **De rerum natura** iniciar-se com um pedido de proteção divina se, como afirma o seu Autor (I 44-9), os Deuses vivem separados e desligados dos nossos assuntos? E como explicar no hino a Vênus a presença de Marte, senhor das armas, poder destruidor, muitas vezes mas não sempre vencido pela ferida do amor (31-2)? Uma das grandes dificuldades na interpretação da Vênus destes versos prende-se exatamente ao seu poder sobre a guerra. E como entender a idéia da proteção de Vênus a Mêmio? Como explicá-la se os Deuses são indiferentes à vida humana?

Antes de prosseguir, lembremo-nos de que Tito Lucrecio Caro é epicurista; parece-me importante procurar entender o sentido do hino a Vênus de acordo com o seu pensamento e a sua filosofia. Pensamento e filosofia que, no que diz respeito aos Deuses, os versos 44 a 49, que seguem imediatamente a invocação e se repetem no segundo livro (646-51), deixam claros: os Deuses, bem aventurados e distantes, são o modelo do nosso comportamento mas não interferem na nossa vida. O epicurismo não supõe nenhum tipo de proteção divina. Essa é a idéia que deve conduzir-nos o raciocínio: a presença de Vênus a iniciar o **De rerum natura** tem profunda significação e deve ser entendida no contexto geral do poema e, sobretudo, à luz da filosofia do seu Autor.

Antes de mais, parece-me importante verificar a composição do hino a Vênus. A seguir, destacar as hipóteses mais comuns de explicação da presença de Vênus e de

1 – Texto estabelecido por Emout (1978).

Marte e discutir essas hipóteses. Depois, só depois, nos parecerá claro o sentido da invocação.

Esta compreende os quarenta e três primeiros versos do próemio do *De rerum natura*, além dos versos 44 a 49, que muitos estudiosos têm considerado como interpolados, não lhes entendendo a presença nesse passo. Destacam-se quatro grandes blocos ou partes no hino a Vênus.

Primeira parte.

Os vinte primeiros versos consistem numa invocação à Vênus **Genetrix, Voluptas, Alma**, graças à qual são concebidos os seres vivos. Podem ver-se aí dois segmentos.

Primeiro. Nos versos 1 a 9, mostra-nos o Poeta uma imagem de prazer:

“Geradora dos descendentes de Enéias, Prazer dos homens e dos Deuses, Vênus Criadora, que, sob os astros deslizantes do céu, enches com tua presença o mar portador de navios e as terras que produzem as messes, visto que graças a ti são concebidas e, tendo nascido, contemplam as luzes do sol todas as espécies de seres vivos, a ti ó Deusa, fogem-te os ventos; a ti e à tua chegada fogem as nuvens do céu; a terra, como um Dédalo, oferece-te flores suaves; as águas do mar te sorriem e, aplacado, brilha o céu com luz difusa”.

Notar os vocativos nos dois primeiros versos, **Genetrix, Voluptas, Alma Venus**, e no sexto verso, **Dea**; voltaremos a eles. E notar a presença da segunda pessoa: no verso 4, **per te**; nos versos 6 a 8, **te Dea, te, te aduentumque tuum, tibi, tibi**, o que representa ênfase sobre o **per te quoniam** do verso 4: “visto que é graças a ti, por ti, só por ti, por ninguém mais”. Notar ainda, no verso 4, a expressão **genus omne**, que inclui o homem. Este não é referido particularmente nas imagens de prazer da invocação, mas apenas incluído entre as espécies vivas: aqui neste passo em **genus omne**, e no verso 19 em **omnibus**. Notar ainda, no verso 7, a expressão **daedala tellus**. A idéia é de criação: a terra, como Dédalo, cria.

Segundo. Nos versos 10 a 20, imagem da primavera em três momentos: anúncio, procura e encontro de Vênus.

1. À chegada da primavera (v. 10-3), anúncio de Vênus:

“Na verdade, logo que se revela a face primaveril do dia e, livre, se fortalece a brisa fecunda do Favônio, primeiro os pássaros do ar te anunciam, Divina, e anunciam a tua aproximação, com os corações abalados pela tua força”.

Notar, ainda aqui, a expressão da segunda pessoa: **te Diva tuumque initum, tua ui** (v. 12-3): presença de Vênus. Não se trata de uma invocação a um ser abstrato mas a algo que está fortemente presente: **tua ui**. Vênus anuncia-se com força.

2. Nos versos seguintes (14-6), procura de Vênus: imagem de encanto, desejo, sedução:

"A seguir, feras e rebanhos saltam através de férteis pastagens e atravessam a nado rápidas correntes: assim, cada um, tomado de encanto, segue-te cheio de desejo, aonde quer que o leves".

Notar a expressão verbal **Inducere pergis**: é a segunda ocorrência de verbo na segunda pessoa; a primeira (**concelebras**, v. 4) tem um alcance mais generalizado: Ir-radia-se por todos os mares e todas as terras; a segunda particulariza o seu domínio: cada fera, cada animal individualizado pelo **quamque** do verso 16; tão individualizado que o predicativo **capta** está no singular e naturalmente também o verbo, **sequitur**: o Poeta antecipá no verso 15 a singularização do verso 16.

3. Finalmente, nos versos 17 a 20, encontro de **Vênus**, imagem de amor natural:

"Ao fim, pelos mares e pelos montes e pelos rios rapaces e pelos frondosos lares das aves e pelos campos verdejantes, instilando em todos os peitos envolvente amor, fazes com que, cheias de desejo, se propaguem, geração a geração, as raças".

Observar no verso 20 a terceira forma verbal na segunda pessoa: **efficis**; no verso anterior o **modus faciendi**, **omnibus incutiens blandum per pectora amorem**, entendendo-se aqui **amor** no sentido natural de "desejo de prazer", que é um desejo inconsciente de reprodução e fere todas as espécies vivas.

Os versos 10 a 20, sozinhos, constituiriam um poema: retomando os versos 4 e 5, terminam com a reafirmação da ação de **Vênus** e discriminam as espécies compreendidas no verso 4, apresentando-as numa sucessão que corresponde à ordem, por assim dizer, de resposta ao estímulo de **Vênus**: primeiro as aves (10-3), a seguir, feras e rebanhos (14-6), enfim, todos (17-20): os peixes, os répteis, os batráquios e o homem e também, certamente, os invertebrados.

Na verdade, os versos 10 a 20 não só retomam os versos 4 e 5 mas, ainda, justificam os versos 6 a 9: os ventos fogem e fogem as nuvens; a terra oferece flores, e sorriem as águas do mar, e brilha o céu. Por quê? – Porque **Vênus** faz com que se propaguem as raças.

Segunda parte.

Os versos seguintes (21-8) consistem numa transposição do poder criador de **Vênus** para a arte poética, visto que a Deusa governa sozinha a criação. Destaca-lhe o Poeta a responsabilidade e, a seguir, faz o seu pedido, após expressar o seu desejo:

"Visto que, sozinha, governas a natureza dos seres e que sem ti nada surge para as claras regiões da luz e nada se torna fértil ou amável, desejo que me sejas companheira no escrever estes versos, que eu começo a compor sobre a natureza dos seres para meu amigo, filho dos Mênios, que tu mesma, Deusa, quiseste sempre que se enaltecesse, dotado de todos os bens. Por isso, tanto mais dá às minhas palavras, Divina, eterno encanto".

Notar, no verso 21, o segundo **quoniam**, que retoma o do verso 4: "visto que por ti são concebidas / visto que sozinha governas o mundo vivo". De fato, **Vênus** não é só responsável pela concepção mas também pelo comportamento dos seres vivos. Há uma progressão af: passando pelos versos 13 (**perculsae tua ui**) e 16 (**te sequitur**

cupide). Entretanto é preciso observar que Vênus não se impõe aos mortais: eles a seguem. No verso 21, **gubernas** é a quarta forma verbal na segunda pessoa; conclui a idéia: **concelebras, inducere pergis, efficis: sola gubernas**.

Notar ainda, no verso 24: **te sociam studeo**, "desejo que me sejas companheira" – prenúncio do primeiro pedido que faz o Poeta. Visto que Vênus, tendo como arma o encanto (**lepus**, v. 15), governa sozinha toda a criação, o Poeta pede-lhe encanto para os seus versos: **da dictis, Diua, leporem** (v. 28). Aqui a primeira forma imperativa; e está ligada à criação poética.

Inserido na imagem artística, o elogio de Mêmio, que Vênus enaltece.

Terceira parte.

Nós catóze versos seguintes (29-43), é paz o que o Poeta pede à Deusa amada de Marte, senhor da guerra: paz, condição de criação poética e estudo. Podemos ver aí uma tripartição.

Primeiro. Nos versos 29 e 30, segundo pedido a Vênus, e este é o primeiro pedido de paz:

"Faze com que, entretanto, as ferozes operações militares, por todos os mares e terras, descansem adormecidas".

Notar a segunda forma imperativa do texto (**effice**, v.29) e observar que o verbo é **efficio**, o mesmo do verso 20: "assim como, instilando em todos os peitos envolvente amor, fazes com que /.../, assim também faze /.../": em outras palavras, "desperta nos corações envolvente amor e afasta-os da guerra".

Observar ainda, no verso 30, a expressão **per maria ac terras**, eco do terceiro verso (**mare nauigerum, terras frugiferentis**), a indicar o domínio de Vênus. Observar também, no verso 29, o advérbio **interea**, significando "enquanto isso, enquanto escrevo o meu poema".

Segundo. Nos versos 31 a 37, justificativa do pedido dos dois versos anteriores:

"Na verdade, só tu podes com tranqüila paz alegrar os mortais, visto que os ferozes trabalhos da guerra, quem os dirige é Marte, senhor das armas, que muitas vezes se reclina ao teu seio, vencido pela ferida eterna do amor; e, assim, apoiada a nuca bem torneada, erguendo o olhar, alimenta de amor os ávidos olhos, desejando-te ardentemente, ó Deusa: e, inclinado para trás, tem a respiração presa aos teus lábios".

Notar no verso 31 **sola**, como no verso 21: **rerum naturam sola gubernas / tu sola potes tranquilla pace iuare mortalis**. Os versos 31 a 37 não apenas explicam o pedido de paz mas o justificam. E duas vezes aparece nestes sete versos o termo **amor**. Ao meu ver, com o mesmo sentido do verso 19, e que é o sentido mais simples: desejo de prazer.

Terceiro. Nos versos 38 a 43, segundo pedido de paz:

"Tu, Divina! inclinando-te sobre ele e envolvendo-o, delgado, com teu corpo santo, derrama dos teus lábios palavras suaves, pedindo para os romanos, inclita, plácida paz, visto que nem podemos nós escrever tranquilamente estes versos se a Pátria vive momentos de inlquidade, nem a raça ilustre de Mêmio pode faltar, em tais circunstâncias, ao interesse comum".

Observar, no verso 40, a terceira forma imperativa: **funde**. A primeira (**da**, v. 28) ligada à criação poética: a segunda (**effica**, v. 29) e a terceira ligadas à paz, indispensável à criação e à vida. O verbo é **fundo**, que aparece também no verso 39, em **circumfusa**. Notar, ainda no verso 40, a segunda ocorrência do termo **pax** (a primeira no verso 31). Até o verso 28, a idéia maior é "criação": reprodução das espécies e criação poética. A partir do verso 29, a idéia maior é "paz": idéia que se desenvolve: da alegria efêmera dos mortais (v. 31-2), passando pela precária paz representada pela imagem de Vênus e Marte, para chegar à paz absoluta e eterna dos Deuses, modelo da paz humana.

Quarta parte.

Ao fim (v. 44-9), imagem dessa paz absoluta e eterna:

"De fato, é inevitável que toda a natureza dos Deuses, por si mesma, frua a eternidade na mais perfeita paz, totalmente separada e desligada dos nossos assuntos, pois, livre de toda dor, livre de perigos, ela mesma poderosa pelos seus próprios recursos, não precisando de nós para nada, nem é cativada por atos meritórios nossos nem tocada pela ira".

Alguns estudiosos resolvem a situação destes versos considerando-os interpolados. Outros, supondo ou não lacunas, buscam explicá-los ligando-os ao que precede por meio do **enim** do verso 44, **enim** não só afirmativo como também explicativo.

Não pretendendo eu, embora, entrar no mérito da questão altamente polêmica da localização destes versos – se são ou não interpolados visto que se repetem no segundo livro (646-51) –, gostaria apenas de mostrar que não só descrevem o comportamento dos Deuses mas, ainda, explicam por que só a Vênus da invocação pode com tranqüila paz alegrar os mortais (v. 31-1) e pode pedir paz ao guerreiro (v. 39-40): porque os Deuses não podem; e por que Mêmio não pode faltar à luta se a Pátria vive momentos de iniquidade: porque os Deuses não podem ajudá-la.

Com muita propriedade, parece-me, observa Giancotti:

Il disputato **enim** è chiaramente e naturalmente esplicativo. Il nesso è sottolineato dal riscontro fra **talibus in rebus** del v. 43 e **ab nostris rebus** del v. 46 [...]².

Vejamos agora as hipóteses mais comuns de explicação da presença de Vênus e de Marte nos primeiros versos do **De rerum natura**.

Primeira. Pertence à tradição literária invocar Deus(es) no início dos poemas, e a invocação seria, pois, artística além de religiosa.

Segunda. Vênus, mãe de Enéias, é a mãe dos romanos. Isso explicaria não só a sua presença no **De rerum natura** mas também, ao seu lado, a presença de Marte, o pai.

Terceira. **Genetrix** é a Vênus de César, e o Poeta a estaria invocando propositalmente. Júlio César teria sido epicurista, e a invocação à **Genetrix** representaria a simpatia de Lucrécio. Essa é a opinião de Grimal³, da qual no entanto discorda Boyancé, afirmando que semelhante alusão não pertence ao espírito de Lucrécio nem ao epicurismo⁴.

2 – (1978: 222.)

3 – (1977: 233.)

4 – (1963: 14 n 2.)

Quarta. Vênus se tem também como protetora dos Mêmios, visto que está nas moedas da gens, coroada por Cupido. Nada mais natural que, por isso, a invocasse o Poeta.

Quinta. Vênus tem, entre os romanos, o epíteto *Physica*, e seria essa a *Genetrix* invocada.

E **sexta.** Lucrécio estaria pensando num dos seus modelos poéticos, Empédocles. Este afirmara que "pelo Ódio tudo se destrói e se divide; que pela Amizade tudo se une e reciprocamente se deseja". Que "ora vence o primeiro, ora a segunda". E que "todas as formas mortais nascem das uniões de Afrodite" (DK 31 B 21-71).

Podemos descartar imediatamente a terceira hipótese. A invocação nada tem a ver com a *Genetrix* de César. O Poeta não invocaria a Vênus de um Sísifo⁵. E também a quarta. Ainda que Mêmio, o destinatário do poema, esteja presente no hino a Vênus, e ainda que seja difícil explicar os dois versos que o referem, veremos que é outro o sentido da invocação. Descartemos, igualmente, a segunda hipótese. A Vênus do *De rerum natura* não é mãe só dos romanos.

Restam-nos a primeira, a quinta e a sexta hipóteses.

Vejamus a primeira. O *De rerum natura* é um poema, e o Poeta, fiel à tradição literária, dedicaria os seus primeiros versos a Vênus. Essa invocação artística, porém, não pode ser uma invocação religiosa.

A sexta hipótese é verossímil: Lucrécio poderia estar pensando no seu modelo poético, Empédocles, divinizado no primeiro livro (717-33).

E, enfim, a quinta hipótese é plausível. De fato, parece bem caracterizada no poema a *Vênus Physica*. Esta é, em Roma, o amor natural, responsável pela propagação das espécies. Realmente, nos primeiros vinte e três versos da invocação, Vênus é a Criadora incontestada. E não só na invocação mas em todo o poema. Lê-se, por exemplo, ainda no primeiro livro (227-8):

*unde animale genus generatim in lumina uitae
reducit Venus [...]* ?

"De onde traz Vênus as espécies animais, geração a geração, à luz da vida?"

Entretanto, veremos que essa Vênus Criadora não é exatamente a *Venus Physica*.

Examinemos os epítetos de Vênus.

1. *Aeneadam Genetrix* (v. 1),

"Geradora dos descendentes de Enéias".

Este foi, desde cedo, epíteto consagrado de Vênus. Escreve Ênio: *Venus et Genetrix patris nostri* (Ann. 52). Ora, se nos lembramos de que Ênio é um dos modelos poéticos de Lucrécio, veremos que não só a expressão nada tem de singular mas também a sua presença no *De rerum natura* nada tem de extraordinário. Entretanto, não devemos perder de vista que, segundo Lucrécio, como se vê nitidamente pela invocação, Vênus é geradora de todos os homens e de todos os seres vivos, não só dos romanos.

2. *Hominum Diuomque Voluptas* (v.1),

"Prazer dos homens e dos Deuses".

Há dois pontos importantes com relação a este epíteto.

Primeiro. Alguns estudiosos querem ver na *Vênus lucrecliana* o prazer identificado à paz: *uoluptas-pax-ataraxia*. Diz, por exemplo, Bailey, citando Bignone:

The sexual pleasure, which results in creation, is kinetic, the pleasure of peace and contemplation is static. The former is represented in the earlier part of the invocation, but in the latter Venus has become the pleasure of *ataraxia*, and it is naturally her function to grant peace to Rome [...]

Moreover the identification of Venus and *pax-uoluptas* makes far more natural the picture of her relation to Mars [...]⁶.

Em primeiro lugar, segundo o Poeta, *Vênus* é primordialmente, ao nível da mortalidade, a força através da qual a natureza cria os seres vivos, força que é o prazer do amor natural, que, por sua vez, se inclui no prazer-guia da vida, que todos os seres vivos procuram. Mostram-no claramente os versos 171 a 174 do segundo livro: negando a *Idéia* de que os *Deuses* hajam criado o mundo, e enumerando os nossos bens – as estações do ano, os meses – refere *Lucrecio* tudo aquilo de que o guia da vida, o prazer, aconselha os mortais a aproximar-se. Diz que ele, o prazer, conduz os homens e os encanta pelas artes de *Vênus*, levando-os a propagar as raças.

Por conseguinte, sendo embora o prazer, *Vênus* não é paz-ataraxia, o que, na invocação, os versos 31 a 40 – em que se encontram as duas primeiras ocorrências do termo *pax* – deixam claro: lê-se que *Vênus* pode trazer aos mortais a paz e pode pedi-la, mas nada leva a afirmar que *Vênus* se torne no prazer da ataraxia ou se transforme na paz. Ao contrário, a sua imagem, derretendo-se ao redor de *Marte*, é nitidamente uma imagem de amor natural.

Aliás é fácil explicar que o prazer possa trazer a paz. Explicar, sem cair no simbolismo, que possa pedi-la não é tão fácil mas podemos entendê-lo: o guerreiro deseja ardentemente o prazer (v.36) e é muitas vezes ferido pela ferida do amor (v. 34). Que *Vênus* se lhe insinue no coração, a fim de que seja vencido mais uma vez e, entregue ao prazer, esqueça a guerra.

Ao meu ver, no entanto, é preciso distinguir bem o conceito de prazer quando se trata do epicurismo: o verdadeiro prazer epicúreo consiste na ausência de dor, na ausência de inquietação (II 16-9): Isso é a paz-ataraxia.

Diz o Mestre que todos os seres vivos procuram instintivamente o prazer e fogem à dor, pois o prazer é o seu guia, como se lê também no *De rerum natura* (II 172). Diz ainda que o prazer é um bem primordial e congênito, inerente à natureza. Que precisamos dele quando a sua ausência nos faz sofrer mas que não precisamos quando não sofremos (*Men.* §128-9). Distingue o Mestre, dos desejos naturais, os desejos vazios, que são insaciáveis. Diz ainda que, dentre os desejos, todos aqueles cuja não satisfação não traz dor não são necessários (KD XXVI).

Ora, o desejo dos prazeres de Vênus é natural mas, se bem que necessário para a conservação das espécies (II 173-4), não é efetivamente necessário para a felicidade individual.

E mais. Se o prazer no epicurismo é ausência de dor e de inquietação, pode ser, isto sim, a tranqüilidade que se segue ao prazer de Vênus mas não o próprio prazer de Vênus. De fato, o prazer no epicurismo não está no beber ou no comer ou no vestir mas tão-somente em não ter sede ou fome ou frio.

Segundo. É comum ver-se na **Venus Voluptas** o poder criador da natureza. Bailey, por exemplo, afirma também:

Love is the cause of creation, so Venus is the life-giving power in the world⁷.

Ora, não há negar que o prazer cria; e, pois, **Venus Voluptas** é **Genetrix** (v.1). E a força criadora de Vênus, estende-a o Poeta a Callope, Musa inspiradora, ou poder criador da poesia, atribuindo-lhe o mesmo epíteto, **Voluptas**, em nítida invocação ao prazer de criar (VI 94-5).

Na verdade, Vênus é efeito do princípio construtivo da natureza, que desperta nos seres vivos o desejo do prazer sexual e assim, de uns seres cria outros: a natureza os cria, Vênus é o seu **modus operandi**. O que é interessante observar é que, no que tange aos mortais, se confundem o princípio e o seu efeito: Vênus, enquanto prazer, é realmente poder criador.

Como, porém, explicar que seja também **prazer dos Deuses**? – Estes não se reproduzem como as espécies mortais; mas é também o princípio construtivo da natureza que os reconstitui eternamente, perpetuando-lhes a sua vida eterna de eterno prazer: prazer divino, que consiste na mais absoluta paz. Ao chamar a Vênus **prazer dos Deuses**, o Poeta refere-a como o próprio princípio construtivo do qual ela é apenas efeito. Naturalmente porque os Deuses são vivos e Vênus é sinônimo de vida. Assim o epíteto, embora possa ter a sua origem ou a sua inspiração na **Ilíada** (I 544) como assinalam alguns estudiosos, está de acordo com o espírito da invocação.

3. **Alma** (v. 2).

Epíteto tradicional da Vênus Criadora, **Alma** reforçaria **Genetrix**. O mesmo epíteto, o Poeta o dá à limpidez fecundante das águas – **liquor almus aquarum** (II 390) – e à fecunda Mãe Terra – **Alma Mater terra** (II 992-3) –.

Seria esta **Alma Venus** a **Venus Physica**, "entre os mortais implantada, pela qual pensam eles coisas de amor, chamando-a Alegria e Afrodite", como teria dito Empédocles (DK 31 B 17,22-4)? Na verdade, Lucrécio e o seu modelo poético representam ambos a vida através de Vênus, a **Kypri Basilea**, **Alma Venus**, **Genetrix**. Entretanto, Vênus é o prazer, e **Alma Venus** será o "prazer fecundo", o prazer origem da vida.

4. Enfim, os dois últimos epítetos, **Dea** (v. 6.26.36) e **Diua** (12.28.38), parecem querer arrastar-nos à interpretação religiosa ou mitológica da invocação. Por que o **De rerum natura** chamaria **Dea** e **Diua** ao prazer de Vênus?

Ensinam-nos Ernout & Meillet:

D'une racine *dei-*, "briller" [...] l'indo-européen avait deux formations [...] l'une en *eu-*, désignant le "ciel lumineux", le "jour" (considérés comme des forces actives, divines) [...].

Le groupe d'où est issu lat. *diēs* indiquait le "jour" en tant qu'il est lumineux. [...]

Dius, -a, -um: du ciel, divin; divin; et "lumineux".

Deus, -i [...] m. [...] Ancien dérivé signifiant "lumineux"

[...] Sur **deus** a été aussi bâti un féminin **dea** (la forme ancienne est **diua** que, du reste, la poésie a gardée longtemps comme substantif ou comme épithète [...])⁸.

Ora, parece-me estar af a explicação. O fecundo prazer de Vênus é força ativa, e essa força é vida; e vida é brilho, é luz, é dia. Muito claramente o afirmam os versos 22 e 23 da invocação: sem o prazer nada surge para "as claras regiões da luz" (**dias in luminis oras**). **Dias** tem o mesmo étimo de **Dea** e **Diua** e, assim, é o Poeta quem estabelece a relação e, ao meu ver, explica o emprego destes epítetos.

Das seis ocorrências de **Dea** e/ou **Diua**, quatro têm o sentido de "prazer":

1. verso 6, **Dea**: fogem os ventos à chegada do prazer;
2. verso 12, **Diua**: o prazer é anunciado pelas aves à chegada da primavera;
3. no verso 36, **Dea** é o prazer desejado pelo guerreiro;
4. e **Diua**, no verso 38, é o prazer que pode induzir o guerreiro à paz, envolvendo-o e derramando-se sobre ele.

Nas duas outras ocorrências, **Dea** e **Diua** ultrapassam a noção de prazer:

1. **Dea** no verso 26 é a vida que ilumina e distingue Mêmio;
2. finalmente, no verso 28, **Diua** é a força criativa a expandir-se: Vênus cria e ilumina tudo o que é vivo e também assim a arte.

Na verdade, se no livro II os versos 172-4 distinguem do prazer guia da vida o prazer de Vênus, quer-me parecer que na invocação **voluptas** assume conotações mais amplas: não é só o prazer da **res Veneris** mas, em primeiro lugar, é também o prazer de viver, e nessa medida é prazer dos Deuses (v. 1) e é o prazer que ilumina Mêmio (v. 26-7); em segundo lugar é também o prazer da criação artística.

Que sentido pode ter, então, nos primeiros versos do **De rerum natura**, o hino à **Venus Genetrix**, à **Alma Venus**, Criadora incontestada? À **Venus Voluptas**, que, sozinha, governa a criação e o comportamento dos seres e, sozinha, pode alcançar-nos a paz-ataraxia decorrente do prazer satisfeito? À **Venus Voluptas**, sinônimo de vida?

Se Vênus é o prazer, não será o hino uma exaltação desse prazer, desse poder criador da natureza, poder que se pode transpor para a arte? Não será o hino a Vênus uma exaltação da vida?

Compõe-se o **De rerum natura** de seis livros. Abre-se com o hino a Vênus, prazer que traz a vida. Fecha-se com a peste de Atenas, dor e morte. Esta é a idéia básica no poema, o seu **leitmotiv**: o contraste entre criar e destruir, entre nascer e morrer.

8 - (1967: 175, 1.2; 178, 1; 170, 2; 171, 1 respectivamente).

Dos seis livros do *De rerum natura*, cinco (isto é, exceto o segundo) iniciam-se com o tema da criação; e cinco (isto é, exceto o penúltimo) terminam com o tema da destruição. No próprio hino a Vênus encontram-se primeiro Vênus e depois Vênus e Marte, o prazer e o guerreiro, vida e morte. Na verdade, Vênus e Marte são os nomes da força criadora e da força destruidora da natureza. Como bem o explica Santayana⁹, são o mecanismo que produz e destrói a vida: juntos governam o universo. O guerreiro, muitas vezes, mas não sempre, vencido pela ferida eterna do amor (v. 33-4). Não sempre, não definitivamente.

Mostra-nos o Poeta, no segundo livro, a infinidade dos mundos com a sua perpétua alternância de vida e morte (569-76). Na verdade, os seres vivos, assim como portam em si a vida e o desejo de prazer, portam, igualmente, o germe da destruição (III 964-7). Assim se renova sempre esta suma de seres (II 75-9). A matéria está em equilíbrio. Nada vem do nada (I 150) e nada acaba em nada (I 215-6, 262-4) mas tudo se transforma: os pastos em gado, o gado em corpos humanos, e os homens aumentarão as forças das feras (II 875-8). Corpos criam-se e desintegram-se na luta dos contrários. Assim como os movimentos destruidores não podem vencer definitivamente, assim os movimentos que garantem o nascimento e o crescimento dos corpos não podem garantir à criação uma duração eterna (II 569-80).

Ao longo de todo o poema ressalta a oposição entre nascer e morrer. No quarto livro, por exemplo, após descrever os primeiros impulsos do amor natural, descreve o Poeta os perigos do amor paixão: primeiro o prazer, Vênus Criadora; a seguir, deformação, degradação, ruína. E a história da civilização do homem é, no *De rerum natura*, a história de uma inteligência que, com os mesmos recursos e matérias primas, cria artefatos de vida e artefatos de morte. (Ver, por exemplo, V 1289-96.)

Ora, durante muito tempo não se entendeu a presença do relato da peste de Atenas no fim do livro VI. Entretanto, a peste não é, aí, um simples relato histórico; é imagem de dor e morte, sinônimo de fim: a vida começa no prazer e é na morte que termina. E também assim o *De rerum natura*.

Essa é a idéia. Essa a razão do hino a Vênus a iniciar o poema. Não importa que Vênus seja a mãe dos romanos, ou que Marte lhes seja o pai. Não importa que Vênus seja protetora dos Júlios ou dos Mêmios. Nem importa que o Autor do poema estivesse pensando nos seus modelos poéticos, ou que pertencesse à tradição literária invocar Deuses no início dos poemas. A Vênus de Lucrécio nada tem a ver com a *Genetrix* de César, ou com a protetora de Mêmio, e não é a Vênus mitológica nem a Vênus tradicional.

Assim, ainda que desejemos ver no quadro que representam a Deusa e Marte o símbolo da amizade (e sabemos que a amizade é o bem maior no epicurismo), ainda que desejemos ver em Vênus um modelo que deva ser imitado (e sabemos que os Deuses no epicurismo não são os inúteis que pretende Cícero mas são o modelo do comportamento do sábio), ainda assim a Vênus invocada no *De rerum natura* não pode ser senão o prazer: o prazer que desperta o encantamento; o prazer que instila amor, que desperta o desejo. O prazer que pode criar, que pode alegrar os mortais, que pode adormecer, por algum tempo, a guerra.

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

OBRAS ESPECIAIS

- BAILEY, C. **TITILVCRETI CARI De Rerum Natura**. Oxford, Clarendon [1950].
- BOYANCÉ, P. **Lucrece et l'épicurisme**. Paris, PUF, 1963.
- ID. Lucrece et la poésie. **Revue des études anciennes**, Bordeaux, XLIX: 88-102, jui. 1948.
- ID. Épicure, la poésie et la Vénus de Lucrece. **Revue des études anciennes**, Bordeaux, LXIV (3-4): 404-10, jui.-déc. 1962.
- CONCHE, M. **Épicure: lettres et maximes**. Paris, Éd. de Mégare, 1977.
- ERNOUT, A. **LUCRÈCE De la nature**. Paris, "Les Belles Lettres", 1978.
- ERNOUT, A. & MEILLET, A. **Dictionnaire étymologique de la langue latine**. Paris, C. Klincksieck, 1967.
- ERNOUT, A. & ROBIN, L. **LUCRÈCE De rerum natura**. Paris, "Les Belles Lettres", 1962.
- GIANCOTTI, F. **Il preludio di Lucrezio**. Messina, G. D'Anna [1978].
- GRIMAL, P. "Le poème de Lucrece en son temps". In: **Lucrece**. Genève, Vandoeu-
vres, 1977.
- MINADEO, R. Three Textual Problems in Lucretius. **The Classical Journal**, Athe-
nas, **63** (6): 241-6, Mar.1968.
- SANTAYANA, G. **Tres poetas filósofos**. Buenos Aires, Losada [1943].

TEXTOS.

- CAVALCANTE DE SOUZA, J. Ed. **Os pré-socráticos**. São Paulo, Abril Cultural, 1973.
- EPICURO (v. Conche).
- LUCRÉCIO (v. Ernout).

PAULO ORÓSIO E O PROVIDENCIALISMO NO MARCO DO IMPÉRIO ROMANO

Maria Sonsoles Guerras
UFRJ

Abstract

This work makes part of the collective research of some professors and students of the History Department – Sector of Ancient and Medieval History – of UFRJ, who are financed by CNPq.

After making a brief biographical sketch of Paulo Orósio, contemporary of Agostinho from Hipona, we analyse the traces of the classical roman culture that can be found in his work: the authors who served as sources for him, Cicero's doctrine of classic historiography that he follows, and so on.

The second part contains an analysis of some facts from roman history which are, in the point of view of the author of the "Seven Books of History", a clear demonstration of how Providence has made use of the Roman World to start a new era: Christ is born during August's time, therefore these two events will be forever joint and the "Pax Romana" will be the very beginning of the "Pax Christi".

The objective of work is the analysis of Paulo Orósio's historical providentialism, for whom the Roman Empire is God's instrument for getting to the real Universal Christian Empire, according to Daniel's prophecy.

Este trabalho é parte integrante da pesquisa realizada por professores, alunos e alguns ex-alunos, bolsistas do CNPq, do Departamento de História do IFCS da UFRJ. A pesquisa, aprovada e financiada pelo CNPq, centraliza-se na releitura da historiografia pagã e cristã da Antigüidade Tardia.

O objetivo específico desta comunicação é apresentar parte do trabalho, já realizado, porém ainda não concluído, sobre Paulo Orósio. Qual o grau de consciência que ele possui frente ao acontecer histórico por ele vivenciado? É contemporâneo do "saque de Roma", de 410, por Alarico e sofre diretamente, como hispano, as consequências da irrupção dos germanos na Península Ibérica. Qual a sua visão do Império no início do século V? Na qualidade de historiador cristão, como ele analisa o contexto?

Pouco sabemos da vida de Paulo Orósio: o que ele mesmo nos transmite em sua obra **Os Sete Livros de História contra os Pagãos** e as notícias contidas em duas cartas de Santo Agostinho e uma carta de São Jerônimo.

Com relação ao lugar de nascimento há duas opiniões. Para uns seria Tarragona, cidade ibérica, à margem do Mediterrâneo. O fundamento para sustentar esta tese encontra-se nas palavras do próprio autor, quando na sua obra diz: "nossa Tarragona"¹. Para outros autores teria nascido em Braga, no litoral do Atlântico. As duas cartas de Santo Agostinho viriam em confirmação desta hipótese. Numa delas diz: "Chegou até mim desde o litoral do Oceano..." e na outra: "Chegou até mim desde o extremo de Hispânia, isto é, desde o litoral do Oceano..."².

Outro ponto obscuro é a data do nascimento. Santo Agostinho afirma na carta a São Jerônimo, no início do ano 415, referindo-se a Orósio: "... é jovem, ... e filho pela idade". A palavra **jovem** encontra-se duas vezes no mesmo parágrafo. Igual expressão encontramos na carta pelo próprio São Agostinho, ao bispo Evódio, nos fins do mesmo ano de 415.

As cartas de Santo Agostinho, a que estamos fazendo referência, aludem, também, à estada de Paulo Orósio na África – junto ao bispo de Hipona – e até a uma viagem ao Oriente para encontrar-se com São Jerônimo, a pedido do próprio Agostinho. Os motivos não de todo explícitos como desejaríamos, os encontramos igualmente nas mesmas fontes. "Chegou até aqui Orósio ... quer combater as falsas e perniciosas doutrinas que assassinam as almas dos espanhóis com mais rigor que tombam seus corpos com a espada dos bárbaros ... Veio até mim esperando ouvir-me expor alguns pontos que deseja conhecer. Exortei-o a ir ao encontro de (Jerônimo) e ele recebeu com gosto meu conselho ou preceito..."³. Na carta escrita ao bispo Evódio, encontramos a mesma idéia: "... (Orósio) veio até mim movido tão somente pelo desejo de conhecer as Santas Escrituras. Este Orósio me fez algumas perguntas que o inquietavam sobre a heresia dos priscilianistas ..." Na carta de São Jerônimo, dirigida a Santo Agostinho, encontramos a confirmação da viagem ao Oriente: "Recebi, como ele merece e tu me pedias, o presbítero Orósio..."⁴.

1 – Orósio, 1982: v. 2, 216.

2 – (1953:465.529).

3 – (1953:465.529).

4 – (1962:756).

Se a leitura destes textos nos leva a crer que a viagem à África teve motivos religiosos e intelectuais, por outro lado, o próprio Paulo Orósio nos oferece uma versão diferente nas suas Histórias contra os Pagãos: "... quando falo de mim mesmo, por exemplo, que em um primeiro momento me vi frente aos bárbaros aos quais nunca vira antes [...] que os burlei quando me retinham e, finalmente que deles escapei, coberto por uma súbita neblina, quando me perseguiram pelo mar ..." A mesma idéia se repete depois: "Eu que aproveito para fugir à primeira perturbação de uma situação turbulenta, seja do tipo que for ..." ⁵. Diante da leitura das duas versões, torna-se difícil saber qual foi a verdadeira causa da viagem.

Na África, a pedido de Santo Agostinho, redige sua grande obra **Os Sete Livros de História contra os Pagãos**. O fato do livro ter sido escrito a pedido do bispo de Hipona está explicitado várias vezes na própria obra. Por exemplo, no prólogo, encontramos seu testemunho pessoal com estas palavras: "Obedeci aos teus mandatos; bem-aventurado pai Agostinho. Ordenaste-me que escrevesse contra a vã maldade daqueles que, alheios à Cidade de Deus, são chamados pagãos ..., ordenaste-me que de todos os registros de histórias e anais que possam ser encontrados no momento presente, expusesse em capítulos breves e sistemáticos de um livro, tudo o que eu tivesse encontrado ..."

No fim do livro VII estão escritas estas palavras: "De acordo com o teu mandato, bem-aventurado pai Agostinho, mostrei o que aconteceu desde o começo do mundo até os nossos dias. Da qualidade da obra, tu que a ordenastes, julgarás; cabe a ti decidir se a publicas ou destróis" ⁶.

Depois de escrita a obra, após sua viagem à África e ao Oriente, novamente perdemos de vista Paulo Orósio e mais nada sabemos de sua vida.

Os traços de sua personalidade ficaram gravados na correspondência de Santo Agostinho: "... (Orósio) jovem piedoso, irmão na paz católica, filho por idade e co-presbítero por dignidade, aberto de engenho, fácil de palavra, forte nos desejos, aspira a ser útil na casa de Deus. Já colheu alguns frutos de sua viagem, ... ensine! quando me foi possível e, quando não pude, mostrei-lhe como aprender. Estava eu procurando a quem consultar e não encontrava, facilmente, um sujeito idóneo por sua fidelidade em negociar, pressa em obedecer e prática de peregrinar. Logo que conheci este jovem, não foi mais possível duvidar de que era tal qual eu o pedia a Deus" De "... jovem presbítero, santo e estudioso ..." ⁷ é chamado pelo mesmo Agostinho quando escreve ao bispo Evódio. São Jerônimo, respondendo a Agostinho, expressa os mesmos sentimentos: "Recebi ... o presbítero Orósio, varão digno de toda honra" ⁸.

Dos **Sete Livros de História contra os Pagãos** temos duzentos e quarenta e cinco manuscritos. As primeiras edições da obra são dos fins do século XV. Encontra-

5 (1982: v.1, 236; v.2, 15).

6 (Ibid.: v.1, 78; v.2, 281).

7 (1953:465,529).

8 (1962: 756).

mos, igualmente, edições nos séculos XVI e XVII. Depois não há edições até o século XX. As traduções são bem mais antigas: a primeira foi feita no século IX por ordem do rei anglo-saxão Alfredo. No século X a obra foi traduzida para o árabe encontrando-se o único exemplar existente na Biblioteca da Universidade de Colúmbia em Nova York. As traduções feitas modernamente para as mais variadas línguas são múltiplas.

O estudo das fontes da obra de Paulo Orósio é tema muito importante. Podemos afirmar sem temor que ele não é dos que, nos primórdios do Cristianismo, incompatibilizaram a cultura clássica e a cultura pagã, como Tertuliano, por exemplo. Pelo contrário, a sua valorização da cultura clássica se evidencia quando se verifica o número e a variedade dos autores citados no correr das páginas de sua *História*. O autor preferido parece ser Virgílio a quem cita quatorze vezes. Chama-o indistintamente: "poeta", "o maior dos poetas", "Virgílio" ou, simplesmente, omite-lhe o nome contentando-se com citar-lhe o texto por julgar que é conhecido de todos. Cornélio Tácito é nomeado nove vezes e Suetônio, sete. Outros autores clássicos, tanto historiadores como poetas, citados em menor número de vezes são: Pompeio Trogo, quatro; Justino, duas; Flávio Josefo, duas e Tito Lívio, Fanocles, Palefato, Homero ("famoso entre os melhores"), Títeo, Fábio Pictor, Políbio, Eutrópio e Claudiano, uma vez. De Cornélio Tácito diz: "... narrou com grande exatidão". E, da opinião de Eutrópio, se permite discordar: "No ano 864 da fundação da cidade – embora Eutrópio diga que foi no ano de 850 ..."9.

Com referência às fontes cristãs, encontramos-as explicitadas em menor número, embora seu pensamento seja cristão e o objetivo único de sua obra, a defesa do cristianismo. A Bíblia aparece citada explicitamente sete vezes. Isto sem contar, naturalmente, todo o relato da vida do povo judeu antes da vinda do Cristo. O grande escritor Orígenes é citado apenas duas vezes. Todos estes dados nos falam, de forma clara e explícita, da grande cultura de Paulo Orósio, tanto mais admirável quanto se considera como Santo Agostinho que era "jovem".

Na leitura da *História* de Orósio encontramos ainda outros dados que nos ajudam a aprofundar mais o seu apreço pela cultura clássica. No livro 1 cap. 18, falando da mitologia grega, diz: "O ensino da escola se gravou também em nossa memória ...". Isto nos leva a pensar que Orósio era um romano culto, que freqüentava a escola e recitava os clássicos mais importantes. Palavras que encontramos repetidas várias vezes são: "professor" e "instrução". Assim, por exemplo, referindo-se ao imperador Juliano diz: "... ordenou num Edital que nenhum cristão fosse professor das artes liberais" e, na vida de Aurélio Alexandre, encontramos: "Sua mãe preocupou-se em receber instrução ..."10.

As bibliotecas são objeto de especial cuidado na obra de Paulo Orósio. Sente muito o que significa sua destruição. Tratando das batalhas de César no Egito, dá todo

9 – (1982: v.2, 197-8).

10 – (1982: 239.210 respectivamente).

gênero de detalhes do desaparecimento da mais famosa biblioteca da Antigüidade, a de Alexandria: "As chamas ... destruíram quarenta mil livros que estavam nos edifícios próximos, os quais constituíam um grande testemunho dos estudos e inquietações dos antepassados porque reuniam muitas e ilustres obras de grandes talentos ...". Mais tarde, na época do imperador Cômodo, encontramos a mesma intensidade de sentimentos frente à destruição de outra grande biblioteca: "... no Capitólio caiu um raio, por cuja causa se levantou um incêndio que queimou em rápido movimento aquela famosa biblioteca construída com cuidado e o interesse dos antepassados"¹¹.

Parece-nos, assim, poder afirmar que Osório é na Antigüidade Tardia um digno expoente do Mundo Clássico pela valorização que ele faz da cultura romana.

Também é possível afirmar, até onde chegaram as nossas pesquisas, com relação à sua atitude de historiador frente à doutrina de Cícero sobre a maneira de se escrever história. A primeira lei é a "verdade". Paulo Orósio, embora não faça, como alguns clássicos, solene profissão de veracidade, em parte nenhuma de sua obra se esforça por demonstrar-nos que persegue a verdade como ideal. "Vou colocar-me nas mãos da crítica, embora com a esperança de salvar-me com a ajuda da verdade ..." "E, embora se possa acrescentar, ainda por nossa parte, outras provas deste tipo, igualmente dignas de ser contadas e inquestionáveis pela sua credibilidade ..." ¹².

No entanto, uma leitura um pouco mais profunda da obra de Paulo Orósio nos leva a constatar que, apesar de suas afirmações, ele não cumpre esta primeira lei da história estabelecida por Cícero: a verdade. A *História* de Osório é, melhor do que história, uma apologia do Cristianismo. Por isso, tudo está ordenado em função do objetivo primeiro. Não pode ser considerado falta de verdade. É apenas a resposta sincera do autor ao seu objetivo fundamental.

A segunda lei da historiografia clássica é a "brevidade". Esta sim, parece ser cumprida à perfeição pelo nosso autor. É por isso que torna difícil escolher entre as inumeráveis citações repetidas incansavelmente no decurso de toda a obra. "Resumirei agora brevemente ..." "Vou assinalar o mais brevemente possível ..." ¹³. "Para que me entreter em muitos detalhes?" "Passo por alto pelas freqüentes derrotas ..., passo por alto pelos tristes sucessos ... passo por alto pelas freqüentes barbáries ..." ¹⁴.

Outro cânone, cumprindo por Paulo Orósio, é a "ordem". "Dá-me a impressão de que quanto mais busquei a ordem, com maior desordem eu escrevi estas idéias". "Em vão vou explicar as guerras e quedas de tantos reis e reinos se antes não explico quem foram os reis e quais os reinos ..." ¹⁵. "Pelo que se refere a Jugurta, por motivos de ordem cronológica ..." ¹⁶.

11 - (Ibid.: 134.205).

12 - (Ibid.: v. 1, 143.103 respectivamente).

13 - (Ibid.: 146.193).

14 - (Ibid.: v.2, 264.261 respectivamente).

15 - (Ibid.: v.1, 201.244).

16 - (Ibid.: v.2, 44).

Mais uma lei clássica da história diz respeito à explicitação das causas e resultados. Também aqui, notamos o sentido do cumprimento por parte de Paulo Orósio. "Nar-rarei, na medida em que eu puder, as desgraças concretas de cada um dos povos,... desde seus começos e de que forma e por que razões surgiram"¹⁷.

O retrato, ou a caracterização dos indivíduos, é outra norma não descuidada na obra do autor. Coloca, por exemplo, especial cuidado no tratamento dado aos imperadores. Assim, falando de Calígula, diz: "... o homem mais malvado de todos os que tinham vivido antes dele ..." No retrato de Nero, escolhe as trintas ainda mais negras: "Continuador e superador até do tio Calígula em todo tipo de vícios e crimes, excedeu-se em petulância, paixão, luxo, avareza e crueldade". Segue, depois, explicitando com fatos reais e abundantes as diversas manifestações concretas do anteriormente dito. A figura de Tibério ganha outras palavras e expressões: "Tibério dirigiu pessoalmente o Estado com grande e serena medida, até o ponto de que a algum dos governadores que lhe haviam aconselhado que aumentasse os impostos nas províncias, escreveu respondendo que é próprio de um bom pastor amar o seu rebanho. O inimigo de Roma é tratado duramente: "Viriato, de origem lusitana, é pastor e bandoleiro. Aterrorizou na Hispânia a todos os romanos, pilhando primeiro os caminhos, assolando depois as províncias. Vencedor, desbaratou e pôs em fuga os exércitos de pretores e cônsules"¹⁸. Uma das grandes figuras da antigüidade, Alexandre Magno, foi assim descrita por Orósio: "Nestes dias nasceu Alexandre Magno, aquele grande e autêntico abismo de desgraças e atroz torvelinho de todo o Oriente". "Sua crueldade para com os parentes não foi menor do que a loucura manifestada contra os inimigos". "Alexandre nunca se saciava com sangue humano, fosse de inimigos ou de aliados. Sempre tinha sede de sangue novo"¹⁹.

Outra lei do gênero histórico é a inclusão de referências geográficas na obra histórica. Esse cânone ocupa lugar de destaque no conjunto da obra de Paulo Orósio. "É necessário, penso, que descreva em primeiro lugar o próprio orbe das terras habitadas pelo gênero humano ..." Afirma categoricamente que percorreu, na medida das próprias forças, as províncias e ilhas de todo o mundo e, por isso, toda sua obra histórica está repleta de descrições de fenômenos naturais (a terra e suas chuvas, ventos, mares, etc.) ou de catástrofes (terremos, inundações, etc.) ou simplesmente de povos e cidades. O capítulo 2 do livro 1 é a descrição de todo o universo e é o mais longo de toda a obra, com cento e seis versículos.

Há, ainda, mais um ponto em que nos parece poder afirmar que Paulo Orósio é romano clássico. Embora ele se proponha a escrever uma história universal, na verdade o que resulta é uma história do Império Romano ao redor do qual giram, de alguma maneira, todos os outros povos ou impérios. Roma é o centro de gravidade. É por isso que a cronologia se refere sempre à fundação de Roma. Inicialmente encontramos: "No ano 805 antes da fundação da cidade ..." "No ano 30 antes da fundação de Roma ..."

17 - (Ibid.: v.1, 102).

18 - (Ibid.: v.2, 180, 187, 176, 19 respectivamente).

19 - (Ibid. v.1, 208, 232).

A partir do livro II, os anos se contam depois da fundação da cidade, ou depois da fundação de Roma. Roma é a cidade por excelência, pelo que não tem possibilidade de se confundir com nenhuma outra. A história de Roma é também a mais extensamente tratada e com maior carinho e riqueza de detalhes. "Teremos que nos deter, antes de mais nada, na história dos romanos ..."20. Diz no livro I e no início do V volta a insistir: "Os fatos romanos nos quais se centra o nosso tema são tão grandes que, com razão, ficam de lado os outros"21. Dos sete livros escritos somente o primeiro não trata da história de Roma e sim dos outros povos anteriores na ordem cronológica. A fundação de Roma encontra-se logo no início do livro II.

Tratamos de encontrar, até agora, em Paulo Orósio algumas reminiscências do clássico romano. Vejamos, agora, se há nele alguma mudança, algo que o diferencie dos autores e pensadores anteriores ao Império Romano; se foi afetado, de alguma forma, pelo momento histórico em que viveu, decisivo na história, do "saque de Roma" por Alarico. Na visão histórica contida nos **Sete Livros de História contra os Pagãos**, qual a versão do mundo romano que nos é transmitida?

Já no prólogo, o autor confessa, como profissão de fé, os pontos de diferença entre ele e os outros historiadores: "Tanto entre os gregos como entre os latinos, quase todos os escritores que propagaram com suas palavras as ações de reis e povos, começaram suas obras com Nino, filho de Belo, rei dos assírios ... Eu decidi contar o começo das desgraças humanas partindo do primeiro pecado humano. Desde Adão, o primeiro dos homens, até o rei Nino, "o Grande", como é chamado, época em que nasceu Abrão, passaram 3184 anos, anos que foram omitidos ou ignorados por todos os historiadores". Divide, assim, Paulo Orósio os períodos históricos em três etapas: 1ª) de Adão a Nilo, que é contemporâneo de Abrão; 2ª) de Nilo até César Augusto – o momento do nascimento de Cristo e 3ª) de César Augusto até seus dias.

O motivo pelo qual começa a história por Adão parece evidente: trata de encontrar o verdadeiro início da história universal, e, também, de descobrir na desobediência do primeiro homem à lei divina a chave que abre a fonte de todas as misérias e sofrimentos humanos. A inter-relação pecado-castigo é para Paulo Orósio a linha da evolução histórica. Assim concebe "... a história como uma unidade orgânica submetida a uma lei interpretativa: a partir do pecado de Adão o homem quebra seu pacto com Deus e todas as ações humanas posteriores, até a vinda de Cristo, estarão marcadas por essa separação entre Deus e o homem"23.

Vemos, também, que nessa divisão cronológica estão associados Nino a Abraão e César ao nascimento de Cristo. Essa relação entre os personagens da história universal e a história de Cristo é outra das formas da evolução histórica do pensamento de Paulo Orósio. Na história de Roma o momento culminante será a época de Augusto, a "Pax Romana". Para Paulo Orósio, isto não é devido somente às virtudes dos cidadãos romanos, nem sequer à própria obra de Augusto. É a obra da Providência de Deus, que

20 – (Ibid.: 114, 132, 130 respectivamente).

21 – (Ibid.: v.2, 23).

22 – (Ibid.: v.1, 82-3).

23 – (Ibid.: 25).

prepara o caminho para o verdadeiro Reino Universal e eterno cristão. Reino que é feito dentro dos próprios caminhos do Império Romano. O aparecimento de Cristo trará o início de novos tempos. O mito da Roma eterna pagã encontrará a sua verdadeira continuidade no Império Universal cristão. Roma não morre, continua na Roma cristã. Assim, Paulo Orósio está interpretando a clássica profecia de Daniel sobre os Impérios: "A culminação dos tempos virá com a dissolução do último dos impérios e a aparição de Oriente ao Ocidente, do Norte ao Sul e ao redor de todo o Oceano, ele mesmo fechou as portas do templo de Jano ... Naquela época, ou seja, no ano em que César conseguiu estabelecer por disposição de Deus, uma paz autêntica e durável, nasce o Cristo. Essa paz teve por objetivo favorecer a vinda de Cristo, em cujo nascimento os anjos fizeram os homens ouvir seu canto de júbilo: "Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade". Nesse mesmo ano em que o próprio Deus se dignou mostrar-se e ser como homem, César, a quem Deus tinha predestinado para tão grandes mistérios, ordenou pela primeira vez que se fizesse um recenseamento de todas e cada uma das províncias e que fossem recenseadas todas as pessoas. Nessa época, pois, nasceu Cristo e imediatamente depois de nascer, foi inscrito no recenseamento romano. Essa declaração consagrou César como senhor universal e os romanos como donos do mundo; com essa declaração, Cristo quer dar-se a conhecer como homem e fazer-se contar entre eles. Tal privilégio, desde a criação do mundo, não tinha sido concebido nem ao primeiro babilônico, nem ao macedônico, para não citar outros menores ... e não há dúvida de que foi Cristo quem depois de fazer crescer esta cidade (Roma) e defendê-la levou-a ao ponto mais alto de seu poder. Isso foi feito assim porque Ele quis ser cidadão romano, em virtude de sua inscrição no recenseamento romano. Dado que chegamos ao momento em que Cristo iluminou este mundo com sua chegada e conseguiu para César um templo de paz, eu posso pôr fim a este livro ..."²⁴.

Foi citado anteriormente no próprio texto de Paulo Orósio o império babilônico, o macedônico e outros menores. Vale a pena neste ponto também, explicitar um pouco mais e ler as próprias palavras do autor. Torna-se igualmente necessário, visto que já nos tínhamos referido em outro momento à profecia de Daniel. Paulo Orósio abre o livro II com a explicação da teoria dos "Quatro Impérios" e sua aplicação ao Romano. No início do livro VII, volta ao mesmo tema, explicitando-o ainda mais.

Os autores antigos consideraram os quatro impérios como o assírio, o medo-persa, o macedônio e o romano. Paulo Orósio introduz algumas variações e os considera assim: o babilônico, o macedônico, o cartaginês e o romano. Eis em síntese, o pensamento de Paulo Orósio nesta teoria dos quatro impérios: Roma recolhe a herança de Babilônia e, depois de cruéis e terríveis confrontos com os impérios que ele considera intermediários: o macedônico e o cartaginês, consegue unificar todo o poder numa só pessoa, César Augusto, em cuja época o nascimento de Cristo inicia uma nova era. Depois de Cristo, a história se reduz a uma progressiva identificação entre o Império

Romano e o Cristianismo (Neste ponto será bom lembrar, entre os retratos de diversas personagens, o de Alexandre Magno, o grande artífice do Império Macedônico). As palavras de Paulo Orósio explicitando esta idéia estão esparsas por toda a obra. Escolho, apenas, umas linhas do livro II, cap. 3, ver. 5-7.

Considero oportuno recordar ... que só Deus é quem dispôs a ordem dos tempos em favor, num momento dos babilônios, e finalmente, dos romanos e, que devemos à sua misericórdia, o fato de que existamos. Com efeito, eis que as origens de Roma e de Babilônia foram semelhantes, semelhantes em grandeza, semelhantes em duração, semelhantes em seus bens e seus males, no entanto não foi semelhante seu fim nem seu desaparecimento: Babilônia perdeu seu império, Roma o mantém, aquela foi órfã do seu rei, e esta se mantém firme com a vida do seu imperador. E isto por que? ... graças à religião cristã²⁵.

Um aspecto que não passa despercebido na leitura de Paulo Orósio é a valorização que é dada aos godos, ou visogodos, dentro do quadro geral dos bárbaros. Podemos acompanhar sua história na obra do autor: "Os hunos, excitados agora por uma repentina loucura, levantaram-se contra os godos e, depois de apossá-los, os expulsaram dos seus antigos lares. Os godos, depois de atravessar o Danúbio, fugindo, foram recebidos por Valente ..." "Alarico e todo o povo godo pediam com humildes súplicas uma paz digna e uns lugares para viver". (Teodósio) "concluiu um tratado com o rei godo Atanarico. Porém Atanarico morreu e todos os povos godos, depois da morte do seu rei, se entregaram ao poder romano ao experimentar o valor e a benignidade de Teodósio". "Morto o Augusto Valentiniano, foi nomeado ousadamente um usurpador a quem, depois, impõem o nome de imperador: um homem bárbaro, porém cheio de coragem, de bom sentido, de força, de audácia, de poder. Reuniu muitas e invictas tropas das guarnições romanas e das tropas auxiliares bárbaras". "... depois os bárbaros, desprezando as armas se dedicaram à agricultura e respeitam aos romanos pouco menos do que como aliados e amigos"²⁶.

O próprio "saque de Roma" de Alarico, de 410, de memória inesquecível para os romanos, não parece ser tão trágico na visão de Paulo Orósio: "Apresenta-se Alarico que acredita, aterroriza e invade a temerosa Roma, embora ele tivesse dado ordem aos seus, com antecedência, que não incomodassem a todos aqueles que se refugiassem em lugares sagrados e que, na medida do possível, se abstivessem de derramar sangue, entregando-se, apenas, ao botim"

Alarico deu ordem para que os vasos sagrados fossem levados até a basílica do Apóstolo". "Três dias depois de ter entrado na cidade, foram-se embora espontaneamente, provocando o incêndio de alguns edifícios. Porém nunca este incêndio foi tão grande como aquele do ano 700 da fundação da cidade"²⁷.

25 - (Ibid.: v. 1, 103).

26 - (Ibid.: v. 2, 246.266.249.253.274).

27 - (Ibid.: 268-9).

Não há comparação possível entre este quadro pintado por Orósio relativo a Alarico e a descrição do assalto a Roma feito por gauleses: "Os gauleses penetram na cidade sem defesa, matam os senadores, queimam as casas, ... provocam fome, peste, desespero e medo aos desafortunados sobreviventes e, posteriormente, os submetem e os obrigam a pagar um resgate por eles mesmos. Quando os gauleses foram embora, o horror enchia os ânimos, ... e os romanos pensaram e até tentaram trocar de lugar, fundar outra fortaleza e até chamar-se com outro nome"²⁸.

Por que estes quadros valorizando as virtudes dos godos, que são bárbaros e não romanos? Como explicar as diferenças que sentimos da invasão de Roma pelos gauleses e pelos godos de Alarico? Em primeiro lugar pode-se interpretar como uma resposta aos interrogantes colocados, tanto por pagãos como por cristãos, diante do "saque de Roma" que, apesar das apreciações de Paulo Orósio, foi sempre visto na história como a queda ou fim de Roma ou, ao menos, a queda de um mito. Os **Sete Livros da História contra os Pagãos** responderão que Roma sofreu mais em outras épocas, que os godos não foram tão terríveis como os gauleses, que respeitaram as pessoas, enfim, que Roma continuava viva, e que, se os outros Impérios anteriores a ela foram dominados e vencidos por ela, ela, Roma, continua sendo Roma. Esta resposta seria válida tanto para cristãos como para pagãos, pois todos podem entender, cada um ao seu modo, a perenidade de Roma.

Paulo Orósio quis dar uma resposta, ainda mais direta, aos cristãos e julgamos encontrá-la poucas linhas após a descrição do "saque de Roma" propriamente dito: "... romanos e bárbaros, unidos num só coro, cantam publicamente um hino a Deus. O som da trombeta da salvação ecoa em todos os cantos da cidade"²⁹.

Paulo Orósio contempla já uma antevisão de uma nova era, do Império Universal Cristão, de que fala a profecia de Daniel. Os bárbaros cristianizados são parte integrante da nova Cidade Eterna. O autor capta toda a força histórica do momento que está vivendo. Sabe que a Providência Divina, Deus, colocou o Império Romano, com toda a sua grandeza e esplendor, como o caminho a ser seguido para se chegar ao verdadeiro Império, querido por Deus, desde o início dos tempos. Roma foi a primeira protagonista, a imprescindível, desta nova era. O mito da Roma Eterna tem, para Paulo Orósio, uma personagem que o sustenta e perpetua, a Providência, e está composto este mito com diversas peças: são as sobrevivências e as mudanças que caracterizam o acontecer histórico do início do século V.

28 - (Ibid.: v. 1, 186-7).

29 - (Ibid.: v.2, 268).

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

OBRA GERAL

ANDRE, J. M. **La historia en Roma**. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.

TEXTOS

AGUSTIN, San. **Obras**. Madrid, BAC, 1953. v.11.

BÍBLIA SAGRADA. Petrópolis, Vozes, 1982.

JERÓNIMO, San. **Cartas**. Madrid, BAC, 1962. v.2.

OROSIO. **Historias**. Madrid, Gredos, 1982. 2 v.

O SIGNIFICADO DE THEÓS EM GREGO

Reinholdo Aloysio Ullman
(PUCRS-UNISINOS)

Abstract

This paper deals with the Greek word "theós" in different levels. 1. Its etymological origin, not yet clearly elucidated; but the authors generally agree that it means "something bright". 2. "Theós" as predicative name, being used near masculine, feminine and neutral words, meaning "something beautiful" or "something terrible". 3. In Homer's work we find two significances, namely it (theós) is applied to the anthropomorphical gods and to prominent persons. 4. Among the Romans, "theós" assumes the same significance as described in the preceding item. 5. Finally "theós" is studied in different Greek philosophers, since Xenophanes, Heraclit and others, until Philon of Alexandria. The paper tries to demonstrate the effort of mankind, represented by vigorous thinkers, to find a steady foundation that justifies the human existence.

Compulsando os dicionários¹ a respeito da palavra **theós** ou “Deus”, deparamos, desde logo, o significado de “Deus, divindade, ser superior”. Encontramos, igualmente, “criador”, como sinônimo de Deus, o que, aliás, foge da essência da palavra Deus, conforme perpicaz observação do teólogo francês, Adolphe Gesché². Arrolam-se, a seguir, as palavras derivadas, como teocracia, teofania, teologia, etc., todas sempre, referentes a Deus como tal.

Mas, para chegar ao sentido de divindade, a palavra **theós** percorreu longo caminho o qual tentaremos acompanhar, nos seguintes passos:

1. Etimologia da palavra **theós**
2. **Theós** como nome predicativo
3. Significados de **theós** em Homero
4. Outros sentidos de **theós** em Homero e na cultura romana
5. **Theós** nos círculos filosófico-religiosos, até ao advento do cristianismo.

O objetivo, pois, do trabalho é desler, como diria Ortega y Gasset, isto é, decompor e interpretar o termo **theós**, na fecunda multifariedade em que se apresenta, em diversos contextos.

Cingimo-nos ao essencial. A bibliografia utilizada encontra-se no fim do trabalho.

1. Etimologia da palavra **theós**

a) Não há certeza, até hoje, sobre a etimologia da **theós** (Kittel, 1957: 65).

b) No entanto, Kerényi (1971: 196) aventa a hipótese de que, antes de **theós**, existiu a palavra **thés**, em sentido neutro, a qual nos foi conservada em alguns vocábulos, constituindo-lhes o primeiro membro. Exemplificam-no **thésphatos**, **thespésios**, **théskelos**³. Todas elas, no segundo membro, revelam “um efeito extraordinário” (*eine wunderbare Wirkung*), com verbos que exprimem “dizer”, “falar” ou “mover”. Conforme Kerényi, deste neutro **thés** ter-se-ia formado **theós**. Menge-Güthling diz que

1 – “**Dieu** nom donné aux divinités du paganisme, désigne plus particulièrement – écrit alors avec une majuscule – l’Être suprême, absolu, créateur...” (Bailly, 1973: 203). Outros dicionários assim definem Deus: “Dios – El centro de la revelación que Dios hace de sí, por su palabra y acción, y con ellos, al mundo de los hombres” (Grabner-Haider, 1975: 394-5); “**Dieu** – Être infini, créateur...” (Bénac, 1956: 256).

2 – “**Dieu** est Dieu (ou il n’est pas). Il ne peut donc avoir besoin de rien pour être, pour “devenir”. Il est, “un point c’est tout”. A cet égard, disons donc clairement, et contrairement à tous les dictionnaires qui identifient Dieu et Créateur, que le terme créateur ne définit pas Dieu e n’en est même pas le nom propre (s’il en a un de connu, c’est celui de Père). Dieu est créateur au sens grammatical et logique du verbe être, car effectivement Dieu a créé; mais il n’est pas créateur, au sens ontologique du verbe être et où le terme de créateur dirait alors sa définition, sa nature, son être. La création est un acte (libre) de Dieu, non ce qui le constitue, et qu’il soit créateur le qualifie, mais ne l’exprime donc point” (Gesché, 1983: 160). Em linguagem gnosiológica, dir-se-ia que “Deus é criador” constitui um juízo sintético e não analítico. Por outra, a liberdade de toda a necessidade de criar, conquanto seja a posse mais digna de Deus, não é inferível do conceito do sujeito do juízo. (O grifo é nosso).

3 – **Thésphatos** = **theós** + **phánai** significa dito por deus; oráculo.

Thespésios = divino. **Théskelos** = movido ou inspirado por Deus. (Menge-Güthling, 1936. S.V. **theós**).

a palavra **theós** pode ser relacionada com **toós**, significando "aquele que brilha" (der Glanzende) (Menge-Güthling, 1936: 328).

c) A palavra **theós** acha-se concretizada em **theourfa** e **theourein** e quer dizer "contemplar, inspecionar, olhar atentamente". Traduz uma experiência "visual" (uma vidência), tanto em sentido sensorial (dos olhos) como em sentido intelectual (olhos da razão ou **noús**). Ambas as experiências dizem respeito à contemplação de coisas "divinas", isto é, extraordinárias ou das "coisas em e por si mesmas" (Zubiri, 1985: 39). Temos, então, a **theourfa** aristotélica, fruto da **scholé**, ou seja do ócio¹, culminando no **tò ón**.

Atentando bem, verificamos que **theourfa** compõe-se de **théa** e **horáou** (= ver uma visão). Este "ver uma visão" é a contemplação das "ações divinas" (= dos fatos extraordinários) em redor dos homens em geral e, ademais, viver o **bíos theouretikós** (Aristóteles), ou seja, dedicar-se à filosofia, para chegar à divindade em si⁴.

Theourfa designa, pois, algo concreto e algo abstrato, ou melhor, metafísico. Vêm a propósito as palavras de Werner Jaeger:

"O que salta à vista, na figura humana destes primeiros filósofos (pré-socráticos) (...) é a sua típica atitude espiritual – devotamento incondicional ao conhecimento, estudo e aprofundamento do ser em si mesmo" (...) o **bíos theouretikós** (foi) considerado por Platão como a autêntica práxis dos filósofos" (Jaeger, 1979: 180).

Theourós, theários e theórios, palavras todas vinculadas a "ver, olhar, contemplar", era entre os gregos, o enviado oficial para as festas cerimoniais de uma divindade específica⁵. Além de constituir uma visita, para contemplar os deuses ou a um deus, a **theourfa** do **theários** implicava oração. A visita e a oração faziam parte essencial da atitude do **theórios**. No começo da **Política**, Sócrates nos descreve, através de Platão como transcorria a **theourfa**. Ele se dirigiu, por mera curiosidade, ao Pireu, para ver (**anschauen**) os fogos da deusa da Trácia. A seguir, adorou-a e assim não retornou de uma visita como mero espectador, mas voltou de uma **theourfa** (Kerényi, 1971: 110).

d) Interessante explicação de **theós** é-nos dada por Filon de Alexandria, em **De Abrahamo** 121-122. "Aquele que é" está ladeado de duas potências (...) a criadora e a real. A criadora recebe o título de 'Deus', porquanto ela estabeleceu (de **theínal**) e ordenou o universo (Stromata XXXIX, 1983: 104).

4 – Aristóteles está convicto de que, com o **bíos theouretikós**, ele mostra aos homens o caminho para a divindade (**Eth. Nic.** 10,7).

5 – Para Platão, os **theourof** eram embaixadores eventuais da cultura. Em outras palavras, eram observadores da cultura e das leis dos outros homens. Estes **theourof** deviam travar relações com as poucas personalidades superiores – homens divinos! – que existiam no meio da multidão e com os quais vale a pena falar, e chegar a um entendimento. Ao regressarem à pátria, era-lhes facultado livre acesso ao órgão supremo da autoridade. Sua missão consistia em ajudar a melhorar a pólis. As observações e sugestões trazidas pelos **theourof** eram submetidas a crítica severa, para sua aplicação não ser deletéria à pólis (Jaeger, 1979: 1288-91).

Com o que deixamos dito, demos alguns vislumbres a respeito da etimologia da palavra **theós**. Podemos, já, partir para o segundo ponto do trabalho.

2. Theós como nome predicativo

a) Tanto Kittel (1957: 66) como Kerényi (1971: 221) são concordes em dizer que **theós** é, originariamente, um nome predicativo. "Parece, primigeniamente, nada ter sido afirmado sobre **theós**, mas **theós** era afirmado sobre algo" (Kerényi, 1971: 211).

b) Pelos exemplos, a seguir, veremos que **theós**, no caso, é uma palavra singular, invariável, aplicando-se, indistintamente, a palavras masculinas, femininas ou neutras (em se tratando de verbos, no Infinito). Utiliza-se, igualmente, em exclamações de assombro (**thámbos**, **thaúma**). Vamos aos exemplos.

aa) Junto com substantivos masculinos

Hò phtónos kákistos theós estí – a inveja é algo muito ruim.

bb) Junto a palavra femininas

Hesfodo, nos *Erga*, 764, ao falar da **pheme**, isto é, do que "o povo diz", assim se expressa: **theós nú tís estí kaf auté (pheme)** = o que o povo diz é importante.

cc) Junto a verbos no Infinito

Eurípides, na tragédia *Helena*, 560, escreve: "**Oú theof. theós gâr tò gignóuskein phlous**" (é maravilhoso conhecer (reconhecer) amigos). Repare-se no vocativo, dirigido às divindades e, logo após, a palavra **theós**, referindo-se a "conhecer (as) pessoas queridas ou (os) amigos". Esta justaposição – **theof-theós** – faz-nos concluir duas coisas: 1ª que o predicativo **theós** não pode ser traduzido por Deus; 2ª que o predicativo não pode ter vocativo, como observa Kerényi (1971: 196 e 211) (**Daher hat (Gott)** – no sentido de **theós** – **Keine Anredeform**).

dd) Quando se deseja fazer uma **exclamação de assombro**, ante um acontecimento, diz-se, simplesmente: **Theós estí** (Kerényi, 1971: 211).

A pergunta que surge é esta: como traduzir o predicativo **Theós**? Pelo sentido das frases, infere-se que a tradução **katexón** é esta: sublime, encantador, maravilhoso, lindo, extraordinário e proveniente dos deuses: ou, consoante o contexto, "que acontecimento-bom ou ruim!"

c) Em que casos se emprega o predicativo **theós**?

Podemos distinguir os seguintes espectos:

aa) para exprimir manifestações grandiosas da natureza (**Kosmische Grössen**) (Kittel, 1957: 68), que se apresentam como "visão" (**théa**). Cumpre observar que a natureza, em suas epifanias múltiplas, constitui, para os gregos, uma revelação divina (**theon**) (aqui, divino refere-se a divindade como tal). As manifestações grandiosas são tidas como "propriedades divinas" (**döttliche Eigenschaften**) (Kittel, 1957: 68). Exemplos para tais manifestações grandiosas são as estações do ano, as fases da lua, as diversas etapas da vida do homem. Todas elas são **theós**, porque revelam o **theon**. Do nascimento de uma nova vida, da beleza da juventude, da virgem e do jovem bem como da sabedoria da velhice diz-se **theós**, porque denotam o **theon**.

Todas estas "aparções" (**phainómena**), por semelhança com o nascimento do sol, estão ligadas, na mente grega, à luz (**Aufleuchten**, diz, com mais precisão, o alemão).

Facilmente entendemos, a partir daí, o porquê do politeísmo⁶ De feito. A pluriformidade das manifestações foi hipostasiada em divindades, denominadas, em seu conjunto, **theof**. O politeísmo foi sumariado na famosa frase **pánta plere theoún** (Jaeger, 1979: 818, nota 39b). Também o cosmo é **theós – kósmo theós esti** (Platão, *Timeu*, 92c).

bb) **Para designar acontecimentos bons e ruins**

Já referimos o texto de Eurípides: **theós gàr tò gignóuskein phlous**.

Em Plínio, o velho, lemos esta frase: **Deus est mortali juvare mortalem** (Kerényi, 1971: 211). Plínio faz-nos recordar outro dito latino, de igual sentido: **Sedare dolorem opus divinum est**.

Ter êxito é **theós** (maravilhoso): **eutycheín theós esti** (Kittel, 1957: 67).

Também paixões e sentimentos ruins predicam-se com **theós: phtónos kákistos kadikoúdatos theós** (a inveja é o que há de pior e de mais injusto) (Kittel, 1957: 67).

A dor é um fato terrível: **lúpe deinè theós** (Eur, *Or*. 399).

Os casos aduzidos, nos quais se evidencia que **theós** também exprime algo negativo, autorizam-nos a discordar de Kerényi, pois ele afirma ter a palavra **theós** apenas sentido positivo: "**Gott (theós)** não era nem ambivalente, para os gregos, nem negativo" (Kerényi, 1971: 196).

cc) **Theós é, também, empregado para significar forças eficazes.**

Kittel (1957: 67-68), em sua monumental obra, cita como exemplo a **díke**, que tanto pode ter o sentido de justiça como de lei, acompanhada do predicativo **theós**.

Ao término deste item, em que analisamos, bem que brevemente, **theós** como predicativo, podemos acrescentar, ainda, sem temor de errar, não constituir falsidade dizer **Theós esti theós**, isto é, Deus é **theós** ou, se quisermos, Deus é Deus! Com efeito, segundo veremos, no item seguinte, Zeus não é apenas uma substância individualizada (Homero – **Odisséia** 14, 440/444), mas é um acontecimento que se dá no tempo (**das zeitliche Geschehenxn**), neste mundo. Ora, todo o acontecer, todo o devir representa, como vimos, um como emergir de uma luz. Isto nada mais é do que **theós**. Quando, pois, as coisas acontecem, Zeus está acontecendo. A julgar pelo nome, Zeus era, também, um deus hindu⁷, sob o nome **Dyaus-pita**, e dos germanos, com a denominação Ziu. Entre os gregos, Zeus⁸ era o deus dos deuses, como o era Júpiter, no mundo romano, onde era denominado **Diespiter**. Zeus, **Dyaus-pita**, Ziu e Júpiter são nomes que têm a ver com luz meridiana ou luz emergente (cf. Kerényi, 1971: 213).

6 – Quanto ao aparecimento do politeísmo, escreve notável historiador das religiões: "C'est un fait que le polythéisme apparaît dans l'histoire lié au sentiment et à la notion du divin dans la nature. Le mystère du monde extérieur où nous sommes plongés: voilà en effet l'une des deux grandes sources du sentiment religieux, l'autre se trouvant dans cet autre mystère, tout aussi profond, qui est en nous mêmes" (Pettazzone, 1953: 46)

7 – Confirma-o Pettazzone: "Zeus porte écrit sur son front le signe de son origine Indo-européenne" (1953:22 e 40).

8 – Homero, *Il* 15,47 chama-o **Pater androón te theoún ta**.

A expressão **Theós estí theós** evoca-nos a controvertida fórmula de Karl Barth – Deus é Deus (**Gott ist GOTT**), por ele empregada, pela primeira vez, num sermão, em 1916. Ele mesmo grifa, nos escritos, o segundo termo, para lhe dar ênfase. O que ele quis dizer com isto? Não se trata de uma equação, em que $A=B$. Exatamente por sublinhar o segundo termo – Deus é DEUS – Barth introduz um elemento novo dir-se-ia causa de assombro –, pelo qual quer designar o desconhecido (o **Deus absconditus**) (Cf. Eberhard Busch, “**God is God: the meaning of a controversial formula and the fundamental problem of speaking of God**”. (In **The Princeton Seminary Bulletin**, Vol. VII, number 2(1986) p. 101-113). Por outra, Barth quer dizer que, não só pela filosofia mas também pela revelação, devido à analogia do ser, conhecemos Deus mais apofaticamente do que catafaticamente. A impossibilidade de conhecer Deus, no seu modo de ser, já é um conhecimento. Sabendo que não podemos falar de Deus, já falamos Nele. O “Eu sou o que sou” (Ex. 3,14) permanece na sua majestade metafísica⁹. Não é mister indicar a diferença entre o Zeus dos gregos e o Deus de Karl Barth. O dos primeiros é um **theós anthroúpinos**; o de Barth, um **mónos theós**. Demais isto, **theós estí theós**, em grego, significa as epifanias do divino em a natureza.

Feitas estas considerações sobre **theós** como nome predicativo, vamos ao terceiro item do que nos propusemos tratar.

3. Significado de theós em Homero.

Destacamos, esquematicamente, alguns sentidos em que Homero emprega a palavra **theós**.

a) Ser divino e ação divina.

“O fato de as coisas se ordenarem, de formarem um todo e terem um sentido é **theós**” (Kittel, 1957: 69). Por este motivo, os deuses são os organizadores do Estado, enquanto organização da vida dos cidadãos, a qual se manifesta no **nómos**, que constitui algo divino. Aqui, **theós** sinonimiza com **demioúrgos**.

b) Ao lado do plural, denotando politeísmo, Homero gosta do emprego de **theós** em **sentido indefinido**, como **theós tis**, ou **definido**, como **hò tehós**.

Exemplifiquemos:

aa) **theós**, no singular, precedido ou não de artigo, é sinônimo de Zeus. Na **Ilíada** 13,729 ss, encontramos, indistintamente:

...“por um deus (**ein Gott**) te concedeu (refere-se a Heitor), de preferência, os trabalhos da guerra” (**doúke theós polemeia érga**).

...“a outro o deus concedeu os trabalhos da guerra” (**der Gott**, traduz Voss).

...“a outro pôs juízo no peito a providência dominante de Zeus”.

...“um deus (**ein Gott**) de boa mente nos dá a vitória”.

bb) **theoi**, no plural (IL 4,320 ss).

...“ó deuses, que um outro carregasse o peso da velhice”.

9 – Fílon de Alexandria refere-se, muitas vezes, a Deus como **arretòn gàr tò ón**.

...“mas não tudo os deuses concederam, simultaneamente, aos homens”.

c) **Theós** significa, também, “um deus preferido”:

...“deitei-me num bosque cerrado e amontoei folhas secas ao meu redor; então deus (=Zeus) enviou-me um sono infinito” (**hypnon dè theòs apefrona cheúen**) (**cheúen** provém do verbo **chéou**=derramar) (**Od. 7,286**).

d) **Theós** é igual a Zeus:

“Deus nos dá isto e nos nega aquilo” (...) “pois ele impera todo-poderosamente”¹⁰ (**Od. 14, 440/444**).

Theof e Zeus, esclarece Kerényi (1971: 213), podiam ser empregados como uma e mesma coisa. É que Zeus como que sintetiza todas as epifanias divinas no mundo. Por isto, cada um dos deuses representava a origem de um aspecto da vida a qual era considerada manifestação do respectivo deus. O conhecimento das multifacetadas epifanias resultou, após experiência secular, nos deuses da Grécia, concretizados em estátuas, venerados em templos e em lugares sagrados (rios, bosques, montes, grutas). Zeus, em suma, abrange todos os deuses. Por esta razão, ele é “o pai dos deuses e dos homens” (**patér androúin te theoúin te**) (**Il 15,47**). E na **Od. 19,303** consta: “Zeus, o mais elevado e o melhor dos deuses” (**theoúin hypatos kai áristos**).

Zeus, logramos dizer, é um deus com muitos nomes, semelhando-se à Isis egípcia. Na medida em que avançamos no tempo, a jusante, a multiplicidade das divindades tende a uma unificação em Zeus. Os atributos a ele dados deixam entrever isto, com clareza. Ele é denominado **prytanis** (= chefe), éphoros (= vigia), hegemoún (= autônomo). Talvez possamos aplicar a Zeus a inscrição, em latim, relativa a Isis, **Una, quae est omnia dea Isis**, demudando os termos para **Unus qui est omnia deus Zeus**. Não obstante este esforço de unificação, não chegamos a encontrar um **mónos théos**, no sentido bíblico ou escolástico, mas apenas um **heís theós**, donde deriva henoteísmo¹¹.

Nem o gênio de Aristóteles, que inferiu a necessidade de um motor primeiro, imóvel, chegou a concluir que o primeiro motor é apenas um, conforme deveria sê-lo, para ser Deus. O estagirita admitiu nada menos do que 55 (cinquenta e cinco) motores imóveis (Meurers, 1962: 138). Vem a propósito, aqui, uma citação de Plotino o qual procura justificar a unidade na multiplicidade ou a multiplicidade na unidade:

“devem-se cultar os deuses do mundo inteligível, mas acima de tudo o grande rei (lá existente). Precisamente pela multiplicidade dos deuses, demonstra-se a sua grandeza; não sintetizar o divino num ponto, mas desdobrá-lo em

10 – Nem Zeus nem os deuses são todo-poderosos, porque acima deles está a **moíra** ou **afsa**, que a cada um determina a morte. Na **moíra**, termina o poder dos deuses, como diz a **Od. 3,238**: “Somente o destino comum da morte os deuses não o podem mudar”.

11 – “Henoteísmo é uma forma religiosa, dentro do politeísmo, que invoca o deus venerado num lugar, como se fora o único” (Brockhaus-Lexikon – Band 8, 65).

sua multiplicidade na extensão, na qual ele mesmo a desdobra, significa mostrar que se conhece a força de Deus, se ele, permanecendo o que é, cria muitos, que todos dele dependem, são por ele e dele são" (*Enneadae* II, 9,9).

As palavras de Plotino devem ser tomadas cum grano salis, porquanto ele era pantelista e posterior à época helênica clássica. Citamo-lo, para ilustrar ou tentar explicar a multiplicidade dos deuses, os quais foram, a pouco e pouco, unificados, na Grécia. A formulação clássica do politeísmo foi feita por Tales de Mileto – **theoûn plere pánta**.

Como complemento, vão, aqui, rápidas considerações sobre alguns dos **atributos dos deuses homéricos**.

a) Os deuses são imortais.

Em diversos passos da obra de Homero, encontramos a palavra **athanátoisi** (no dativo) (cf. *Od.* 1,31; II 14,50), com o sentido de imortais (**ewiglebende Götter**). Na *IL* 2, 400 – lemos: ...**theoûn aeigenetáoun** (deuses que sempre duram). (Cf. também *IL* I, 520; *Od.* 1,263).

Cabe observar que imortalidade não deve confundir-se com eternidade, mas há de ser tomada no sentido de sempiternidade, ou seja, tiveram começo, porém não estão sujeitos à morte.

Interessante é consignar, aqui, que existe, entre os autores gregos, uma contradição, relativamente à idéia de eternidade. Para Homero e Hesíodo, todos os deuses começaram a existir como os homens: **homóthen gegánasi theoi t'ánthropoi** (os deuses originam-se como os homens). Já Tales de Mileto, conforme texto a nós legado por Diógenes Laércio, tem idéia bem diversa a este respeito: "O mais antigo de todas as coisas que existem é Deus. Não foi gerado (**agéneton gâr**)... Quem é Deus? O que não tem começo e não tem fim" (**tí tò theíon; tò méte archèn éxon méte teleutén**" (Cobet, 1929: 9).

b) Os deuses não criaram o mundo.

É polêmica a origem do conceito de criação como **creatio ex nihilo sui et subjecti**. Talvez a devamos procurar no Egito, a partir de Ptah. Para tanto, parece esclarecedora a seguinte passagem de um estudioso das coisas do oriente e do Egito, que apresentamos em resumo:

"Ptah é uma divindade egípcia. Ptah= coração e língua dos deuses. Ptah é proclamado o criador e o motor de todas as coisas. Seus órgãos criadores são o coração e a língua, sedes, respectivamente, da inteligência e da expressão. Por conseguinte, todas as coisas, no mundo, são encarnação da inteligência realizada, pela qual vieram à existência... O mundo veio à existência e se mantém constantemente na existência pela operação ativa da inteligência que é o sopro de Deus. Ademais, Ptah, contemplando sua obra, ficou satisfeito, isto é, como o Deus do Gênesis, viu que tudo era bom" (Tomlin, 1953: 30).

A história, sucintamente apresentada, remonta a três mil anos antes dos pensadores gregos. É, igualmente, anterior à idéia de criação do Antigo Testamento¹². Não teriam os hagiógrafos do AT buscado inspiração no Egito?

"A história da criação, referente a Jahwe-Ptah, não é de origem israelita, mas predominantemente egípcia" (Bloch, 1968: 290)¹³.

Os deuses gregos são **demiourgoi, poietai, patrés**. O demiurgo transforma a matéria caótica, preexistente, em **kosmos**. Socorre-se à matéria eternamente existente. Para Heráclito, por exemplo, nem os deuses nem os homens fizeram o mundo, porém, o mundo é eterno, conforme o seguinte texto: "foi sempre e é e será sempre fogo vivo" (fragmento recolhido por Diels, citado por Kittel, 1957: 69).

c) Deixamos de parte outros aspectos, como a eterna juventude dos deuses (Od. 5, 215 ss); os amores (Od. 5, 226-227); a beleza, o poder, a felicidade (Od. 6, 42 ss).

Há que frisar-se que, entre os deuses gregos, não encontramos a seriedade moral e o traço característico da santidade. O antropomorfismo está acompanhado de antropopatismo, isto é, os deuses têm sentimentos, virtudes e vícios, ódios e paixões, amores e ciúmes como os possuem os homens. Na Il. 1, 517 "Zeus irrita-se violentamente". Terminado o conselho dos deuses, bebem o doce néctar (ambrosia) e riem" (Il. 1, 595-600)¹⁴. Os deuses não se encontram diante dos gregos como entes de outra espécie, mas como entes sublimados da mesma espécie. Apesar disto, cultuá-los era obrigação sagrada!

Quem não reconhecesse os deuses, venerados pelo povo, era tido como **átheos** ou **atheótes**¹⁵. Quem, ao contrário, cultuava os deuses, praticava a **theosébeia** que podemos traduzir por **pietas** ou **timor Dei**¹⁶.

O não-culto aos deuses tradicionais denominava-se **asébeia**. Sócrates e Aristó-

12 - A explícita noção metafísica de **creatio ex nihilo** aparece formulada, pela primeira vez, em 2Mc 7, 28: "Eu te suplico, meu filho, contempla o céu e a terra e observa tudo o que nela existe. Reconhece que não foi de coisas existentes que Deus as fez".

13 - Se, como vimos, a criação não é da essência de Deus, cabe perguntar: o intelecto humano logra, por si, chegar à idéia de "creatio ex nihilo"? Scharbau, autor alemão, julga-o impossível, conforme suas palavras: "Ein metaphysisches Schaffen aus einem absoluten Nichts transcediert menschliche Erfahrung und ist daher auch als metaphysisch-dogmatische Behauptung fragwürdig" (Kügel, 1975: 1001. nº 13).

14 - "Pelo antropomorfismo, o homem cria os deuses à sua imagem e semelhança" (Petazzoni, 1953: 137).

15 - "A palavra **átheos**, no idioma grego, não tem apenas um conteúdo subjetivo - negações dos deuses - mas, mui freqüentemente, um sentido objetivo - abandono pelos deuses" (Kerényi, 1971: 209).

16 - Os gregos não tinham um termo específico para religião. Amoedaram, então, a palavra **eulábeia**. De início, tinha o significado de prudência, ou seja, no culto aos deuses não se devia nem nutrir desprezo aos deuses, pois seria impiedade (**asébeia**), nem temê-los em demasia, para não cair na superstição (**deisdalmonia**), contra a qual lutou, com todas as forças, o grande Epicuro.

teles foram acoimados de irreligiosos ou ímpios, por introduzirem um novo Deus¹⁷. **Asébeia** era identificada com ateísmo.

Havendo exposto os itens principais do significado de **theós**, em Homero, partimos ao ponto seguinte.

4. Outros significados de theós em Homero e na cultura romana.

Conquanto intimamente conectados, este e o ponto anterior, separamo-los, por clareza de exposição. Naquele, revelamos **theós** como divindade; neste, ressaltaremos sentidos derivados, metafóricos, do mesmo termo. Apontaremos apenas alguns tópicos.

a) Bastas vezes, ocorre, em Homero, **theós**, quer no singular quer no plural, para referir homens extraordinários ou heróis. O mesmo sentido encontramos-lo entre os romanos. O autor da *Odisséia* e da *Ilfada* emprega palavras como **ísa theoís**, **ísa** ou **ísos theoú**, **theós hoús** ou **hoús te theós**. Ex.: *IL* 5,78; *IL* 3,81. As palavras justapostas a **theós** indicam semelhança. Além destas, é freqüente o uso de **enalgkios** (= semelhante) **theoú**; ou, ainda, **epiefkelos** (- semelhante) **theoís**.

b) Com o mesmo significado de preeminência, atribuída a um ser humano, utilizavam, os romanos, **deus**. Ilustremo-lo. **Te in dicendo sempre putavi deus** (Cícero); **Deus ille noster Plato** (Cícero); **Deus sum, si hoc ita est** (Terêncio) (Cf. Lewis, 1951: 565). Não há negar que deus designa pessoas distintas, afortunadas, eminentes.

c) Também os criadores de uma nova ordem política e social podiam tomar-se **theói**. Em 307 a.C., Demetrius Poliorketes e seu pai Antígono foram celebrados como **theói** (Kittel, 1957: 68).

d) No culto aos imperadores romanos, **theós** faz parte da denominação da função. Augusto é **theós ek theoú**; o imperador também é denominado **theós he-mouñ kâl despote** (= **Deus et dominus noster**. No caso, dá-se verdadeira divinição do imperador¹⁸.

Bastam estas pequenas achegas. Com isto, resta-nos tratar o último ponto do trabalho.

5. Theós nos círculos filosófico-religiosos, até ao advento do cristianismo.

De um antropomorfismo individualizado, o qual, em muitos casos, se multiplicou heno-teisticamente, forma-se, no decurso do tempo, uma noção de **Theós** cada vez

17 – Que novo Deus era este? Responde Werner Jaeger: “Este Deus, ao serviço do qual Sócrates realiza sua obra de educador, é um Deus diferente dos ‘deuses em que a pólis acreditava’. (...)” O discurso em que ele afirma que se deve obedecer antes a Deus do que ao homem, encerra, indubitavelmente, uma nova religião (...) faltava à religião grega, antes de Sócrates aparecer, um Deus que desse ao indivíduo a ordem para fazer frente às tentações e às ameaças a todo um mundo” (1979: 539-40).

Este Deus não é o **daimoun**, que significa consciência. É, sim, o conhecimento da essência e da força do bem. Para servir a Deus, segundo Sócrates, requer-se autodomínio – **skesis** –, o treinamento para vencer-se a si mesmo.

18 – Filon de Alexandria dirigiu-se a Roma, com uma comissão, a fim de solicitar dispensa da adoração que o imperador romano para si exigia.

mais impessoal e abstrata do **theïon** (= divindade), expresso da mais diversa forma, como, a seguir, veremos. Para tanto, colaborou a especulação racional e lógica.

O conceito de **theós** depura-se, refina-se, espiritualiza-se, "diviniza-se", pelo assim dizer. Ao mesmo tempo em que se desprende de formas icônicas, racionalizando-se, impõe obrigações éticas. Procede-se a uma demitização dos deuses homéricos. Há uma mudança no **modus essendi** da divindade. Ao **pánta plere theoûn** sucede a procura de um fundamento fundante das coisas. Impossível seria, nos limites deste pequeno trabalho, expor todos os passos que os gregos deram, até ao advento do cristianismo, nesta marcha filosófica. Cingir-nos-emos, pois, a alguns pensadores das escolas filosóficas gregas. Alertamos para o fato de que é mais fácil entender **theof** do que **theós**.

a) Xenófanes (570-475)

"Rompe com o politeísmo e o antropomorfismo" (Jaeger, 1979: 197). Quebra-se uma tradição secular. Na multiplicidade dos deuses, Xenófanes nada mais vê do que projeções pessoais dos que os veneram. O pensador eleata antecipou-se, com sua visão, a Feuerbach e a Marx. A esta atitude infantil, como a chama, opõe a idéia racional de um **heïs theós**, do qual é próprio (**epiprêpei**) achar-se em descanso e não mover-se. Trata-se de um "deus cosmomórfico", isto é, presente no cosmo, no mundo. Propõe, em outros termos, uma unidade do mundo. Deus é o ser vivo do mundo. "Tudo vê, tudo sabe, tudo escuta" (Kittel, 1957: 71). Sem esforço, tudo move com a força do espírito, mas ele mesmo permanece imóvel" (id.). Percebe-se, claramente, que um processo de racionalização demuda a idéia de Deus dos gregos. Provavelmente, Xenófanes chegou a tal concepção, em virtude dos conhecimentos de física dos milésios, os quais, observando a natureza, auscultaram-lhe a infrangibilidade das leis. Estas, em seu conjunto, receberam o nome de **dikē** – mais tarde, **nómos** ou **nómos physikós**, ou seja, "a ordem vista no mundo como um cosmo(ordem)" (Peters, 1983: 54). Neste **heïs theós**, imanente ao mundo, tem, o homem, o protótipo da eunomia, ou seja, da moral, da observância das leis (cf. Jaeger, 1979: 199).

b) Heráclito (544-484)

Para ele, o mundo é um eterno devir e desaparecer, sumariado na clássica fórmula do **pánta rheî**. Mas, o pensamento necessita de um ponto fixo e seguro, no qual possa fundamentar o mundo em perene mutação. Este ponto fixo e seguro é a "lei" do devir que, no fluxo das coisas, imprime e conserva a ordem. **Lógos** é o termo por ele amoldado para a lei do devir. Se bem que não coloque, formalmente, o problema de Deus, este se encontra implícito na colocação do **lógos**. "O **lógos** é, para ele, tanto como Deus" (Hirschberger, 1954: 18). Porém, não é um Deus transcendente. A **eusé-bela**, como religião cósmica, traduz-se na vida ética, na vida conforme ao **lógos**. Neste inspirar-se-ão os estóicos.

c) Demócrito (460-370)

Divide, com Leucipo, a fama de ter cunhado o conceito de átomo, como última parte indivisível na matéria. É tido por muitos como pai do materialismo. Porém, examinando bem a fundo o conceito de átomo, como esforço de elaboração intelectual, é mis-

ter reconhecer que a palavra *átomo* diz respeito a um fundamento último, imutável, indivisível. Assim considerados, os átomos já não parecem mais fazer parte da matéria. Caracterizam-se, antes, por traços ontológicos os quais, por serem simples, logicamente, pertencem ao conceito de *theion*.

Xenófanes, Heráclito e Demócrito exemplificam o denodo por encontrar uma **arche**, um princípio que seja a razão suficiente das coisas. Isto, sem dúvida, representa um grande avanço, com relação aos deuses e à teogonia de Hesíodo. Nenhum deles contentou-se com o mundo dos deuses antropomórficos, porque “atribuíram aos deuses todas as indignidades, roubos, adultérios e toda a sorte de imposturas” (Fragmento de Xenófanes, citado por Jaeger, 1979: 198).

Cabe frisar que, na noção de divindade grega, que estamos expondo, não existe uma relação “eu-tu”. O *theion* é captado pelo **noûs** humano e encontrado na realidade cósmica. O *theion* como tal é invisível, mas reconhecível por suas obras, em a natureza. “Deus, tomado invisível a toda a natureza mortal, é visível (*theoureîtai*) através de suas obras” (Pseudo-Arist. **Mund** 6 p. 399b 14 ss- citado por Kittel, 1957: 73, nota 36)¹⁹.

d) Platão (427-347)

A última realidade – **tò pánta synéchon** – “que tudo mantém reunido” – ser pessoal, mas impessoal e não-individualizado – é a idéia do Bem (*idéa tou agathou*). Esta, enquanto idéia, pode ser identificada, imediatamente, com a divindade suprema? Parece que não, porquanto o “próprio do ser divino dá-se na realização do ser”.

Platão, ao falar em criação, não a entende como **creatio ex nihilo**, mas como organização por um demiurgo que, segundo o modelo do mundo das idéias, (**kósmos noetós**) forma o universo.

Para Homero, os deuses são causa do bem e do mal, conforme lemos na *Ilíada* 24,525: “Há duas barricas, no limiar do Crônio – uma, repleta dos dons da dor; a outra, dos da salvação. Zeus tonitruante mistura-as e reparte o conteúdo. O atingido sofre, alternadamente, fortuna ou infortúnio”. Platão pensa diferentemente. “Deus não é causa de tudo mas do bem”. Nem poderia ser diferente, porque, no mundo das idéias, é impossível, ontologicamente, exista a idéia do mal.

O fundador da Academia separa Deus e o mundo e o homem. Desantropomorfiza Deus. “O homem não se mistura com Deus” (**Sympózion**, 203 a) **Theós anthroupou ou mefngytai**. Mas, o homem pode buscar assemelhar-se a Deus, pela fuga deste

19 – Texto semelhante encontramos-lo no Apóstolo das Gentes, São Paulo: “Sua realidade invisível (i. é de Deus) – seu eterno poder, sua divindade – tornou-se inteligível desde a criação do mundo, através das criaturas, de sorte que não têm desculpas (os pagãos)” (**Rm**, 1, 19).

Denzinger, nº 1785, traz a fórmula do Vaticano I: “**Eadem sancta mater Ecclesia tñet et docet Deum, verum omnium principium et finem naturalí humanæ rationis lumine e rebus creatis certo cognosci posse**”. O texto não usa o termo **demonstrari posse**, porque isto, pela luz natural da razão, apresenta dificuldades de ordem gnosiológica. Ademais, prudentemente o Concílio empregou o verbo **posse** e não **debera**. Isto traz implicações profundas que não cabe, aqui, expor. Por último, o documento eclesial considera como líquida e certa a **creatio** e como que evidente a cada intelecto. Também este ponto oferece, na filosofia, o flanco a objeções.

mundo a qual se dá por uma vida justa e moralmente boa. Recomenda, por igual, a oração (**euché**), mormente nos momentos de exceção. Apesar da genialidade de sua noção de Deus, Platão não se desvinculou, na vida prática do dia-a-dia, do politeísmo²⁰.

e) Aristóteles (384-322)

Vários termos são por ele usados para significar Deus: **kinouñ akñneton**; **enérgeia** (ato puro); **noús**; **noésis noéseous**; **próutos kinouñ**, etc. Todos designam suficiente última. Isto traz uma conseqüência importante: também os atributos divinos, plenamente justificados pela razão, são diversos do mundo. A tal Deus, porém, não se podem dirigir preces. Ele é o Ser Pleno. A única coisa que cabe ao homem é reconhecer esse Ser Pleno. Temos, então, a **timé**.

No ato puro, não pode haver mescla de potencialidades, porque só o imperfeito as teria. Com isto, deixaria de ser ato puro. Deus é pensamento de si mesmo (**noésis noéseous**) e só um ser imperfeito poderia pensar uma coisa diferente de si mesmo. É eterno, imortal, frui de vida bem-aventurada. Mas, não é um Deus pessoal! No entanto, é transcendente, como a idéia de Platão o é, e acima de todo o poder e toda a dignidade. Quão distante está esta noção da que nos oferece o NT em que **theós** equivale a **Abba = Pater!**

Cotejando Platão e o estagirita, parece que o Deus daquele é mais inteligível ao coração e o deste mais atingível pela razão. Apresenta-se lógico, abstrato, matemático, frio, objetivo. O importante a frisar, aqui, é que a concepção de Deus de ambos os pensadores demonstra o predomínio de um ou outro pólo, constitutivos do homem, isto é, personalidade-intelectualidade. A preeminência deste ou daquele pólo determina a apreensão do **theion**. Isto é válido em todos os tempos e lugares.

Dos **tempos pós-aristotélicos** vamos considerar, rapidamente, o **képos** de Epicuro, a **stoá** de Zenon. Terminaremos com Filon de Alexandria.

a) O **képos** (jardim) de Epicuro (341-270) não é ateu, mas antiteísta, porque combate a religião popular e a religião astral de Platão. Sua atitude semelha-se à de Xenófanes. "Os deuses existem" (carta a Meneceu, 123). "Os deuses são imortais e felizes" (id. **ibid**). "Vivem nos espaços vazios dos mundos" (**en toís metakosmoís**). Não se importam do homem e do mundo, porque isto lhes tiraria a **ataraxía** (= imperturbabilidade). Os deuses são modelos da perfeição a que o homem deve visar.

Com seu quadrifármaco²¹, quer dar a paz aos homens, azucrinados com superstições e procura de áugures.

20 – Ilustra-o a parte final de Fredo: "Ó Pan amado! e demais deuses deste lugar! Dai-me ser bom e formoso no meu interior. E o que tenha de bens exteriores esteja de acordo com meu ser. Pareça-me rico e sábio. De riquezas materiais seja-me dado possuir quanto convém a um homem prudente! e sóbrio" (Hirschberger, 1952: v. I, 102).

21 – O quadrifármaco (**tetraphármakos**) apresenta quatro postulados:

1. Nenhum temor dos deuses, porque eles não se preocupam com os homens e o mundo.
2. Nenhum temor da morte. "Quando nós somos, a morte não é, e quando a morte é, nós não somos" (**Carta a Meneceu**).

3. Limitar os seus bens materiais, porque a ambição tira a paz do espírito.

4. Os males têm duração breve ou só trazem consigo breves dores.

Sobre estes quatro pilares repousa a filosofia de vida de Epicuro.

Epicuro fala, ora em **theós**, no singular, ora em **theoi**, no plural. Num dos fragmentos, inclusive, temos a seguinte asserção: “Não se pode ter êxito, a não ser com Deus” (**syn Theoi** – com letra maiúscula!) Estamos diante de uma afitiva ambivalência: monoteísmo-politeísmo!²² O mestre do Jardim cultuava os deuses (deus), com sacrifícios e orações, porque isto, segundo ele, é sinal de sabedoria.

Talvez logremos resolver o dilema de Epicuro, afirmando que quem acredita em muitos deuses pode eleger um deus como supremo ou preferido.

b) A **stoá** (pórtico) fundada, remotamente, por Crisipo, apresenta, em seus três estágios – inferior, com Zenon, médio, com Panécio e Posidônio, e superior, com Cícero, Sêneca, Epicteto e Marco Aurélio – o **lógos**, concebido de diversos modos. Em todos estes pensadores, no entanto, há uma convergência de preocupação – estabelecer o fundamento das coisas. Ora o **lógos** aparece como imanente ao mundo, ora como transcendente; já se fala em um só **lógos**, já se confunde com os deuses que são elementos do mundo o qual segue, imutável, seu caminho. O **lógos** ou Deus é a força formadora do mundo. Em tudo vive e age. Apesar de vislumbres monoteísticos, predomina a concepção pantefística do **lógos**. Paradoxalmente, é um **lógos** determinista e, ao mesmo passo, providência (**prónoia**). A **estoá** caracteriza-se pela busca do aperfeiçoamento ético do homem e pelo destino infrangível a que está sujeito. **Volentem fata ducunt, nolentem trahunt**.

Mais uma vez, é típica a oscilação desses intelectuais robustos e sinceros entre monoteísmo e pantefismo. Quem há de resolver a angustiante dúvida?

c) Filon de Alexandria (25 a.C. – 40 p.C.).

Localizando-o no tempo, vemos que Filon, também chamado “Platão hebreu”, ocupa um lugar, sem parilha, na relação entre helenismo e judaísmo. Constitui, igualmente, um elo de união entre o helenismo e o cristianismo – conquanto não fosse cristão! –, porque os Santos Padres aproveitaram dele muitos termos. A figura de Filon compara-se à de Jano: um rosto de características platônico-estóica e neopitagórica; outro, vincado pela influência do Velho Testamento.

Apóia-se no AT, mas interpreta-o alegoricamente²³. Procura, com grande esforço, harmonizar a Revelação e a razão.

Quanto à palavra **theós**, utiliza-a no sentido do AT (**mónos theós**. Distingue, não raro, entre **Hò theós** e **Kyrios**. O primeiro exprime a bondade de Deus criador; o segundo, seu poder régio.

Também a homens aplica **theós**, não os divinizando mas caracterizando-os como extraordinários.

Hò theós é transcendente, em nada comparável ao que existe de terreno. É criador. Os autores, intérpretes de Filon, não apresentam uniformidade de pensamento

22 – Para aprofundar o estudo sobre os deuses em Epicuro, veja-se Ullmann, 1987: 499-509.

23 – Demos dois exemplos de interpretação alegórica: 1) a criação de Eva não pode ser tomada ao pé da letra, mas alegoricamente, diz Filon. Assim, Adão, que é a inteligência, produz a sensação, que é uma de suas energias. Costela significa força. 2) Netuno, Apolo e os demais deuses dos gregos nada mais são do que poderes da natureza (Spadafora, 1959:220).

quanto à noção de criação: uns afirmam ser **creatio ex nihilo**,²⁴ outros sustentam tratar-se de criação a partir de matéria preexistente²⁵.

Filon professa um certo ceticismo metafísico, quanto ao conhecimento de Deus pela razão. Conhecendo-lo de fato pela revelação. A razão chega a um conhecimento apofático (**nur durch Negationen bestimmbar** – Kittel, 1957: 76). Em outras palavras, não logramos dizer “o que Deus é”, senão “que é”. Inaugurou, desta forma, o que, posteriormente, se chamou “teologia negativa”.

Lógos é um conceito fundamental em Filon. Denomina-o **deúteros theós**. Apresenta-o como intermediário entre o **hè theós** e o mundo e como causa instrumental da criação. (cf. Peters, 1983: 137). Não se sabe ao certo se este **lógos** é pessoal ou impessoal. “É Deus, embora não o Deus” (Peters, 1983: 137). Outro autor comenta: “O **lógos** não é uma pessoa senão um personalidade indecisa, próxima à simples abstração” (Spadafora, 1959: 221). Evadido de idéias platônicas, Filon mantém a doutrina de que a matéria, portanto também o corpo humano, é algo ruim. Exige, por isto, a prática da ascese.

Em suma, Filon teve grandes méritos. Seu demérito está em que seu **theós-lógos** despersonalizou o Deus judaico e o afastou para uma “longínqua” transcendência.

Cabe-lhe a glória de ter lançado as sementes para a posterior interpretação cristã de **theós**.

CONCLUSÃO

É tempo de findar nosso breve estudo.

Depois de analisar a origem etimológica de **theós**, vimos ter esta palavra, em sua utilização primeira, sido um nome predicativo. Detivemo-nos, ao depois, no emprego de **theós** em Homero, aditando, no item seguinte, significados metafóricos. Percorremos, por fim, em largos passos – com omissão de vários nomes, o que, porém, não prejudica a visão geral –, o sentido de **theós** nos círculos filosófico-religiosos, até desembocarmos em Filon de Alexandria, ponto de união do helenismo e do cristianismo.

À ingênua tradição antropomórfica, transmitida por Homero, e rompida por Xenófanes, seguiu-se a especulação filosófico-racional. O esforço do pensamento humano

24 – A **creatio ex nihilo**, de Filon, mereceu, dos comentadores, interpretações contraditórias. Uns tomam-na no sentido estrito. “De Deus procedem, por criação, o mundo sensível e o mundo espiritual” (Spadafora, 1959: 220). Pela mesma idéia pauta-se o autor do **Theologisches Wörterbuch**; “citando uma passagem do **Decalogus**, 52, do filósofo: **arché d’ariste pântoun mèn óntoun Theós** (= Deus é o começo de **todas as coisas**) (Kittel, 1957: 76) (O grifo é nosso). “O mundo depende todo de Deus e volta todo a ele, incluída a mesma matéria, que Filon considera, por vezes, justamente criada por Deus” (Mondolfo, 1973: v. II, 288).

25 – Outros julgam estar Filon preso à idéia de matéria preexistente. “Pelo **Lógos** cria Deus o mundo, a partir de matéria increada” (Grabner-Halder, 1975: 601). “A criação não se dá a partir do nada, senão a partir de uma matéria preexistente eterna” (Hirschberger, 1952: 204).

Para não multiplicar as citações pró e contra o criacionismo filoniano, podemos perguntar: com quem está a razão? Preferimos alinhar-nos ao lado de Mondolfo, Spadafora e Kittel, porque abonam suas asserções com citações.

por ancorar num fundamento inconcusso persegue uma linha ascensional, qual vôo de Ícaro em direitura ao Sol. Mas, as asas do **noûs** são demasiado fracas, para livrar-se nas alturas metafísicas e penetrar na infinita interioridade do **theôs** (**der Glänzende**). Por esta razão, parece, os filósofos pós-aristotélicos procuraram um caminho mais simples de resolver o magno problema de Deus. Em vez de separarem o motor imóvel e as coisas por ele movidas, optaram por cosmiificar a Deus (**Gott verweltlichen**). Ninguém, nesta trajetória do **homo viator** e **homo quaerens**, atingiu a Idéia de um Deus pessoal, vivo, amoroso. Deus é, mormente para o Estagirita, um entre abstrato, perfeito, a mais nobre das substâncias, razão por que não pode a criação ser obra sua, com gesto de amor desinteressado.

Impressiona-os a inquietude dos homens daquele tempo em busca de Deus. Esta preocupação foi genialmente expressa por A. D. Sertillanges: "O problema (Deus) coloca-nos ante o paradoxo de compreender a necessidade do incompreensível; de, pelo conhecimento, postular o incognoscível; de reconhecer que existe um incognoscível" (Meurers, 1962: 134). Plotino, pantefista emanatista, escreveu: "O mundo procura a Deus e não Deus o mundo" (**Enn VI,8,15**). A primeira parte do asserto sempre será verdadeira. A segunda tomou-se real, histórica, pela revelação do próprio Deus único, pessoal, amoroso.

A Idéia da unicidade de Deus (**mónos Theôs**), abalançamo-nos a dizer, é uma como irrupção *ab extra* no pensamento da humanidade. Por outra, a Idéia de monoteísmo parece não ser o fruto do esforço intelectual da humanidade. Constitui, antes, uma Idéia historicamente poderosa que se apresenta de uma só vez, com o "Eu sou o que sou" (**Ex. 3,14**)²⁶.

Na penosa caminhada da humanidade, procurando Deus, realiza-se o que Aristóteles, na **proûte philosophía** (metafísica) exprimiu com duas palavras; **zetouménē epistémē**. É um buscar de quem ainda não encontrou e um encontrar de quem deve continuar buscando. Entre o intelecto indagante e o **Theôs** indagado, interpõe-se, do ponto de vista filosófico, um abismo que não permite avançar além do umbral da existência do **summum ens**.

26 - A Idéia de uma revelação divina, para chegar à apreensão de único Deus, pessoal, subjacente ao texto correspondente a esta nota, conduna-se com o **Umonotheismus** ou **Uoffenbarung**, defendido pela Escola de Viena, com Wilhelm Schmidt, Koppers, Schebesta, Gusinde, para citar apenas alguns representantes. A literatura sobre este assunto é abundante. Um resumo bem claro encontra-se em (Dessauer, 1954: 70-149).

Os primitivos - fueguínos, andamaneses, pigmeus, australlanos - tidos, pela Escola de Viena, como **survivals** (**Überbleibsel**, remanescentes) da primitiva humanidade, não poderiam mostrar, com sua visão de mundo e de homem, a insuficiência e a pobreza das elucbrações filosóficas dos maiores génios?

INDICAÇÃO BIBLIOGRÁFICA

OBRAS DE REFERÊNCIA

- BAILLY, R. **Dictionnaire des synonymes de la langue française**. Paris, Larousse, 1973.
- BÉNAC, H. **Dictionnaire des synonymes**. Paris, Hachette, 1956.
- Brockhaus-Lexikon**. Wiesbaden und München, Brockhaus, 1982.
- GRABNER-HAIDER, A. **Vocabulario práctico de la Biblia**. Barcelona, Herder, 1975.
- LEWIS, C. T. **A Latin Dictionary**. Oxford, Clarendon, 1951.
- Lexikon Für Theologie und Kirche**. Freiburg, Herder, 1960.
- MENGE-GÜTHLING **Griechisch-deutsches Hand - und Schulwörterbuch mit besonderer Berücksichtigung der Etymologie**. Berlin, Langenscheidtsche, 1936.
- PETERS, F. E. **Termos filosóficos gregos**. Lisboa, C. Gulbekian, 1983.
- SPADAFORA, F. **Diccionario Bfblico**. Barcelona, Litúrgica española, 1959.

OBRAS GERAIS E ESPECIAIS

- BLOCH, E. **Atheismus im Cristentum**. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1968.
- BUSCH, E. God is God: the Meaning of a Controversial Formula and the Fundamental Problem of Sepaking about God. **The Princeton Seminary Bulletin**, Princeton, VII (2): 101-13, 1986.
- COBET, C. **Diogenis Laertii vitae philosophorum**. Parisiis, Firmin-Didot, 1929.
- DESSAUER, F. **Wissen und Erkenntnis**. Olten, O. Walter, 1946.
- GRESCHÉ, A. La création: cosmologie et antropologie. **Revue théologique de Louvain**, Louvain, (2): 147-66, 1983.
- HIRSCHBERGER, J. **Historia de la filosofia**. Barcelona, Herder, 1952. t.1.
- JAEGER, W. **Paideia**. São Paulo, Martins Fontes, 1979.
- KERÉNYI, K. **Antike Religion**. München-Wien, Langen-Müller, 1971.
- KITTEL, G. **Theologisches Wörterbuch zum Neuen Testament**. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1957. B. 3.
- MARTIN, J. P. La primera exegesis ontológica de **Yo soy el que es** (Ex. 3,14). **Stromata**, Madrid XXXIX: 93-115, 1983.
- MEURERS, J. **Die Frage nach Gott und die Naturwissenschaft**. München, Pustet, 1962.
- MONDOLFO, R. **O pensamento antigo**. São Paulo, M. Jou, 1973.
- PETTAZZONI, R. **La religion dans la Grèce antique**. Paris, Payot, 1953.
- TOMLIN, F. **Les grands philosophes de l'Orient**. Paris, Payot, 1952.
- ULLMANN, R. A. A teologia de Epicuro. **Veritas**, Porto Alegre, 32: 499-509, 1987.

- ZELLER, E. **Compendio di storia dell'filosoffa grega**. Firenze, Vallecchi, 1931.
ZUBIRI, J. **Cinco lecciones de filosoffa**. Madrid, Alianza, 1985.

TEXTOS

- HOMMER. **Odyssee**. Wiesbaden – Berlin, Vollmer s.d.
ID. **Ilias**. Wiesbaden – Berlin, Vollmer s.d.
HOMÉRE . **Odysée**. Paris, Hachette, 1917.

**ΡΥΣΜΟΣ
NA POESIA DE ARQUÍLOCO.**

Sérgio Cunha dos Santos
(U.S.J.T.)

Résumé

Le texte analyse le sens de **ρυσμός** (rhythme) dans le fragment 118 (Lasserre & Bernard) d'Archiloque et dans la vision grecque archaïque du monde. Comment les hommes réagissent-ils aux joies et aux chagrins que leur envoie inopinément Zeus et comment les actions et les réactions, les dieux et les hommes font partie d'un tout qu'est le **κοσμός**.

No intervalo dos combates, com pão amassado, com vinho de Ísmaro, apoiado na lança, servidor de Ares e das Musas, eu bebo. Passa desfilando nosso grande, admirável general marchando assim impassível para não desmanchar talvez os caracóis de seu penteado impecável. Isso eu contemplo de longe quando pelo vinho flui Dioniso em ditirambo de minha boca — eu canto o ramo de mirta e a rosa em sua mão, ela cheia de uma doce alegria; a sombra que por sobre os ombros deixavam seus cabelos e num instante já por cima caem ventre sobre ventre, coxas sobre coxas. Ó Zeus, tu és o império do céu, a ti essas alegrias e estas dores cabe alternar para os mortais, ao sabor da Τύχη: os companheiros mortos sob as ondas do mar agitado nós choramos, chora toda a cidade. Mas sem excesso. Tu, coração, levanta, resiste; aprende as faces do fluir que mantém os homens.

Cada instante pulsa nos versos de Arquíloco, e pulsa com sabor de primeiro. Dispersos pelos fragmentos, os sentimentos irrompem e arrastam por caminhos diversos do senso comum do Poeta. Os antigos diziam-no escorpião, rancoroso, insultador: puseram-no ao lado de Homero como um dos maiores. Para nós restam ruínas — delas porém, desses curtos momentos, mas intensos, marcados há mais de dois mil anos, a força é tamanha que às vezes parece em súbito incêndio presentificar o vivido, que se pode quase sentir o frêmito do todo ou se cria a ilusão de se ver, entre deuses e homens, no mundo arcaico.

Arquíloco é um fenômeno único. De certa forma representa e verbaliza sob forma de arte mudanças percebidas também por seus contemporâneos. Mas a marca de sua presença, que é o impacto de sua personalidade, o distingue e o individualiza mesmo em face dos que sucederam. E dentre os traços que o distinguem está a ausência de intenção didática, tão sensível em Homero, em Hesíodo, nos filósofos e nos historiadores. Arquíloco não quer ensinar; pelo contrário, está (se) aprendendo, está (se) descobrindo e não faz mais que revelar sua experiência — estilhaço do mundo em que vive, via quase única que percorremos para tentar compreender seu universo.

Mas por que sua figura é tão contrastante em face dos do seu tempo? Numa época em que na Grécia as guerras pela colonização eram constantes, começa paradoxalmente a surgir um movimento de descrença do ideal épico do guerreiro cantado por Homero. Inicia-se pouco a pouco uma busca pelo que é real e autêntico na vida e nesses combates cotidianos. Vai-se abandonando a idealização da existência e a predileção por valores aparentes da nobreza guerreira. Esses valores eram a excelência para o herói da epopéia, ο καλόν κάγαθόν por meio de que se adquirira a honra e se pretendia estar mais próximo dos deuses. Vergonha para os olhos, por exemplo, era ver morto um velho dentre os da primeira fila. O auge do esplendor humano repousava na beleza e no vigor físico de um jovem guerreiro. Quem primeiro glorificou a bela morte (καλὸς θάνατος) foi Homero, mas vieram Ífrios como Calino, Tirteo e Mimnemo estender e intensificar a tradição.

Na mesma época, sob forte influência da arte egípcia, a estatuária grega traduzia os ideais gregos na figura do κούρος. Um κούρος e um dístico elegíaco de Arquíloco postos lado a lado talvez nos ajudem a sentir mais de perto o impacto de seu gênio. Os

κουροι foram encontrados em templos e túmulos, donde a confusão para se discernir se (ou quando) representam o deus Apolo ou jovens guerreiros mortos em combate. Começaram a ser esculpidos em fins do século VII, mas a maior parte encontrada data do século VI. A produção de Arquilocco, Rodriguez Adrados a situa em meados do século VII¹. Ο κουρος é sempre um jovem, no auge da atividade viril, representado de pé, nu e, ainda que a perna esquerda esteja ligeiramente avançada (influência da estatuária egípcia), a frontalidade rigorosa e o peso do conjunto fazem logo sentir sua imponente estabilidade. Os músculos são cuidadosamente delineados e mostram a importância que se dava às virtudes atléticas. Os braços estão invariavelmente alinhados junto ao corpo ereto, os punhos cerrados, as mãos vazias. Voltemos nosso olhar para o poeta soldado:

Ἐν δορὶ μὲν μοι μάζα μεμαγμένη, ἔν δορὶ δ' ὄϊνος
Ἴσμαρικὸς· πίνω δ' ἔν δορὶ κεκλιμένος

(fr. 7).

Suas mãos estão ocupadas: uma segura um pedaço de pão, outra, uma taça de vinho. O corpo, num meneio meio displicente, apóia-se na lança, a mesma lança qua há pouco, no meio da batalha, penetrava a carne do inimigo (o escudo está fora da cena, abandonado em qualquer moita — mas a vida foi salva). Nas linhas da cabeça do κοῦρος ο equilíbrio é perfeito, a começar pelos cabelos, em caracóis cuidadosamente arranjados e caindo pesados até os ombros, como grandes massas². O que mais impressiona porém é a expressão de serenidade e plenitude existencial do rosto, sustentada sobretudo por um sutil sorriso, conhecido como jônico ou arcaico, que perdurou por cerca de duzentos anos, até chegar a estatuária clássica. Muita coisa podia representar um sorriso no rosto do Poeta, menos essa calma segura e impassível. Pelo menos não após o segundo ou terceiro gole de vinho ismárico: que diga o infortunado gigante Polifemo cantado por Homero³.

Ao mesmo tempo em que o coração testemunha o surto de sentimentos de cólera ou amor desenfreados, como resposta às ações dos outros mortais, e permite com isso o início do início da revelação de uma personalidade individual, o homem se dá conta também de sua ἀμηχανία: está sem meios, impossibilitado de reagir em face dos acidentes monumentais da natureza, os desastres funestos inexplicáveis de que é vítima. Isso deveria, à primeira vista, gerar um conflito insolúvel, conflito que arrebataria o ser mortal. Um ser que se conhece capaz de protestar contra as injustiças das falsas aparências, de renegar o peso de toda uma tradição e da δόξα; mas contraditoriamente sem recursos para evitar ou sequer prever as distribuições de sortes e dissabores que comanda o acaso.

Vem despontando no homem um afastamento dos deuses, seja pelo fato mesmo do eu que se lhe inicia revelando-se, um início de autonomia, seja pela maneira como

1 - (1956: 6.)

2 - Cf. Lasserre & Bonnard, 1958: fr. 93.

3 - Od. XX 347-72.

agora se dirige aos mortais. Claro está que o comércio com os deuses da maneira familiar que ocorre na *Iliada*, mas sobretudo entre Ulisses e Atena na *Odisséia*, não há mais em Arquiloco. Ele sente a presença do deus, como veremos adiante, mas não há encontro ou diálogo. Arquiloco ou cita o deus ou o invoca. Não há um só fragmento em que o Poeta converse com o deus e, se houve, não chegou até nós. Mesmo Safo, na ode a Afrodite, não dialoga com a deusa: ela a invoca e faz a referência a um encontro passado⁴. Não se pode todavia, nem se quer, fazer entender que os deuses não se revelem, muito menos que não comandem os acontecimentos no mundo de Arquiloco, ou ainda que ele não os cultue. Sente a sua presença quando é arrebatado pelo amor *λυσιμελής*, ou quando, embriagado, revelam-se Dioniso, jambos e ditirambos; quando na guerra solicita ou verifica a intervenção de Ares, Atena, Apolo, Hefesto. Nenhum deus, porém, revela-se tão assustadoramente poderoso como (a epifania de) Zeus nos fenômenos da natureza. O bem-estar e as aflições dos homens, os desastres no mar, na terra ou no céu que causam seu infortúnio, tudo são manifestações e comandos de Zeus pai. Dele tudo se pode esperar e tudo o que dele se origina é reto, é justo.

Como encarar então a postura de Arquiloco? Ódio e desejo de vingança rebentam de seu coração, e o desejo do amor o decompõe — impede-o de reagir. O mesmo Arquiloco pede ao *θυμος* que reconheça e suporte com firmeza os reveses da sorte:

θυμέ, θυμ' ἀμηχάνοισι κήδεσιν κυκώμενε,
 ἄνα δέ δυσμενέων δ' ἀλέξειν προσβαλὼν ἐναντίον
 στέρνον, ἐνδόκοισιν ἐχθρῶν πλησίον κατασταθεῖς
 ἀσφαλῶς· καὶ μήτε νικέων ἀμφάδην ἀγάλλεο,
 μηδὲ νικηθεῖς ἐν οἴκῳ καταπεσῶν ὄδυροο,
 ἀλλὰ χαρτοῖσιν τε χαῖρε, καὶ κακοῖσιν ἀσχάλα
 μὴ λην· γέγνωσκε δ' οἶος ῥυσμὸς ἀνθρώπου ἔχει,

“Coração, coração de imediatos nojos agitado,
 levanta, às aflições resiste lançado um contrário
 peito, a embustes de inimigos de perto contraposto
 com firmeza; e nem vencendo abertamente exultes
 nem derrotado em casa abatido te lamentes,
 mas com alegrias te alegra e com reveses te aflige
 sem excesso; e conhece qual ritmo regra os homens”

(Trad. de J. Cavalcante de Souza).

O que deveria ser causa de desespero parece ser aceito com calma e resignação. Que resignação há porém em contrapresentar o peito às aflições? Em enfrentar corajosamente os ardis dos adversários? Não é à apatia que o homem deve entregar-se mas a busca da correta medida, do equilíbrio. Saber como postar-se em face do inesperado, saber reagir, mas da maneira adequada. Conhecer o “ritmo” em que têm os homens.

4 – Ao contrário Parnênides não só conversa com a deusa como também a acompanha no carro alado às fronteiras da noite e do infinito.

Façamos nós também um esforço para conhecer o que é esse *ρυσμός* de que fala Arquíloco. Hoje em dia falamos de ritmo na música e na dança, em ritmo de vida, ritmo de trabalho. Cadência: sons, forma, movimentos ou situações que se alternam e se repetem a intervalos mais ou menos regulares, no tempo e/ou no espaço. Conhecer o ritmo que têm os homens seria então dar-se conta da alternância de acontecimentos bons e maus chegados como ondas do mar, indo e vindo de cada vez. Segundo Boisaq⁵, foi justamente no movimento das ondas do mar que os gregos se inspiraram para criar a idéia de ritmo. Snell⁶ diz: **el conocimiento de esta alternância es lo que permite soportala**. E nessa mesma linha, De Falco⁷ dá sua tradução para o verso: “e aprende que tal é da vida o ritmo”.

Jaeger⁸ chama a atenção para o significado real do termo em sua *paideia*. *Ῥυσμός* “é o que impõe firmeza e limites ao movimento e ao fluxo”. Não é fluência mas “pausas[...] constante limitação do movimento”. Conhecê-lo seria, pois, dar-se conta do âmbito humano diverso do divino. Daí sua interpretação para o verso: “conhece o ritmo que mantém os homens nos seus limites”. Semelhante à dele é a leitura de Rodrigues Adrados: **date cuenta de las alternativas a que está sujeto el hombre; e explica: aquí la necesidad de la resignación se fundamenta en el conocimiento de las limitaciones del hombre**⁹.

Mas quem mais profundamente se ateu ao significado da palavra foi Benveniste¹⁰. Estudou a princípio a origem etimológica de *Ῥυσμός*: verbo *ῥέω*, “fluir, escorrer” (inspirado no movimento não do mar mas dos rios) + sufixo *-μός*, que indica uma particularidade. A seguir estudou o valor com que é empregada em diversos escritores e concluiu que o sentido primeiro não é o “ritmo”, mas o de “forma”. É “maneira particular de fluir”, “forma distintiva, figura proporcionada, disposição”. Diferente de *σχῆμα* (de *ἔχω*, “ter, segurar”), “forma fixa”, é uma forma “momentânea, improvisada, modificável”. Baseado nessas conclusões, traduz assim o verso do Poeta: “aprende a conhecer as disposições que mantêm os homens”.

São entretanto essas formas de algo que é fluido, movediço, que têm, mantêm, contêm ou retêm os homens. Formas de consistência transitória, mas que têm poder de segurar mortais — com uma condição: que eles as conheçam. Pois não tomar consciência delas é o primeiro passo para escapar do que detém, para exceder, cair além dos limites do justo, onde está a *ὑβρις*. Ignorância de seu âmbito e desmedida acabam sendo uma só coisa. Passar por cima do *Ῥυσμός* é passar para o lado da *ὑβρις*. Hesfodo já alertava para tal ao chamar *νήπιος* seu irmão Perses.

Ver a vida como um fluir e não como um ritmo aproxima a atitude de Arquíloco ao pensamento de filósofos pré-socráticos como Heráclito. Se a vida não é apenas

5 - (1923: s.v. *rithmós*.)

6 - (1965: 104.)

7 - (1941: 72.)

8 - (1986: 150.)

9 - (1956: 56, fr. 211.)

10 - (1976: 361-70.)

cadência e alternância, então a vida é um fluxo, um fluxo de formas que correm diferentes a cada vez, mas um fluxo:

Aos que entram nos mesmos rios outras e outras águas afluem; almas exalam do úmido.
 Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos.
 Em rio não se pode entrar duas vezes no mesmo [...] ¹¹

Mas o que rege o homem, ou é a sua medida, não é exatamente nem a correnteza do rio nem o ritmo do mar, nem um fluxo nem um fluxo-e-refluxo. A vida são os estanques ilusórios do fluxo, as formas assumidas por ele a cada momento, a todo instante. O fluir, que é o absoluto, repousa então em Zeus pai de homens e de deuses, filho de Cronos e Réa, e as faces instantâneas do seu fluxo são a epifania Τύχη e das Μοίραι. Zeus rei, sendo filho de Crono e Réa ¹², engloba em sua essência de um lado o tempo e o fluxo, a direção de cada instante da existência, com seus vários aspectos e influências sobre o κόσμος, a ordem universal que vige em cada instante e em todos; de outro lado cabe a ele regular o fluxo do tempo, até o ponto em que não mais se pode saber qual dos dois comanda o outro, de qual dos dois depende a existência do outro.

A origem e o fim do ῥυσμός estão em Zeus pai. A ele cabe decidir como fazer cada dia para os homens, punir os que cometem injustiça, recompensar os que agem retamente ¹³. Muda οΘυμός dos homens de acordo com as circunstâncias que prepara Zeus para aquele dia, pensam os homens de acordo com as atitudes que tomam ¹⁴. Não se deve falar pois em alternância, mas talvez em alteração interdependente.

ἄλλοτέ τ' ἄλλος ἔχει τάδε (fr. 1)

Males se voltam para um, para outro. Não há alternância de bens e males, mas mudanças no aspecto do fluxo: enquanto mostra uma face favorável àquele, a este apresenta outra terrível, e dali a pouco inversamente. Alterações de circunstâncias e de caráter. A Zeus cabe regular as circunstâncias, aos homens alterar e adequar suas atitudes de acordo com aquelas.

Em muitos fragmentos de Arquíloco verifica-se esse interesse pela alteração, seja em relação aos aspectos do fluxo vital, seja no que se refere à atitude de revolta do Poeta contra os valores universalmente aceitos. No plano estrutural a alteração é registrada primeiro por uma negação (οὐ, οὔτε, μήτε, μηδέ) – renegar primeiro. Em seguida vem a apresentação do que o Poeta considera correto ou pelo menos melhor, introduzida por ἀλλά. Ora, ἀλλά é uma derivação de ἄλλος (*alter*, "outro"), que no início tinha valor adverbial ("de outro modo", "outramente") e que com o correr do tempo passou a ser usada como conjunção coordenativa. É ainda alteração, contrapresentação de outra idéia, de outro ânimo, de outra visão de vida. Então a reação do homem é lícita, mesmo porque participa de seu ânimo, é um aspecto de seu θυμός. Basta, para não

11 – DK 22 B 12, 49.91 ap. Cavalcante de Souza, 1973:86.90.94.

12 – Cf. a cosmogonia de Ferécides de Siros citada por Vernant (1981:80).

13 – Rodríguez Adrados, 1956: fr. 31.

14 – Cf. Lasserre & Bonnard, 1958: fr. 115-6.

cometer excesso, saber até onde se pode levar ou ser levado por essa reação, aprender qual ῥυσμός regra os homens.

A percepção de Arquiloque em relação aos movimentos da corrente vital vai tão longe quanto a presença e a participação dos deuses em sua existência. Quando não mais se pode reagir, quando se está atônito sem recursos (αμηχανος) resta dar-se conta dos seus limites, tolerar, suportar com firmeza. Já vige af muito da essência do humano da visão grega antiga. Mas os deuses mesmos foram quem deu aos mortais o remédio da tolerância, e isso nos faz pensar imediatamente na onisciência de Zeus, do Zeus presciente que aceita o embuste de Prometeu na **Teogonia**: como no fragmento seguinte:

Ζεὺς ἐν θεοῖσι μάντις ἀψευδέστατος
καὶ τέλος αὐτὸς ἔχει

(223).

A tolerância é o remédio de homens para os males que ele, Zeus, deverá causar. O sistema ou κόσμος está perfeito, a rede de causas e conseqüências, de ações e reações está completa. Querer escapar a ela é transgredir a ordem natural das coisas e correr o risco de sofrer punição.

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE REFERÊNCIA.

BOISAQ, E. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris, C.Klincksieck, 1923.

CHANTRAINE, P.- **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**. Paris, C.Klincksieck, 1980.

OBRAS ESPECIAIS.

BENVENISTE, E. - **Problemas de lingüística geral**. São Paulo, Nacional – EDUSP, 1976.

HAUVETTE, J. - **Archiloque**, Sa vie et ses oeuvres. Paris, Garnier, 1905.

JAEGER, W. **Paideia**. São Paulo, Martins Fontes – UNB, 1986.

SNELL, B. **Las fuentes del pensamiento europeo**. Madrid, Razón y Fe, 1965.

VERNANT, J. P. **As origens do pensamento grego**. São Paulo, DIFEL, 1981.

TEXTOS.

CAVALCANTE DE SOUZA, J. Ed. **Os pré-socráticos**. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

FALCC, F. DE & COIMBRA, A. F. **Os elegíacos gregos**, de Calino a Crates. São Paulo, FFLC-USP, 1941.

Laserre, F. & BONARD, A. **Archiloque**, fragments. Paris, "Les Belles Lettres", 1958.

RODRIGUEZ ADRADOS, F. **Liricos griegos**, elegíacos y yambógrafos arcaicos. Barcelona, Alma Mater, 1956. v.I.

RESENHAS CRÍTICAS

Ferreira, José Ribeiro e Carlos Guimarães, **Filoctetes em Sófocles e em Heiner Müller**. Coimbra, Faculdade de Letras, 1987, 77p.

Embora o mito de Filoctetes, herói grego do ciclo troiano, não tenha sido muito difundido no passado, neste nosso século parece estar ganhando cada vez mais espaço nos debates intelectuais e artísticos.

Sendo o **Filoctetes** de Sófocles o único texto literário que está inteiro, (perderam-se os interessantes tratamentos que Ésquilo e Eurípides teriam dado ao mito), é sobre esse texto que alguns dramaturgos vão debruçar-se e compor novas **fabulae**. André Gide (1869-1951) fez uma adaptação teatral e Heiner Müller retomou vigorosamente o texto de Sófocles.

Por ocasião da apresentação da obra de Heiner Müller na Universidade de Coimbra em 1987, organizou-se uma "sessão cultural em que José Ribeiro Ferreira, um dos tradutores do **Filoctetes** em Portugal e o professor Dr. Carlos Guimarães do Instituto de Estudos Alemães conferenciaram sobre os dois textos. O Conselho Diretivo da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, dando continuidade a uma série de publicações, publicou as duas conferências no seu quarto número da "Coleção de Estudos".

O texto "O **Filoctetes** de Sófocles" de José Ribeiro Ferreira primeiramente apresenta um resumo do mito de Filoctetes, dando uma minuciosa notícia da iconografia sobre o tema em cerâmicas gregas. Seu passo seguinte é de, através dos comentadores antigos e poucos fragmentos, resumir os argumentos possíveis das peças de Ésquilo e de Eurípides.

Após esses elementos introdutórios passa à sua análise do texto de Sófocles, ressaltando a vantagem que Sófocles tira por modificar alguns elementos presentes em ambos os textos antecedentes. Uma das modificações principais é a alteração do coro de habitantes de Lemnos para um coro de marinheiros que acompanharam Ulisses e Neoptólmo na missão de resgatar, primeiro o arco e depois o homem Filoctetes. A intervenção de um **deus ex machina** no final teria a função de mostrar um Filoctetes que, apesar de maldizer os deuses por seus males, "desejava ardentemente acreditar que os deuses haviam determinado a sua partida para Tróia" (p. 35). Mas o que Sófocles consegue com as modificações repousa "no contraste entre três figuras, duas que se opõem frontalmente, Filoctetes e Ulisses, e uma terceira, Neoptólmo, que é atraída ora para a esfera de um, ora para esfera de outro. Da correlação de forças entre estas três personagens nasce e se desenvolve a ação" (p. 16).

Em sua análise das personagens do drama, apresenta o Filoctetes como sendo uma figura heróica que se recusa a voltar ao combate; Ulisses, o opositor frontal "para quem tudo é relativo" (p. 19), trabalha para o interesse da coletividade, embora use para isso a força, a violência física e moral, e está relacionado com figuras presentes nas **Nuvens** de Aristófanes, no **Górgias** e na **República** de Platão, e nas **Fenícias** de Eurípides, e com personagens históricas citadas por Tucídides na **Guerra do Peloponésio**.

poneso. Neoptólemo é o jovem que quer a glória guerreira, mas é "inexperiente e influenciável" e não distingue com clareza o bem do mal" (p. 24). Mas ao contatar Filoctetes percebe que a realidade é outra. Ao voltar atrás, revelando a trama por Ulisses, rejeita a **sophia** de Ulisses, transformando-se no "modelo isento de **hybris**, de respeito pelos outros, de verdade e fidelidade à palavra dada" (p. 28). Para o autor, Neoptólemo é um "herói mais condizente do que Filoctetes com o que se pensava ser o governante ideal da democracia" (p. 29).

Para o professor José Ribeiro Ferreira o texto de Sófocles apresenta uma "Crítica mais direta e contundente da guerra" (p. 31). A vinda de Hércules, como **deus ex machina**, determina a busca na mudança de atitude de Filoctetes. "Só uma voz acima de toda a suspeita – de cuja amizade, aliás, Filoctetes falara já por mais de uma vez (cf. vv. 801-803, 1131-1132, 1406) – podia dissolver a descrença e neutralizar a resistência" (p. 37). Conclui que "a tragédia de Sófocles, representada em 409, equaciona problemas morais, sociais, educativos e veicula ideias cuja discussão estaria em voga na altura" (p. 38). O texto seria também um apelo à harmonia, à união e ao respeito nas relações humanas, nos fins da Guerra do Peloponeso (p. 39).

O texto "O **Philoktet** de Heiner Müller" apresentado pelo prof. Dr. Carlos Guimarães, começa por acentuar as diferenças básicas entre o texto de Heiner Müller e o de Sófocles: o final de Sófocles "reestabelecimento do equilíbrio" resulta na cura e na glória dos guerreiros (p. 43); no texto de Heiner Müller, escrito entre 1958 e 1964, Filoctetes surpreendentemente é morto por Neoptólemo acentuando ainda mais o caráter ardiloso e pragmático de Ulisses.

Entretanto, mais que diferenças, o autor está preocupado em apresentar "a adequação" do "rico material mitológico e literário disponível – foi no **Filoctetes** de Sófocles que Heiner Müller encontrou o pré-texto (o hipotexto) do seu drama" (p. 44). Devido ao grande interesse de Heiner Müller em trabalhar com temas da antiguidade clássica, o autor julga difícil discernir o que é de Sófocles e o que é de Heiner Müller.

Para a sua análise do texto, Carlos Guimarães afirma estar percorrendo o trabalho de Manfred Kraus (**Heiner Müller und die griechische Tragödie. "Dargestellt am Beispiel des Philoktet"**, Poetica, 17. Band, 1985). Resumindo brevemente a peça de Heiner Müller, acentua as semelhanças entre ambas. Chama a atenção para a "apropriação por Müller de motivos (astúcia) e metáforas da esfera de pesca, como variante da esfera da caça sofoclianos" (p. 48) e para o possível erro cometido por Heiner Müller que afirma Filoctetes ser originário de Melos e não de Málide como afirma a tradição clássica. Aponta, para a discussão, o texto de Manfred Kraus que justifica a "hipótese de Melos ser deliberadamente utilizada como alusão a uma crítica política de opressão simbolizada no "diálogo de Melos" de Tucídides" (p. 49). Mas sustenta que talvez o erro se origine da tradução usada do texto de Sófocles: aquela de que dispõe, é a de Wilhem Kuchenmüller (Stuttgart, 1955), apresenta o erro no verso 725: "ninfas de Melos", no lugar de "ninfas de Málide" (p. 49).

Ressalta ainda outras diferenças: eliminação de personagens secundárias, vigia na figura de mercador, Hércules, a ausência do coro – conseqüentemente a alteração

do desfecho e da concepção da guerra. A ausência também do oráculo e de Heleno, isenta o texto de Müller de preocupações com o sagrado, restando apenas o jogo dos seres humanos. “Ulisses surge, do início até o final, como o motor da intriga (no duplo sentido da palavra)” (p. 50). Seu Neoptólemo “surge movido mais do que pela piedade, pela ambição e pelo ódio a Ulisses” (p. 51). Seu Filoctetes nutre um ódio não só a Ulisses mas extensivo a todos os gregos; “alarga-se a toda humanidade” (p. 51). Desta forma, “a constelação das personagens em Sófocles, dominada pela figura positiva de Filoctetes e pela figura, por natureza também positiva, de Neoptólemo (só temporariamente atraída para a esfera da influência de Ulisses), cabendo a este papel negativo relativamente modesto, é assim radicalmente subvertida” (p. 52). O efeito conseguido com esse modelo triangular está na esteira de Brecht em “Das Badener Lehrstück von Einverständnis” (**Gesammelte Werke**, Frankfurt am Main, 1967).” Da concentração no jogo das três figuras, assim entendido, resulta todo o resto: que o coro seja dispensado, que a acção seja dessacralizada; que o final **não o possa ser senão aquele**” (p. 54).

Para explicar a justaposição de textos, o autor cita o próprio Heiner Müller em seu “Bildeschreibung” (in **Shakespeare Factory 1**, Berlin, 1985): “o texto próprio e o texto-outro justapõem-se assim numa relação de contiguidade nem sempre visível à vista desarmada mas que “a máquina de leitura” deve ser capaz de detectar: o texto é um palimpsesto” (p.56).

O que então seria *Philoktet*? Um libelo anti-imperialista contra a guerra, um ajuste de contas com “a tragédia imanente do marxismo-leninismo”, com o estalinismo, com a apologia do estalinismo? Segundo o autor, o texto é uma “parábola sobre a “pré-história” da humanidade e sobre os seus vestígios no tempo e no espaço do socialismo” (p. 63).

Como série experimental, o texto *Philoktet* está unido a dois outros textos de Heiner Müller: *O Horácio* (1968) e *Mauser* (1970), (recentemente reunidos em um espetáculo de título ERAS encenado em São Paulo pelo grupo “Teatro Pequeno da Cooperativa Paulista de Teatro”, no Teatro do SESC-Pompéia, segundo semestre de 1988), e segundo o próprio Heiner Müller “são a formulação paradigmática de experiências coletivas que podem ser reinterpretadas de um modo sempre novo” (p. 67), sem cair contudo na mera tentativa de atualização, mas buscando sempre no texto o que ainda tem vigor para uma possível leitura.

Fernando Brandão dos Santos
(UNESP-FCL Campus de Araraquara)

WOLFF, F. **Socrate**. Paris, PUF, 1985 (Philosophies). 128 p.

O **Socrate** de Francis Wolff retoma e completa um trabalho anterior, publicado em português pela Brasiliense. Acrescenta considerações muitíssimo interessantes sobre a doutrina a partir do paradoxo socrático, mergulha na profundidade do problema e procura encontrar o verdadeiro Sócrates no emaranhado de tudo o que se escreveu sobre ele.

O livro (que apresenta ainda uma cronologia socrática e orientações e referências bibliográficas além de um "álbum de família", que contém indicações sobre as figuras e as escolas filosóficas relacionadas com Sócrates) está assim constituído:

1. **L'énigme, L'Athénien, La mission, L'universel, La mort;**
2. EN MARGE DE SOCRATE: LE "SOCRATISME" – Le "**paradoxe socratique**";
3. À LA RECHERCHE DU VRAI SOCRATE – Le "**problème de Socrate**".

1. O **enigma (L'énigme)** focaliza o filósofo, a lenda, o mito, a discussão socrática, a personagem nos diálogos de Platão e nas obras apologéticas de Xenofonte, o mistério de epígonos tão dessemelhantes como, por exemplo, Diógenes de Sinope e Aristipo de Cirene, o Sócrates em si mesmo tão paradoxal, toda contradição, tão feio quanto inteligente e sábio, não parecendo mas sendo belo: de fato, encarnando a oposição entre ser e parecer. Santo? Herói? Simplesmente sábio? Mestre? Racionalista? "Amfístico"? Revolucionário e ao mesmo tempo conservador e até mesmo reacionário? O Autor analisa cada uma das hipóteses e, ao fazê-lo, dá-nos um retrato do homem.

N'O **Ateniense (L'Athénien)**, a definição de Sócrates ("cidadão ateniense, nascido em Atenas por volta de 470 a.C., morto em Atenas em 399 a.C.") e as razões pelas quais esse ateniense até a raiz dos cabelos, que Francis Wolff chama o mais ateniense dos atenienses, não arreda pé da sua cidade a não ser para cumprir as suas obrigações militares. O Autor focaliza a Atenas do V século, centro de cultura aonde chegam e por onde passam todos os grandes pensadores ocidentais, cidade cuja sabedoria no entanto se volta essencialmente para a política: e explica o que significa pensar **como ateniense** e o modo pelo qual o faz Sócrates. Mostra o quadro contemplado pelo filósofo num fim de século sacudido pela peste, pela guerra, pelo individualismo e pela ambição e mostra a solução socrática: procura de "um fundamento mais estável que costumes relativos e normas efêmeras". Aqui a resposta a uma das indagações anteriores: filósofo urbano, Sócrates é ao mesmo tempo revolucionário e reacionário e "transporta a antiga especulação ao terreno ateniense da moralidade"; aqui, ainda, as razões pelas quais, "profundamente grego e profundamente cidadão ateniense", não pode escrever.

A **missão (La mission)** mostra-nos inicialmente o filósofo "no umbigo do mundo", a pensar que nada sabe, a investigar por que o considerara sábio a Pflia, para descobrir "que ninguém, de fato, sabe nada daquilo que pensa que sabe". O Autor analisa os interlocutores de Sócrates. Incompetentes? – Não. Profissionais, sabem agir: mas não sabem **por que** o fazem. Assim, não sabe o político o que é a justiça, o sacerdote, o que é a piedade, o general, o que é a coragem, o poeta, o que é a beleza:

e não têm consciência de sua ignorância. Em suma, todos sabem e praticam a sua profissão mas ignoram o essencial. Francis Wolff o define e acompanha Sócrates no caminho que o leva do oráculo de Delfos à consciência de que todos os homens que se crêem sábios não sabem responder à questão primordial. Enfim, mostra como o filósofo inicia a sua missão a partir do **conhece-te a ti mesmo**, pois o fato é que todo homem sabe o que ele tem mas não sabe o que ele é e desconhece os verdadeiros valores. Acompanha os passos da missão socrática – do ensinamento ao método e à atitude – e os analisa. Como evitar o moralismo dos moralistas e conservar aos valores e a sua dignidade? Como conduzir sem impor? Como fazer e refletir para levar ao conhecimento da verdade sem cair no dogmatismo? Por que interrogar em vez de expor? Como justifica Sócrates a sua técnica de investigação, a que Platão chamou **maieutica**? Por que não se pode considerar Sócrates um psicanalista? Por que é difícil caracterizar o seu estilo? Finalmente, como definir a ironia socrática?

N' **O universal** (L' **universel**), o Autor lembra a afirmação aristotélica de que Sócrates foi o primeiro a procurar definições. Exemplifica por meio do **Laques** e mostra as "três conversões" que se operam e transformam já o seu prelúdio numa interrogação filosófica: 1) o efeito da ironia socrática; 2) a transformação do problema, de técnico em moral; 3) a suspensão provisória de toda relação pragmática às coisas, aos atos, à linguagem. Diz por que e para que o método, salienta-lhe as dificuldades e os mal-entendidos e faz a defesa daquele em quem Aristóteles vê "o inventor dos raciocínios indutivos". Mostra o caminho seguido pelo filósofo na obtenção dos conceitos, a necessidade de obtê-los e a sua superioridade sobre a multiplicidade dos casos particulares: o conceito é isento de contradições. Ora, se a coragem é invariável, o que é a coragem? O que são também a justiça, a temperança, a piedade? O que são as virtudes? Qual é o Bem supremo? Enfim, o que é a virtude? E Francis Wolff termina este capítulo com novo retrato de Sócrates.

A morte (La **mort**) formula perguntas e encontra respostas. Por que morreu Sócrates? Ou por que se quis que Sócrates morresse? O Autor apresenta inicialmente os fatos; a seguir, os interpreta e explica. Por que o processo? Inimizades pessoais? Intolerância ateniense? Processo religioso? Ou político? Terá sido o filósofo um bode expiatório, ou terá sido o processo uma reação antiintelectualista da recém-restaurada democracia? Se há motivos que o justifiquem, de que modo justificar a condenação à pena capital e a morte? Por que se recusou o filósofo a preparar a sua defesa ou a entregá-la a um profissional? Francis Wolff analisa (com ironia socrática?) a atitude irônica do reincidente em face de uma acusação que é gravíssima, de acusadores que são poderosos e de um júri que é soberbo. Por que quis Sócrates morrer? O que significa a sua morte?

2. O "**paradoxo socrático**" (Le "**paradoxe socratique**") analisa a questão da virtude. "Sustentar que a **virtude é saber** é afirmar que aquele que sabe o que é o "bem" não pode deixar de fazê-lo. Mas isto supõe que ele necessariamente o **queira** e infalivelmente o **possa**." O Autor analisa o duplo paradoxo e pergunta quem sustentará, contra a evidência, que queremos ser virtuosos quando queremos ser felizes. E res-

ponde: "Sócrates". Para compreendê-lo, começa por definir, segundo Platão, o termo grego **aretêe**, que se traduz tradicionalmente por "virtude". Ora, qual é a virtude do homem do século V ateniense? Em primeiro lugar, o que é ser um homem na Atenas do V século? De onde lhe vem a virtude? O que é ela para um aristocrata? Para um democrata? Pode-se ensiná-la? Qual a solução socrática para resolver a diversidade das opiniões? O filósofo, embora "moralize" o termo, não lhe modifica a significação nem o "despolitiza", e a idéia central de **aretêe** permanece inalterada: "assim como a espada para cortar deve ser bem afiada, assim o homem para ser homem deve ser virtuoso". Ora, como entender que o homem, para ser virtuoso, deve saber? O Autor analisa os três objetos do saber que faz a virtude: **saber** o que é a virtude já é alcançá-la; **saber** o que é a felicidade é agir bem; **saber** o bem é poder fazê-lo. E mostra como Sócrates, nem moralista nem reformador dos costumes, reconcilia o bem e o belo e conclui que bem + belo = razão e que tudo é uma questão de cálculo racional. De fato, a razão é o caminho único da conduta humana; o saber, a sua única força. No ponto mais alto do saber, está para o homem o domínio de si mesmo, fundamento da virtude e traço de união entre as virtudes; virtude em ato, força interior que triunfa de todas as coações externas e o conduz infalivelmente ao seu bem. – No cume da questão, o **conhece-te a ti mesmo** –. O Autor finaliza explicando como e por que Sócrates se abstém da política; e como e por que a moral política de Sócrates é ao mesmo tempo aristocrata, democrata e autocrata. Para concluir, salienta a estreita ligação da tese **virtude = saber** com a tripla preocupação política da qual surge e à qual responde.

3. **O problema de Sócrates (Le problème de Socrate)** apresenta os elementos de que se dispõe na procura do "verdadeiro Sócrates", o homem que não escreveu mas tem sido, sucessivamente, "palavra de ordem ou sonho ou tema de meditação ou de combate", para acabar sepultado sob "toneladas de teses". O Autor revela a situação dos estudos ao longo dos séculos: Sócrates antes de Hegel, Sócrates no século XIX, Sócrates hoje: quem foi, o que foi, o que pensou. Mostra o que se sabe e o que se procura: um Sócrates provável. Como encontrá-lo através das dissensões dos discípulos e epígonos? Analisa as testemunhas e os seus testemunhos: Platão, os seus diálogos, o Mestre e a personagem; Xenofonte e os seus principais documentos socráticos; Aristóteles, as suas alusões à tese da virtude-saber e a sua crítica; Aristófanes e a "sátira feroz" d' **As nuvens**. Assinala o que nos dizem do homem, o que nos dizem do seu pensamento e da impressão que podia causar sobre os não-intelectuais da época.

Em suma, em pouco mais de cento e vinte páginas, o Professor Francis Wolff, mestre em concisão e clareza, num estilo vivo e espirituoso que não perde de vista a seriedade do tema, espírito por vezes irônico, talvez à própria maneira socrática, desvenda Sócrates, que ele encontra nos banquetes, nos ginásios, na ágora, a perscrutar os mistérios que envolvem o homem. Parte do que chama **enigma** e a ele volta à procura do verdadeiro Sócrates. Entretanto, salientando as ironias e os paradoxos socráticos, percorre um caminho que o leva ao que deve ser o mais profundo pensamento do filósofo.

Maria da Gloria Novak
(FFLCH - USP)