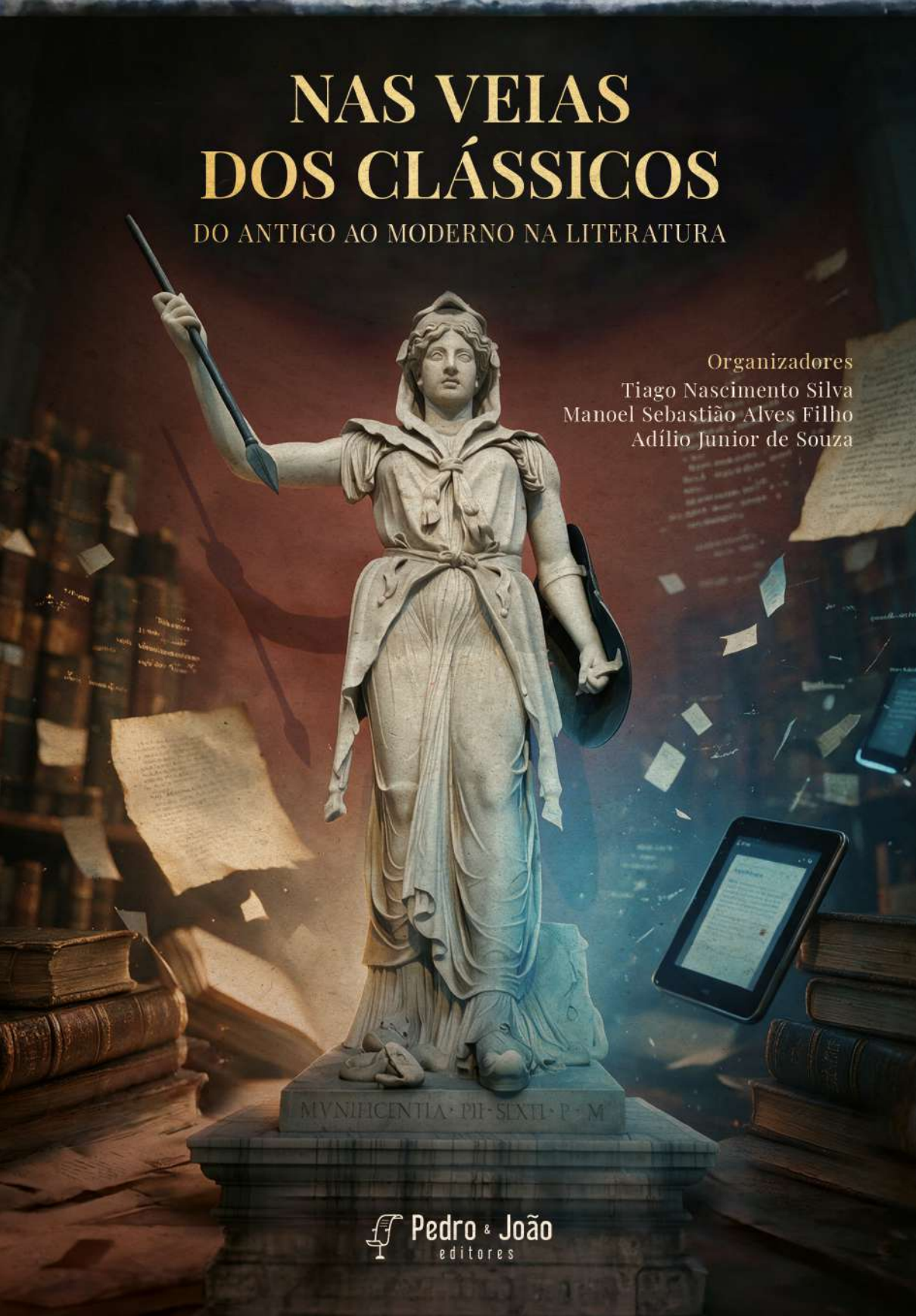
NAS VEIAS DOS CLÁSSICOS

DO ANTIGO AO MODERNO NA LITERATURA

Organizadores
Tiago Nascimento Silva
Manoel Sebastião Alves Filho
Adílio Junior de Souza



Pedro & João editores

NAS VEIAS DOS CLÁSSICOS:
DO ANTIGO AO MODERNO NA LITERATURA

Pedro & João
editores

Tiago Nascimento Silva
Manoel Sebastião Alves Filho
Adílio Junior de Souza
(Organizadores)

NAS VEIAS DOS CLÁSSICOS: DO ANTIGO AO MODERNO NA LITERATURA

Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Tiago Nascimento Silva; Manoel Sebastião Alves Filho; Adílio Junior de Souza [Orgs.]

Nas Veias dos Clássicos: do antigo ao moderno na literatura. São Carlos: Pedro & João Editores, 2026. 344p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-3203-4 [Digital]

1. Estudos Clássicos. 2. Literatura Clássica. 3. Literatura. 4. Tradução. I. Título.

CDD – 410/800

Capa: Luidi Belga Ignacio
Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828
Diagramação: Nicole Cavalcante Duque Gredilha Coelho
Editor: Valdemir Miotello
Diretores executivos: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:
Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 – São Carlos – SP
2026

SUMÁRIO

PREFÁCIO **7**
Adílio Junior de Souza

APRESENTAÇÃO **13**
Tiago Nascimento Silva
Manoel Sebastião Alves Filho
Adílio Junior de Souza

NÓ DE PALAVRAS: A IMAGEM DOS CONFINS E OS SENTIDOS DE PEÎRAR NA ÉPICA FILOSÓFICA **17**
Bruno Palavro

O DISCURSO PERSUASIVO NAS FÁBULAS DE FEDRO **37**
Fábio Sidney Sousa Damasceno

CAMINHOS PARA O DESPEDAÇAMENTO: UMA LEITURA DE AS BACANTES, DE EURÍPIDES **59**
Gabriela Almeida Pinheiro

ESTRELAS, EPITÁFIOS, FILÓSOFOS E MAÇÃS: TRADUÇÃO E BREVE COMENTÁRIO DOS EPIGRAMAS ERÓTICOS ATRIBUÍDOS A PLATÃO **95**
Igor Costa do Nascimento

TRADUÇÃO DA LECTIO 3 DO LIVRO I DO COMENTÁRIO DE TOMÁS DE AQUINO AO DE CAELO ET MUNDO DE ARISTÓTELES **121**
Rodrigo José de Lima

A BUSCA POR LOGOI AUTÊNTICOS NO FEDRO DE PLATÃO: DIALÉTICA, REMINISCÊNCIA E EROS **139**
Luiz Rodolfo Godoy Michetti

O TRÁGICO EM HOMERO: UM ESTUDO SOBRE AQUILES E HEITOR **165**
Francisca Vanessa Costa Dantas

ELÃ ERÓTICO ENTRE VIR ET PUERI DELICATI E NARRATIVAS MÍTICAS OVIDIANAS: REPRESENTAÇÃO HOMOERÓTICA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA GRECO-ROMANA **193**
Johne Paulino Barreto

SENTIDOS DE ANIMAL REVELADOS EM TEXTOS DA ANTIGUIDADE GRECO-LATINA **215**
Manoel Alves

REMEMORAÇÕES DO MITO DO MINOTAURO EM OS REIS, DE JULIO CORTÁZAR **251**
Karolyne Teles Brayner Rangel
Robson Rodrigues Claudino

JOSÉ ANTÔNIO DE CASTRO ALVES, UM POETA AINDA DESCONHECIDO: EDIÇÃO CRÍTICA DE SUA PRODUÇÃO POÉTICA REMANESCENTE **273**
Erimar Wanderson da Cunha Cruz

PRINCIPAIS TEMÁTICAS NA POESIA DE ANA LUÍSA AMARAL **297**
Eulidiane Morais da Silva

INTERFACE ENTRE A CRÍTICA À PRODUÇÃO LITERÁRIA ESTABELECIDA EM PETRÔNIO E LIMA BARRETO **317**
Tiago Nascimento Silva
Maria Lúcia de Sousa Agra
Adílio Junior de Souza

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS **337**

SOBRE OS ORGANIZADORES **343**

PREFÁCIO

Há livros que se oferecem ao leitor como conjuntos de textos; outros, porém, revelam-se como lugares de encontro. **Nas veias dos clássicos: do antigo ao moderno na literatura** pertence a esta segunda espécie. Mais do que reunir estudos distintos sobre literatura, filosofia, língua e cultura, a presente obra constitui-se como espaço de convergência entre temporalidades, tradições e modos diversos de interrogar a linguagem. Seus capítulos atravessam a épica arcaica, a filosofia antiga, a literatura latina, a recepção dos clássicos, a literatura brasileira e a poesia contemporânea, sem que essa diversidade resulte em dispersão. Ao contrário, é justamente na diferença dos objetos e das perspectivas que se torna perceptível uma questão comum: o que permanece vivo quando uma obra, uma palavra, um mito ou uma forma literária atravessa os séculos?

A pergunta pelo clássico é, antes de tudo, uma pergunta sobre a permanência. Mas permanecer não significa se conservar imóvel. Um texto antigo sobrevive porque pode ser novamente lido, traduzido, interpretado e interrogado; porque suas palavras, ao serem deslocadas de um contexto para outro, adquirem novas possibilidades de significação. Nesse sentido, a tradição clássica não é um depósito de formas acabadas, mas uma espécie de organismo textual em permanente transformação. As obras do passado continuam a falar precisamente porque nunca dizem apenas aquilo que disseram uma vez. Cada leitura acrescenta ao texto uma nova camada de temporalidade, sem necessariamente apagar as anteriores. A voz de Italo Calvino (2023), em sua célebre obra, ***Por que ler os Clássicos***,[1] ecoa e evoca múltiplos sentidos. Um "clássico" nunca e jamais se perde no tempo!

---

[1] CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução: Nilson Moulin. Edição especial. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

É nesse horizonte que se compreende o percurso proposto por **Nas veias dos clássicos: do antigo ao moderno na literatura**. Desde o estudo de Bruno Palavro, dedicado aos sentidos de *peîrar* na épica filosófica, até a reflexão sobre a poesia de Ana Luísa Amaral, passando por Fedro, Eurípides, Platão, Aristóteles, Tomás de Aquino, Homero, Ovídio, Julio Cortázar, Petrônio e Lima Barreto, percebe-se uma investigação que tem a linguagem como uma de suas principais linhas de força. A palavra não aparece aqui como mero instrumento transparente do pensamento. Ela é matéria, problema, forma e memória. É por meio dela que o mundo é nomeado, delimitado, interpretado e, em certa medida, reinventado.

O capítulo de abertura, "*Nó de palavras: a imagem dos confins e os sentidos de peîrar na épica filosófica*", oferece uma imagem particularmente fecunda para compreender o conjunto da obra: o nó. Em Hesíodo, Xenófanes, Parmênides e Empédocles, a noção de limite desloca-se e transforma-se, adquirindo dimensões cosmológicas, ontológicas e metapoéticas. O "nó" pode ser entendido, assim, não apenas como uma imagem entre outras, mas como uma metáfora para a própria tradição: aquilo que une diferentes extremidades sem dissolver sua diferença. O clássico talvez seja justamente isso — um nó entre passado e presente, entre palavra e pensamento, entre forma e interpretação.

Essa dimensão linguística encontra continuidade no estudo sobre "*O discurso persuasivo nas fábulas de Fedro*", no qual a palavra é examinada em sua capacidade de agir sobre o outro. A persuasão evidencia que falar não é apenas transmitir uma informação: é também produzir efeitos, orientar comportamentos, construir posições e disputar sentidos. A tradição retórica antiga, nesse aspecto, permanece surpreendentemente atual. A linguagem possui uma dimensão ética e política porque toda construção discursiva pressupõe uma relação com aquele que escuta, lê ou interpreta.

A reflexão sobre a linguagem ganha outra tonalidade nos estudos dedicados a Platão. Em "*A busca por logoi autênticos no Fedro*

de Platão: dialética, reminiscência e Eros", o discurso filosófico aparece vinculado a um processo interior da alma. O problema da autenticidade do *logos* desloca-se, portanto, da mera técnica discursiva para a relação entre conhecimento, memória, alma e pensamento. A palavra filosófica não vale simplesmente por aquilo que enuncia, mas pelo movimento intelectual que é capaz de desencadear.

Esse problema encontra uma dimensão complementar na tradução da *Lectio 3* do Livro I do comentário de Tomás de Aquino ao *De Caelo et Mundo* de Aristóteles. Aqui, a tradição clássica já não é observada apenas em sua origem antiga, mas em sua transmissão medieval. A tradução e a contextualização tornam-se, assim, atos filológicos de preservação e interpretação. Traduzir é escolher; contextualizar é interpretar; interpretar é reconhecer que nenhum texto chega ao presente sem carregar consigo as marcas de sua história. O trabalho filológico aparece, portanto, como uma forma de escuta: escutar uma voz distante, compreender sua língua e, ao mesmo tempo, reconhecer a distância que nos separa dela.

O mesmo princípio atravessa os estudos literários da coletânea. Em "***C****aminhos para o despedaçamento: uma leitura de As Bacantes, de Eurípides*", o *sparagmós* permite pensar a violência, o rito, o poder, a vingança e a dissolução das identidades. Já em "*O trágico em Homero: um estudo sobre Aquiles e Heitor*", a *Ilíada* é tomada como espaço de reflexão sobre a condição humana, especialmente diante da tensão entre escolhas, destino, ira e ação divina.

Há, nesses estudos, uma questão filosófica decisiva: o que significa ser humano diante de forças que nos ultrapassam? O herói trágico, o guerreiro homérico, o personagem euripidiano e mesmo as figuras míticas posteriormente reelaboradas tornam-se modos diferentes de formular essa pergunta. A literatura clássica não oferece necessariamente respostas; oferece, antes, formas rigorosas de sustentar a pergunta.

A questão da permanência e da transformação retorna nos estudos de recepção. O capítulo dedicado aos epigramas eróticos atribuídos a Platão chama atenção justamente para a complexidade

da autoria e da tradição textual. Se esses poemas provavelmente não foram escritos pelo filósofo, sua transmissão sob uma persona platônica também constitui um fenômeno histórico digno de investigação. A filologia, nesse caso, não apenas procura determinar "quem escreveu", mas pergunta o que acontece quando um texto é recebido, atribuído, reinterpretado e incorporado a uma tradição.

Algo semelhante ocorre com o mito. O Minotauro, as narrativas ovidianas e as representações homoeróticas da Antiguidade não permanecem confinados ao mundo antigo. Eles atravessam a literatura e reaparecem em novas configurações. O mito sobrevive porque sua estrutura simbólica permite novas leituras. Ao chegar à modernidade e à contemporaneidade, ele deixa de ser apenas herança e torna-se matéria de criação. A tradição, assim, não é repetição: é transformação.

Esse movimento pode ser percebido também na passagem dos clássicos para a literatura brasileira. O estudo sobre a crítica à produção literária em Petrônio e Lima Barreto estabelece um diálogo entre autores separados por séculos e contextos históricos radicalmente distintos. A aproximação não pretende eliminar essas diferenças; ao contrário, torna-as produtivas. O diálogo entre Petrônio e Lima Barreto evidencia que determinados problemas da literatura — a crítica social, a representação, a relação entre escritor e sociedade, os mecanismos de legitimação literária — podem reaparecer sob formas historicamente diversas.

A presença de José Antônio de Castro Alves e de Ana Luísa Amaral amplia ainda mais esse horizonte. O trabalho de recuperação e edição crítica de uma produção poética remanescente mostra que a história literária também é constituída por esquecimentos. Recuperar um autor significa, nesse sentido, interrogar os mecanismos que determinaram aquilo que uma cultura decidiu preservar e aquilo que deixou à margem. Já a análise das principais temáticas da poesia de Ana Luísa Amaral evidencia a vitalidade de questões como o feminino, o cotidiano, a intertextualidade, a agramaticalidade e a metalinguagem.

O percurso termina, mas não se encerra. Talvez seja essa uma das virtudes fundamentais desta coletânea: ela não estabelece uma fronteira rígida entre Antiguidade e modernidade, entre filologia e crítica literária, entre filosofia e linguagem. Ao contrário, mostra que essas áreas se iluminam mutuamente. Ler Homero pode contribuir para compreender a condição humana; estudar Platão pode conduzir a uma reflexão sobre o próprio ato de conhecer; traduzir Tomás de Aquino pode revelar a complexidade da transmissão da filosofia aristotélica; reler Ovídio pode iluminar as formas históricas do desejo; aproximar Petrônio e Lima Barreto pode revelar a permanência de determinadas funções críticas da literatura.

Talvez seja justamente por isso que o título **Nas veias dos clássicos: do antigo ao moderno na literatura** seja tão expressivo. A imagem das "veias" sugere circulação. Os clássicos não estão mortos em bibliotecas, imóveis sob a poeira do tempo. Circulam. Passam de língua em língua, de autor em autor, de manuscrito em manuscrito, de tradução em tradução, de geração em geração. Circulam também dentro de nós, porque grande parte daquilo que pensamos sobre o homem, a linguagem, o desejo, a política, a arte, a memória e o destino foi, de algum modo, formulado em diálogo com essas tradições.

Ler os clássicos é, portanto, também ler o presente. E estudá-los filologicamente significa reconhecer que entre nós e eles existe uma distância que precisa ser respeitada, mas que não impede o diálogo. Pelo contrário: é a distância que torna possível a interpretação. Entre o texto antigo e o leitor contemporâneo existe o trabalho paciente da língua, da tradução, da crítica, da história e da filosofia. É nesse intervalo que o sentido se produz.

Os trabalhos reunidos nesta obra testemunham, cada um a seu modo, essa vitalidade. Eles nos lembram que uma palavra pode carregar séculos; que um mito pode mudar de rosto sem perder sua força; que uma obra esquecida pode voltar a falar; que uma tradução pode reabrir um texto; que a crítica pode estabelecer

pontes improváveis; e que o passado, quando verdadeiramente estudado, jamais permanece simplesmente passado.

Nas veias dos clássicos corre, afinal, uma matéria que é também nossa: a linguagem. É por meio dela que recebemos a herança, a interrogamos, a transformamos e a transmitimos. Entre o limite e o nó, entre a memória e a criação, entre o fragmento e a permanência, esta coletânea convida o leitor a reconhecer que a tradição clássica não é apenas aquilo que herdamos, mas também aquilo que, a cada leitura, ainda estamos aprendendo a compreender.

Adílio Junior de Souza

Universidade Regional do Cariri,
Missão Velha – CE, 15 de agosto de 2026

APRESENTAÇÃO

A coletânea à qual atribuímos o título **Nas veias dos clássicos: do antigo ao moderno na literatura** é o resultado do diálogo realizado na parceria entre pesquisadores da Universidade Regional do Cariri – URCA e outras universidades brasileiras, a fim de que, juntos, fosse criada uma obra singular, que condensasse estudos variados em torno do *clássico*. A organização da obra ficou a cargo do Prof. Dr. Tiago Nascimento (URCA), do Prof. Dr. Adílio Souza (PPGL/URCA) e Prof. Dr. Manoel Alves (URCA), docentes do Curso de Letras da URCA, mais especificamente do Campus Avançado de Missão Velha - CE.

Em nossa visão, o *clássico* não é meramente qualquer obra que tenha um valor intrínseco apenas, mas como propõe Calvino (2023, p. 17): "Os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual". É com esse espírito, que fomos conduzidos a unificar quatro eixos de pesquisas: I. Teoria da Literatura; II. Estudos Literários; III. Literatura Comparada; IV. Estudos Clássicos. Diante dessas escolhas teórico-analíticas, os capítulos estão dispostos da seguinte maneira:

No capítulo que abre esta coletânea, intitulado ***Nó de palavras: a imagem dos confins e os sentidos de peîrar na épica filosófica***, Bruno Palavro demonstra como *peîrar* evolui de "limite cósmico" em Hesíodo para princípio ontológico em Parmênides e metáfora da composição poética em Empédocles. O texto revela que limite, amarra e nó constituem uma mesma imagem estruturante, articulando cosmologia, filosofia e linguagem na tradição épica grega.

No capítulo seguinte, ***O discurso persuasivo nas fábulas de Fedro***, Fábio Sidney Sousa Damasceno nos brinda com um texto que evidencia como as fábulas de Fedro revelam estratégias de

persuasão — intimidação, bajulação, promessa e ameaça — usadas para manipular comportamentos. O capítulo mostra que o ensinamento das fábulas não reside apenas na moral, mas na compreensão crítica dos mecanismos discursivos que moldam a consciência e a vida social.

Logo em seguida, em ***Caminhos para o despedaçamento: uma leitura de As Bacantes, de Eurípides***, de Gabriela Almeida Pinheiro, temos um estudo que interpreta *As Bacantes* a partir do despedaçamento (*sparagmós*) como processo de violência, transgressão e dissolução de identidades. O estudo mostra que o despedaçamento ultrapassa o ato físico, revelando a ambivalência entre rito, poder, vingança e sacrifício, especialmente na relação entre Dioniso e Penteu.

Depois, em ***Estrelas, epitáfios, filósofos e maçãs: tradução e breve comentário dos epigramas eróticos atribuídos a Platão***, Igor Costa do Nascimento traduz e analisa criticamente epigramas atribuídos a Platão, questionando sua autoria histórica. O capítulo mostra que, embora provavelmente não sejam escritos pelo filósofo, os poemas apresentam temas e elementos compatíveis com sua filosofia, podendo resultar de autores posteriores que assumiram uma persona platônica.

A seguir, temos o capítulo ***Tradução da Lectio 3 do Livro I do Comentário de Tomás de Aquino ao De Caelo et Mundo de Aristóteles***, em que Rodrigo José de Lima traduz e contextualiza a terceira lição do comentário de Tomás de Aquino ao *De Caelo*. Seu ponto central é a análise dos movimentos simples, mistos e circular, fundamentais para compreender a cosmologia aristotélica e a concepção medieval da estrutura ordenada do universo.

Passamos então ao estudo intitulado ***A busca por logoi autênticos no Fedro de Platão: dialética, reminiscência e Eros***, de autoria de Luiz Rodolfo Godoy Michetti, que defende que a autenticidade do discurso filosófico no Fedro não depende de uma técnica exterior, mas de um processo interior da alma. Dialética, reminiscência e Eros articulam-se como elementos fundamentais dessa busca, fazendo do discurso filosófico um processo vivo,

capaz de gerar novos discursos e manter a investigação em movimento.

Em ***O trágico em Homero: um estudo sobre Aquiles e Heitor***, Francisca Vanessa Costa Dantas propõe evidenciar a permanência da *Ilíada* como reflexão sobre a condição humana. Seu ponto central é a análise do trágico em Aquiles e Heitor, mostrando como ira, escolhas e destino conduzem os heróis à ruína, revelando os limites da liberdade diante das forças divinas e das consequências das próprias ações.

Na sequência, temos o estudo ***Elã erótico entre vir et pueri delicati e narrativas míticas ovidianas: representação homoerótica na Antiguidade Clássica greco-romana***, em que Johne Paulino Barreto investiga a representação do homoerotismo em Metamorfoses, de Ovídio, especialmente nos mitos de Apolo e Ciparisso, Júpiter e Ganimedes e Apolo e Jacinto. A investigação recupera diferentes formas antigas de desejo e amor, evitando projetar categorias modernas sobre as experiências greco-romanas.

No capítulo ***Sentidos de animal revelados em textos da antiguidade greco-latina***, Manoel Alves investiga como textos greco-latinos construíram sentidos para "animal", influenciando concepções contemporâneas sobre as relações entre humanos e outros seres vivos. O estudo revela que essas representações históricas moldam disputas atuais sobre sensibilidade, direitos dos animais e práticas de exploração.

Logo depois, estamos diante do estudo intitulado ***Rememorações do mito do Minotauro em Os Reis, de Julio Cortázar***, assinado por Karolyne Teles Brayner Rangel e Robson Rodrigues Claudino. O capítulo demonstra como Cortázar reinventa o mito do Minotauro para discutir conflitos humanos modernos, como poder, exclusão e identidade. Entre outros feitos do estudo, ele utiliza a figura do *Minotauro* e do *Labirinto* como imagens ambíguas que revelam mais sobre os desejos, medos e conflitos interiores dos personagens do que sobre o próprio monstro.

Na sequência, em ***José Antônio de Castro Alves, um poeta ainda desconhecido: edição crítica de sua produção poética remanescente***, Erimar Wanderson da Cunha Cruz recupera a trajetória e a produção poética de José Antônio de Castro Alves, figura quase esquecida da literatura brasileira. Além disso, o capítulo revela, por meio de pesquisa arquivística e edição crítica, a relevância de sua obra remanescente para ampliar a compreensão do ambiente literário do século XIX.

Passamos então ao capítulo de autoria de Eulidiane Morais da Silva, cujo título é ***Principais temáticas na poesia de Ana Luísa Amaral***, que demonstra a riqueza da poesia de Ana Luísa Amaral por meio das temáticas do feminino, cotidiano, intertextualidade, agramaticalidade e metalinguagem. O aspecto mais importante é mostrar como experiências cotidianas e afetivas se transformam em reflexões profundas sobre identidade, linguagem e condição humana.

Por fim, encerrando esta obra, chegamos ao estudo ***Interface entre a crítica à produção literária estabelecida em Petrônio e Lima Barreto***, Tiago Nascimento Silva, Maria Lúcia de Sousa Agra e Adílio Junior de Souza se propõem a evidenciar aproximações entre *Petrônio* e *Lima Barreto*, destacando como ambos utilizam ironia, humor e sátira para criticar a valorização de falsos intelectuais e o desprezo aos verdadeiros literatos. Sua relevância está em demonstrar que, apesar das diferenças históricas, a literatura pode denunciar problemas sociais recorrentes.

Tiago Nascimento Silva
Manoel Sebastião Alves Filho
Adílio Junior de Souza

NÓ DE PALAVRAS: A IMAGEM DOS CONFINS E OS SENTIDOS DE *PEÎRAR* NA ÉPICA FILOSÓFICA

Bruno Palavro

1 INTRODUÇÃO

O presente capítulo trata dos chamados filósofos pré-socráticos que compuseram em verso segundo os moldes épicos — a saber, Xenófanes, Parmênides e Empédocles — e foi redigido com base em apresentação realizada durante o III Seminário de Letras Clássicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em minha tese de doutorado (Palavro, 2025), tendo continuidade direta com a pesquisa anterior dedicada a Hesíodo. Nesse projeto mais amplo, busco não apenas recriar soluções métricas e formulares da tradição épica arcaica, mas também evidenciar os nexos de linguagem, imagem e construção poética que vinculam esses autores ao horizonte homérico e hesiódico. Parto do princípio de que a elaboração filosófica desses poemas não ocorre exatamente em pura oposição à tradição épica, como se representasse simples ruptura conceitual, mas mediante uma reconfiguração de seus recursos expressivos, de seu vocabulário tradicional e de suas imagens fundamentais.

Nesse sentido, a investigação filológica e tradutória procura acompanhar a circulação de determinadas formas poéticas ao longo da tradição hexamétrica. Certas palavras parecem condensar núcleos imagéticos, capazes de atravessar contextos e de adquirir sentidos diversos sem perder em absoluto suas ressonâncias secundárias. É o caso de *peîrar*, vocábulo normalmente associado à ideia de "limite", "extremidade" ou "confim", mas que pode designar também "cabos", "amarras", "pontas de corda" etc. Tais sentidos podem conservar entre si alguma continuidade imagética,

explorada de maneira particularmente sofisticada pelos poetas-filósofos.

O problema já se anuncia no próprio título deste capítulo. A expressão procura preservar deliberadamente a tensão entre diferentes possibilidades de leitura do termo grego. Em Hesíodo, o vocábulo organiza a geografia mítica dos extremos cósmicos; em Xenófanes, esse extremo parece mais tangível e próximo da perspectiva mortal; em Parmênides, passa a designar a determinação imóvel e completa do *eón* ("o-que-é"); em Empédocles, parece ser reelaborado como imagem metapoética do próprio discurso, concebido como algo que se entrelaça, retorna sobre si e ata suas extremidades. O percurso deste estudo acompanhará precisamente essas transformações. O ponto de partida será a *Teogonia* de Hesíodo, tanto pela pertinência imediata do material quanto por economia expositiva, embora os exemplos naturalmente se estendam também às ocorrências homéricas do termo. Para todos os fragmentos dos pré-socráticos, por conveniência, sigo a numeração Diels-Kranz.

2 UM NÓ DE PALAVRAS

Hesíodo

Considerando-se a elaboração imagética do espaço dos confins e, pelo projeto geral da obra, a sistematização do próprio cosmo, é inevitável começar por Hesíodo. Na *Teogonia*, os limites do mundo constituem regiões densamente povoadas por figuras divinas, por forças primordiais e zonas de transição entre domínios cósmicos distintos. Os "confins" são lugares de contato, passagem e sustentação da ordem do mundo. Nesse contexto, estão, por exemplo, as Hespérides ("vespertinas"):

> Ἑσπερίδας θ᾽, αἳς μῆλα πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο
> χρύσεα καλὰ μέλουσι φέροντά τε δένδρεα καρπόν

e as Hespérides, que para lá do glorioso Oceano
guardam áureas e belas maçãs e as árvores frutíferas
(*Teog*. 215-216)

A expressão *péren klytoû Okeanoîo* ("para além do glorioso Oceano") é particularmente significativa. Oceano, concebido na imaginação arcaica como rio circular que envolve a terra (Kirk; Raven; Schofield, 1983, p. 10 ss.), já representa ele próprio uma fronteira extrema do mundo habitável, muito embora, diferentemente de uma fronteira rígida, delimite o cosmo enquanto corrente em movimento, de modo que o mundo seja circundado por um fluxo. O limite cósmico é simultaneamente contenção e circularidade — no que reside, aliás uma das condições imagéticas para a posterior reelaboração de Parmênides sobre a completude circular do *eón*, cuja determinação implica um fechamento contínuo sobre si mesmo —, e situar as Hespérides "para além" desse círculo significa deslocá-las para uma região liminar, associada ao poente, ao desaparecimento da luz e às margens últimas do cosmo. O espaço dos confins adquire uma dimensão simultaneamente geográfica e temporal, tratando-se também do lugar do crepúsculo.

Essa imagética retorna de modo mais explícito na descrição de Atlas:

Ἄτλας δ᾽ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχει κρατερῆς ὑπ᾽ ἀνάγκης,
πείρασιν ἐν γαίης πρόπαρ Ἑσπερίδων λιγυφώνων

Atlas sustém o céu vasto sob forçosa necessidade,
nos **limites** da terra, diante das Hespérides de voz clara
(*Teog*. 517-518)

Aqui os *peírasin gaíes*, os "confins da terra", aparecem como local de sustentação do próprio céu, onde Atlas suporta o peso da abóbada celeste "sob necessidade" (*hyp' anánkēs*). A proximidade entre Atlas, "necessidade" e os limites do mundo já estabelece um núcleo imagético que Parmênides irá reelaborar em chave cosmológica e ontológica.

A repetição posterior da imagem de Atlas amplia esse cenário:

τῶν πρόσθ᾽ Ἰαπετοῖο πάις ἔχει οὐρανὸν εὐρύν
ἑστηὼς κεφαλῇ τε καὶ ἀκαμάτησι χέρεσσιν
ἀστεμφέως, ὅθι Νύξ τε καὶ Ἡμέρη ἄσσον ἰοῦσαι

Diante dali, o filho de Jápeto [Atlas] sustém o céu vasto,
de pé, com cabeça e mãos incansáveis,
firme, onde Noite e Dia, passando perto [...]
(*Teog*. 746-748)

Em vez da menção às Hespérides, o espaço limítrofe torna-se agora ponto de alternância entre princípios cósmicos opostos. Hesíodo constrói uma geografia mítica fundada em articulações e passagens: céu e terra, luz e escuridão, interior e exterior do cosmo encontram-se precisamente nesses pontos extremos. Mais do que isso, os *peírata* (plural) parecem adquirir espessura material, como regiões de contenção e articulação do mundo, zonas em que as partes do cosmo permanecem ajustadas umas às outras. Essa concretude imagética será decisiva para compreender as reelaborações posteriores do termo em Parmênides e Empédocles, sobretudo quando *peîrar* passar a sugerir também a ideia de liame, amarração ou nó.

Xenófanes (DK 21)

Em Xenófanes, a imagem do limite reaparece de modo um tanto distinto:

γαίης μὲν τόδε **πεῖραρ**· ἄνω παρὰ ποσσὶν ὁρᾶται
ἠέρι προσπλάζον, τὸ κάτω δ᾽ ἐς ἄπειρον ἱκνεῖται

este é o **limite** da terra: de cima, é visto aos pés
de encontro ao ar; abaixo, vai ao ilimitado [?]
(*Xen*. B28)

O "limite da terra" encontra-se perto de nós, no chão, aos nossos pés. Ele delimita o espaço entre o ar e as profundezas, que

são, ao que parece, "ilimitadas", "infinitas" ou talvez simplesmente "desconhecidas". Há um paralelismo estruturante entre *peîrar* no v. 1 e a expressão *es ápeiron* no v. 2, que pode significar tanto "ao infinito" quanto "indefinidamente", ou mesmo "não passado, desconhecido" (cf. *Emp*. B112.3; *Parm*. B7.3), caso se associe o termo aos verbos *peiráō* ("tentar, experimentar") e *peráō* ("passar, atravessar"). Nesse último caso, estabelece-se um contraste expressivo entre as profundezas ignotas e a superfície da terra enquanto limite visível.

No conjunto, o verbo *hikneîtai* no v. 2 também merece atenção. Em vez de simplesmente "estender-se", ele pode ser entendido num sentido pontual: "chegar". Cria-se, assim, um contraste curioso com a indefinição do espaço anunciado: paradoxalmente, algo "chega ao infinito", "chega ao indefinido".

Se não quisermos pensar propriamente num "infinito de terra", a imagem de *ápeiron* pode remeter ao *kháos* hesiódico, entendido como espaço primordial situado entre a terra e o Tártaro ou como abismo no fundo do Tártaro (*Teog.* 116, 700, 816). Seria ainda possível compará-lo às ideias de Anaximandro, segundo o qual o *ápeiron* é o princípio das coisas (DK 12 A14). Essa aproximação em torno do *ápeiron* deve ser feita com cautela, mas parece difícil ignorar a convergência parcial das imagens. Em Xenófanes, o termo surge ainda ligado a uma descrição concreta da terra: abaixo do limite visível aos pés, ela "vai/chega ao *ápeiron*". O contexto permanece cosmográfico e espacial. Não se trata ainda, ao menos explicitamente, de um princípio metafísico originário, e sim de uma profundidade indefinida, não delimitada e talvez insondável. Só que o simples contraste entre *peîrar* e *ápeiron* já estabelece uma oposição importante entre aquilo que possui delimitação visível e aquilo que escapa à determinação.

Sob essa perspectiva, Xenófanes parece ocupar posição intermediária particularmente interessante. Seu "limite da terra" ainda pertence ao universo imagético da cosmografia arcaica, mas já deslocado para um horizonte mais imediato e observável. Ao mesmo tempo, o contraste com o *ápeiron* parece antecipar um

problema que Parmênides radicalizará posteriormente: a relação entre delimitação e consistência do *eón*. Em Parmênides, aquilo que é plenamente determinado não pode ser *ápeiron*, porque o ilimitado implicaria incompletude e ausência de acabamento. O antigo problema cosmográfico dos confins transforma-se assim, progressivamente, em problema ontológico da determinação.

De todo modo, o que interessa aqui é que a imagem do *peîrar* de Xenófanes parece afastar-se da espacialidade mítica e liminar característica de Hesíodo. O "confim da terra" em questão não é o das regiões extremas do cosmos, junto ao Oceano, às Hespérides ou às passagens entre Noite e Dia, mas apresenta-se de maneira imediata e tangível: o "limite da terra" encontra-se "aos pés", visível no contato entre solo e ar. Sem abandonar inteiramente a linguagem tradicional dos confins cósmicos, Xenófanes a aproxima de uma percepção mais concreta e física do mundo, deslocando o problema do limite para a própria experiência sensível da extensão terrestre.

Essa espécie de "literalização" em Xenófanes, aliás, parece convergir com outros momentos de sua poesia em que imagens tradicionais do repertório épico são reinterpretadas: no fragmento B32, por exemplo, a natureza da deusa Íris é reapresentada em termos físicos, essencialmente como *néphos* ("nuvem"), enquanto o B31 recontextualiza o famoso patronímico do deus Sol, filho de Hipérion, materializado conforme sua função de "sobrepassante" (*hyperiémenos*). Em ambos os casos, assim como no "limite da terra" situado literalmente "aos pés", Xenófanes preserva a linguagem tradicional da épica, mas desloca seu eixo interpretativo para uma descrição mais imediata e fenomenológica do mundo visível.

Parmênides (DK 28)

O trecho a seguir provavelmente pertence a uma parte já avançada do poema de Parmênides, ligada à cosmogonia e, portanto, segundo o entendimento geral da gigantesca problemática do *corpus*, ao domínio daquilo que o filósofo chama de "opinião/parecer dos mortais":

[...] εἰδήσεις δὲ καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχοντα,
ἔνθεν ἔφυ τε καὶ ὥς μιν ἄγουσ᾽ ἐπέδησεν Ἀνάγκη
πείρατ᾽ ἔχειν ἄστρων

[...] e verás também o céu circundante,
donde nasceu e como o conduzindo a Necessidade o prendeu
para suster os **limites** dos astros
(*Parm*. B10)

Chama atenção o foco no domínio astral como limite, se assim se pode entendê-lo. Talvez se mantenha como matéria tradicional, lidos conjuntamente os fragmentos B10 e B11 (este menciona a terra, o sol, a lua, a via láctea, o "Olimpo" e os astros), o princípio compartilhado das coisas, cujas raízes se localizam nos confins do mundo em Hesíodo (*Teog.* 728, 736-739). Seja como for, o vocabulário é claramente reminiscente da descrição hesiódica de Atlas sustentando o céu sob forçosa necessidade (*Teog.* 517-518). Em outros pontos do poema, como comentarei a seguir, a dicção e o arranjo hesiódicos associados ao motivo da determinação e da completude reelaboram também a imagem mítica do rio Oceano (*Parm*. B8.32).

Note-se, mais imediatamente, que a fixação do céu é expressa em termos muito semelhantes aos da fixação do *eón*, "o-que-é". Dois trechos são de particular interesse:

αὐτὰρ ἀκίνητον μεγάλων ἐν **πείρασι** δεσμῶν
ἔστιν ἄναρχον ἄπαυστον [...]

mas, imóvel nos **limites** de grandes amarras,
é sem princípio, sem parada [...]
(*Parm*. B8.26-27)

ταὐτόν τ᾽ ἐν ταὐτῷ τε μένον καθ᾽ ἑαυτό τε κεῖται
χοὕτως ἔμπεδον αὖθι μένει· κρατερὴ γὰρ Ἀνάγκη
πείρατος ἐν δεσμοῖσιν ἔχει, τό μιν ἀμφὶς ἐέργει,
οὕνεκεν οὐκ ἀτελεύτητον τὸ ἐὸν θέμις εἶναι

permanecendo o mesmo no mesmo lugar, jaz em si mesmo
e assim permanece firme ali, pois a forçosa Necessidade
o mantém nas amarras do **limite** que o circunda,
porque é norma que o que é seja não incompleto
(Parm. B8.29-32)

A construção deste último verso é peculiar também no grego. O referente é definido como "não incompleto", "não imperfeito", tendo-se em vista que uma infinitude absoluta implicaria ausência de acabamento e, portanto, indeterminação (entenda-se *ápeiron*). O "limite" constitui precisamente sua consumação: ele mantém o-que-é singular, imóvel e alheio à variação temporal. Nesse sentido, o-que-é já se apresenta "terminado" (*Parm*. B8.4), "pleno" (v. 24) e "não desprovido" (v. 33), completo e perfeito porque levado a seu próprio termo, no que ganham força as imagens de circularidade:

αὐτὰρ ἐπεὶ **πεῖρας** πύματον, τετελεσμένον ἐστί
πάντοθεν, εὐκύκλου σφαίρης ἐναλίγκιον ὄγκῳ
[...]
οἶ γὰρ πάντοθεν ἶσον, ὁμῶς ἐν **πείρασι** κύρει

mas já que seu **limite** é último, é completo
de todo ponto, semelhante a massa de bola bem redonda
[...]
de todo ponto igual a si mesmo, parelho encontra os **limites**
(*Parm*. B8.42-43, 49)

Além dos pontos que se encontram, da conexão tão definitiva a ponto de borrar qualquer ponto de princípio ou de parada, igualmente premente mostra-se a recorrência da "Necessidade" (*Ananke*), que deve ser entendida como "inevitabilidade", "imposição" ou mesmo "Coação". A ideia de violência está presente na acepção primária da palavra. Ainda que não haja comprovação etimológica segura, é sugestiva a aproximação com o verbo *ánkho*, "apertar".

Na medida em que a Necessidade, pelos liames do *peíratos*, determina o-que-é como *ouk ateleúteton* ("não incompleto"), a imagem parece atualizar o motivo mítico do Oceano e de seus entornos. O rio Oceano, em sua condição de *teléentos* ("completo", "circular"; *Teog.*

242, 959), delimita o cosmo. É em suas cercanias que Atlas sustenta o céu "sob necessidade/coação" (*hyp' anánkēs*) diante das Hespérides, nos "confins da terra" (*peírasin en gaíes*; *Teog*. 517-518). Nesses mesmos confins encontra-se ainda uma grande serpente (*Teog*. 334-335), o que se torna particularmente instigante à luz da representação serpentina de *Anánke* na tradição órfica: parece ter existido uma forte associação entre os princípios primordiais do universo e imagens de circularidade, constrição e enlaçamento, particularmente através da figura serpentina de *Khrónos* ("Tempo") e de sua união com *Anánke* ("Necessidade"). Testemunhos sugerem que a própria união entre esse par era figurada sob a forma de serpentes entrelaçadas, motivo ligado à cópula serpentina e à geração cósmica (West, 1983, p. 97). Damáscio (séc. 6 EC) nos conta que, das águas originárias — aqui é inevitável pensar no Oceano hesiódico — em união com a terra teria sido engendrada uma entidade em forma de serpente alada, identificada como *Khrónos* e descrita com cabeças de touro e de leão, além de um semblante divino no meio; associada a ele, de mesma natureza, encontrava-se *Anánke*, concebida como potência coextensiva ao cosmo, estendida através de toda a realidade, tocando com os braços seus limites extremos (*ibid*., p. 178).

A imagem é particularmente sugestiva à luz do que se observou em Parmênides: a Necessidade (*Anánke*) aparece novamente ligada à ideia de circunscrição e contenção do universo, agora mediante uma figura explicitamente envolvente e serpentina. O motivo dos *peírata* enquanto confins, liames ou extremidades articuladas parece encontrar aqui uma ressonância imagética importante, sobretudo se se considera a recorrência, no poema de Parmênides, de expressões relativas a vínculos, amarras e circunscrição. A proximidade das imagens, nesse sentido, reforça a possibilidade de que a determinação circular d'o-que-é, encerrado nos liames da Necessidade, dialogue também com um horizonte

cosmológico mais amplo em que o limite do mundo se concebe precisamente como força envolvente, contínua e constritiva.[1]

Convém aqui lembrar outro sentido de *peîrar*, mais comum em Homero, não bem com o sentido de "limite", mas de "cabo":

> δησάντων σ' ἐν νηὶ θοῇ χεῖράς τε πόδας τε
> ὀρθὸν ἐν ἱστοπέδῃ, ἐκ δ' αὐτοῦ **πείρατ'** ἀνήφθω
>
> que te amarrem no barco veloz, as mãos e os pés,
> de pé no mastro, e dele sejam atados os **cabos**
> (*Od.* 12.50-51)

Note-se que *peîrar* enquanto cabo ou corda não constitui um sentido completamente separado da ideia de limite: primeiro, o próprio cabo é um objeto definido por suas extremidades, por sua extensão delimitada entre dois pontos; em segundo lugar, ele exerce concretamente funções de contenção, ligação e restrição do movimento. Quando Odisseu é atado ao mastro por *peírata*, seus movimentos são literalmente limitados pelos cabos que o prendem. O vínculo entre limite e amarra talvez não seja secundário ou metafórico, mas pertença ao núcleo imagético do termo. Esse uso é especialmente relevante, acerca dos *peírata* de Parmênides, à luz da leitura de Mourelatos (2008, p. 28):

> Clearly, although it is not possible to identify Parmenides' polymorph deity with a figure known to us from the epic, the language associated with her physiognomy seems to be modeled on the traditional theme of Fate-Constraint. What is especially striking in this connection is the use of the word πεῖρας in Parmenides. In Homer the word, in its older form, πεῖραϱ, may refer to a "rope", or to the "limit", "extremity", or "consummation", of something. As Onians has argued, it shows special affinity for contexts of "Fate", where it may very well represent the "bond" which Fate applies on its victims. It is therefore plausible to interpret the full range of the use of πεῖραϱ οι πεῖρας as a projection of the

[1] Seria promissor ir adiante na comparação com a tradição órfica, mas o assunto foge ao escopo deste capítulo. Devo reiterar, no entanto, que apesar desses paralelos, a cosmologia hesiódica já dá conta de fornecer bases sólida para a comparação com a ontologia de Parmênides.

following cluster of ideas: "bond", "band" (cf. "rope"), "bound(s)" (cf. "limit"), "boundary" (cf. "extremity", "consummation").

Em resumo, além de "limites" ou "extremidades", o termo pode designar "cabos", "[pontas de] cordas", e talvez por extensão "laço, nó", articulando as noções de destino e necessidade à imagem de um laço que envolve e confina os mortais. Os versos de Parmênides soariam mais pleonásticos nesse caso — "imóvel nos **cabos/laços** de grandes amarras" (v. 26), "nas amarras do **cabo/laço** que o envolve" (v. 31) —, mas daria a ver de forma ainda mais nítida a anunciada imobilidade do referente e o motivo da ausência de início e de ponto de interrupção (v. 27), entendido o ligamento circular das extremidades como o de um nó. Além de sugerir o "fim" contíguo ou justaposto de um cabo, a expressão define a imagem do que é levado a termo no sentido de sua conclusão, de sua completude, firmado como baliza confinante e determinante, o que se reitera nos v. 42-43, além de trazer à tona as velhas imagens do "confim cósmico" de Hesíodo, onde o mundo é delimitado e, por assim dizer, "levado a cabo". E de volta à prisão de Atlas, poderíamos talvez ver com novos olhos os fins contíguos do mundo, o "nó da terra", onde Noite e Dia se encontram e habitam as deusas do crepúsculo (*Teog*. 517-518, 746-749), onde estão em continuidade "os confins e as fontes de tudo" (*Teog*. 736-738).

Empédocles (DK 31)

No fragmento B17, Empédocles expõe o princípio central de sua cosmologia: o movimento do mundo regulado pelas forças de Amor (*Philótes*) e Discórdia (*Neîkos*), responsáveis pela união e separação das ditas "raízes" de tudo, isto é, os conhecidos quatro elementos. Sobre a contínua volubilidade do uno e do múltiplo, o poeta anuncia:

δίπλ' ἐρέω· τοτὲ μὲν γὰρ ἓν ηὐξήθη μόνον εἶναι
ἐκ πλεόνων, τοτὲ δ' αὖ διέφυ πλέον' ἐξ ἑνὸς εἶναι

direi de modo duplo: ora cresce para ser um só
a partir de muitos, ora separa-se a ser muitos de um só
(*Emp*. B17.1-2)

Mais adiante, após a exposição das forças cósmicas, o poeta retoma o estribilho:

ὡς γὰρ καὶ πρὶν ἔειπα πιφαύσκων **πείρατα** μύθων,
δίπλ' ἐρέω· τοτὲ μὲν γὰρ ἓν ηὐξήθη μόνον εἶναι
ἐκ πλεόνων, τοτὲ δ' αὖ διέφυ πλέον' ἐξ ἑνὸς εἶναι

como falei antes, ilustrando os **limites** [?] das palavras,
direi de modo duplo: ora cresce para ser um só
a partir de muitos, ora separa-se a ser muitos de um só
(*Emp*. B17.15-17)

A expressão *peírata mýthon* traduzida como "limites das palavras" diz pouco ou nada. As traduções modernas aqui elencadas refletem precisamente essa dificuldade interpretativa, variando consideravelmente em suas soluções:

pois como já antes disse, revelando o **alcance** do mito
(Souza, 1996)

[...] for as before I spake,
naming the **utter goal** of these my words
(Leonard, 1908)

as I said before when I declared the **limits** of my words
(Kirk; Raven, 1971)

even as I said before, when I was stating the **range** of my discourse
(Wright, 1981)

for as I said before, in revealing the **limits** of my words
(Inwood, 2001)

for as I already said, when I was indicating clearly the **boundaries** of my words
(Laks; Most, 2016)

Entre essas soluções, parecem particularmente sugestivas as de Souza, Leonard e Wright, que procuram traduzir *peírata* em termos de "alcance" ou "finalidade" do discurso. Dentre os usos registrados, o que de fato parece mais imediatamente defensável para o contexto de Empédocles, ao considerarmos o *corpus* homérico, é o de "escopo" ou "resumo" de um assunto, como ocorre em *Il.* 23.350, porque aqui estamos lidando justamente com um estribilho que sumariza o ponto de Empédocles. Além desses sentidos possíveis, o termo parece também designar "instrumentos", "meios" para que se atinja algum fim (*Od.* 3.433). São basicamente esses, somando-se aí os sentidos tradicionais de "limites" e "cabos", "[pontas de] corda" (*Il.* 7.402; *Od.* 22.41 etc.), os usos fornecidos pelo LSJ, pelo Middle Liddell, pelo Bailly e pelo Cunliffe.

A princípio, portanto, ler a expressão como "cabos/cordas das palavras" pode soar simplesmente absurdo. Mas essa possibilidade ganha força quando se considera outro fragmento de Empédocles:

> κορυφὰς ἑτέρας ἑτέρῃσι προσάπτων
> μύθων μὴ τελέειν ἀτραπὸν μίαν
>
> atando umas às outras as pontas
> das palavras de modo a não cumprir uma direção única
> (*Emp.* B24)

A palavra *koryphé* significa "cabeça", "topo", "sumo", mas também "ponta", "extremidade" (cf. latim *caput*, que resultará em "cabo"). Em associação com o verbo *prosápto* ("atar", "amarrar"), a imagem parece efetivamente a de um laço ou nó sendo formado, num movimento circular do discurso. Se é praticamente impossível asseverar a estrutura original do poema de Empédocles, apesar das várias tentativas de reconstrução, fica suficientemente claro pelo fragmento B17 e sobretudo pelo que se descobriu com a publicação do papiro de Estrasburgo (Martin; Primavesi, 1999) que a repetição e a retomada de tópicos é uma estratégia expressiva da poesia empedoclítica. Com o comentário metalinguístico de B24 levado

em consideração, expressando a ideia de um discurso não linear, mas entrelaçado, o fragmento B17 adquire nova dimensão:

> ὡς γὰρ καὶ πρὶν ἔειπα πιφαύσκων πείρατα μύθων
>
> como falei antes, ilustrando os laços das palavras
> (*Emp*. B17.15)

Ou mesmo "o nó das palavras", tomando o neutro plural com sentido coletivo das extremidades de um cabo. Agora a imagem seria a do ajuntamento de duas extremidades formando um elo, semelhante ao que se observou em Parmênides (*Parm*. B8.), mas aqui indicativo de um discurso bem-amarrado em sua recursividade. A expressão "nó de palavras" introduziria, por meio de uma metáfora particularmente expressiva, o retorno do estribilho: a primeira ocorrência funcionaria como uma das "pontas", enquanto a segunda realizaria o "nó" que se articula com ela. Mas mais do que reproduzir mero efeito reiterativo, o retorno do estribilho em Empédocles altera retrospectivamente o estatuto da primeira ocorrência, que passa a funcionar como extremidade retomada e religada pelo segundo momento do canto. O discurso constitui-se então menos como sequência linear do que como estrutura de reatamento. A imagem do "nó" torna-se particularmente adequada porque descreve uma forma de composição em que o avanço depende precisamente do retorno e da rearticulação das partes já enunciadas. É impossível determinar com segurança quão transparente essa expressão seria para o público de Empédocles — se se tratava de metáfora já estabelecida no vernáculo ou se havia margem deliberada para ambiguidade e ressignificação da expressão. Em todo caso, a relação com o comentário metalinguístico do fragmento B24 parece imediata: o discurso retorna ao ponto inicial para seguir nova direção.

Se se admite a imagem de uma "corda" ou de um "nó" de palavras num poema caracterizado em outro fragmento como potencialmente — e isso é uma estratégia retórica — "escasso de madeira" (*lipóksylos*; *Emp*. B21), ganha especial relevância o

paralelo entre carpintaria e arte poética já destacado por Mackenzie (2021, p. 121):

> The adjective 'lacking-wood' (λιπόξυλος) only occurs in Empedocles and seems to be a metaphor with the sense of 'incomplete', a sense that is supported by the fact that the ensuing passage, which appears to be a recap of the cosmology that has just been covered, is exhaustive in scope, encompassing everything from the celestial bodies, to plants, animals, humans and gods, to "as many things as were, are, and shall be". It is as if the poem were a wooden model of the entire history of the cosmos fashioned by the poet, himself a master-carpenter, like Love.

A ideia de artesania da palavra parece atravessar a obra de Empédocles. O próprio vocabulário em torno do fragmento B17 é sugestivo: fala-se de "comprimento e largura" (v. 20), de homens "articulados" como peças (v. 22), de "trabalhos" (v. 23). Há igualmente a correspondência imagética nos momentos em que Afrodite aparece como artesã das criaturas, manejando "cavilhas de afeto" e realizando a construção das formas vivas (cf. *Emp*. B73, 75, 87). Nesses contextos, a geração dos seres é figurada como operação técnica de junção, encaixe, composição: as partes do corpo são ajustadas e mantidas unidas por forças de ligação, exatamente como elementos de uma construção material. A própria *Philótes*, enquanto potência cósmica da união, assume o papel de força efetiva de articulação entre componentes distintos do mundo.

Não parece casual, nesse sentido, que o discurso de Empédocles frequentemente avance por retomadas, encaixes e rearticulações internas. Assim como *Philótes* reúne os elementos dispersos do cosmo, o poema reúne segmentos discursivos separados, reatando fórmulas e reinscrevendo versos anteriores em novos contextos. A repetição deixa de constituir simples redundância e passa a funcionar como procedimento estrutural de conexão. O poema constrói-se como artefato composto por partes ajustadas entre si, enquanto o poeta surge implicitamente como um demiurgo verbal, capaz de articular extremidades dispersas num todo coerente. A imagem do "nó de palavras" passa também a

integrar um campo imagético mais amplo, em que composição poética e composição cósmica obedecem a princípios análogos.

Nesse sentido, um segundo ponto de interesse, derivado deste primeiro, é o fato de que a reiteração e a circularidade manifestas pelo estribilho reforçam, inclusive, a definição do próprio movimento cósmico perpétuo de união e separação, essencial ao pensamento do poeta. A imagem metapoética do "nó de palavras" talvez preserve algo do antigo sentido cosmológico de *peîrar* enquanto "confim" do mundo. Em Hesíodo, os *peírata* aparecem sim como extremidade, mas também, poderíamos dizer, como pontos de articulação entre regiões cósmicas distintas, lugares em que noite e dia, céu, terra, Tártaro e as águas permanecem afins. Estamos falando, portanto, de zonas estruturantes responsáveis pela própria continuidade do cosmo. Quando Empédocles desloca o termo para o âmbito do discurso, essa imagética tradicional parece continuar atuando em segundo plano: os "laços" ou "nós" das palavras tornam-se aquilo que confere coesão e delimitação ao próprio poema enquanto cosmo verbal.

Essa possibilidade ganha especial força num poeta cuja cosmologia se organiza em torno de processos complementares de união e separação, visto que os organismos aparecem como composições provisórias de elementos, suscetíveis de rearranjo e recombinação, conforme o mundo se apresenta como contínua operação de montagem e desmontagem conduzida pelas forças de *Philótes* e *Neîkos*. O poema de Empédocles descreve um universo composto por essas articulações e procura constituir-se ele próprio como estrutura articulada, feita de retomadas, encaixes e reiterações circulares. O "nó" discursivo passa então a funcionar de maneira análoga aos antigos confins cósmicos: ponto em que extremidades distintas se encontram, onde partes dispersas entram em continuidade e onde a multiplicidade adquire forma determinada. Assim como os *peírata* do mundo delimitam e sustentam o cosmo, os *peírata mýthon* delimitam e sustentam a ordem interna do discurso.

Acredito que reside aí a força particular da imagem em Empédocles. O poema tende a reproduzir formalmente o próprio movimento do cosmo que descreve. O "nó de palavras" deixa de funcionar como metáfora meramente ornamental e passa a sugerir que a linguagem poética constitui um microcosmo, espaço em que ligação, limite, circularidade e composição permanecem entrelaçados. A imagem do "nó" torna-se particularmente expressiva por ocupar posição intermediária entre natureza e técnica: um nó constitui simultaneamente objeto material, gesto artesanal e princípio de ligação estrutural. Assim também o poema empedoclítico, tecido de repetições e retornos, parece realizar formalmente aquilo que descreve cosmologicamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste capítulo, procurei traçar os emaranhados usos de *peîrar* em Hesíodo e na épica cosmofilosófica. Desde Hesíodo, os "limites" aparecem como lugares de sustentação, articulação e passagem de regiões cósmicas distintas. Em Xenófanes, ocorre uma tendência à aproximação e à literalização do "limite da terra", agora aos nossos pés. Em Parmênides, a linguagem tradicional de Hesíodo é radicalmente reelaborada: o limite torna-se princípio de determinação ontológica, garantia de completude e permanência d'o-que-é, íntegro precisamente porque encerrado, contido e circundado pelos laços da Necessidade. Já em Empédocles, o campo semântico parece deslocar-se novamente, em diálogo com o uso homérico, adquirindo dimensão explicitamente metapoética: os *peírata* tornam-se também as "pontas" ou "laços" do próprio discurso.

Nesse sentido, a ideia do "nó de palavras" talvez permita compreender de maneira mais concreta certas formas de recursividade presentes na poesia empedoclítica. O retorno do estribilho, a repetição articulada dos versos e a alternância contínua entre união e separação parecem reproduzir, no plano formal, o próprio movimento cosmológico tematizado pelo poema. Mais do

que avançar em linha reta, o discurso dobra-se sobre si, retoma pontos anteriores, ata suas extremidades e produz um efeito de circularidade semelhante ao do cosmo descrito.

Não se trata, evidentemente, de afirmar uma identidade rígida entre todos os usos do termo ao longo da tradição hexamétrica, nem de supor continuidade semântica homogênea entre Hesíodo, Xenófanes, Parmênides e Empédocles. O que parece persistir é antes um conjunto de possibilidades imagéticas oferecidas pelo próprio vocabulário épico tradicional, continuamente reativadas e reorganizadas pelos poetas. A força de *peîrar* reside precisamente nessa capacidade de reunir numa mesma palavra ideias de limite, acabamento, contenção, ligação e articulação material.

Do ponto de vista tradutório, isso impõe dificuldades particulares, especialmente num projeto que tenha em vista a continuidade a nível vocabular e formular tal como ocorre na longa tradição épica grega, conjugada à reconfiguração dos usos. Acontece que estes se sobrepõem: os *peírata* da terra não são só "limites" numa tradição em que alguém pode ser tão concretamente atado a um mastro e ter seus movimentos limitados com *peírata*, num universo em que os *péirata* ocupam também esse lugar concreto de retenção e conexão, assim como o "fim", o "resumo" ou os "laços" de palavras num poema cosmológico também são os "limites" do mundo que aquelas palavras constroem, como é o caso de Empédocles; já em Parmênides, note-se, essa tensão é ontologicamente evidenciada, com laços que delimitam a própria possibilidade do ser, e que portanto são seu limite e o limite do mundo, ecoando a antiga imagem hesiódica. E parece ser também essa tensão — entre fronteira e amarra, entre consumação e ligação, extremidade e contiguidade — aquilo que os poemas exploram e desdobram conforme o que são, isto é, poemas. Nesse contexto, mesmo a determinação simples e direta de Xenófanes se complica, porque a língua de chegada quer a todo tempo impor seu próprio limite, indiferente à intertextualidade estrangeira. Traduzir *peîrar* apenas como "limite" pode empobrecer a densidade imagética do termo; por outro lado, soluções

excessivamente interventivas correm o risco de fixar unilateralmente sentidos que permanecem deliberadamente sobrepostos no original. Uma tradução inconformada deveria buscar não eliminar essa ambiguidade, mas preservá-la tanto quanto possível como parte constitutiva da própria experiência verbal desses textos.

A questão que permanece é como dar conta de tudo isso numa tradução que seja também poeticamente satisfatória.

REFERÊNCIAS

DIELS, H.; KRANZ, W. **Die Fragmente der Vorsokratiker** [vol. 1-3]. Berlin: Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1952.

INWOOD, B. **The Poem of Empedocles**: a text and translation with an introduction. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. **The Presocratic Philosophers**: a critical history with a selection of texts. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

LAKS, A.; MOST, G. W. **Early Greek Philosophy**. Volume V: western Greek thinkers, part 2. Cambridge: Harvard University Press (Loeb Classical Library), 2016.

LEONARD, W. E. **The Fragments of Empedocles**, translated into English verse. Chicago: The Open Court Publishing Company, 1908.

MACKENZIE, T. **Poetry and Poetics in the Presocratic Philosophers**: reading Xenophanes, Parmenides and Empedocles as literature. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

MARTIN, A.; PRIMAVESI, O. **L' Empedocle De Strasbourg** (P. Strasb. Gr. Inv. 1665-1666): introduction, edition et commentaire. Berlin: De Gruyter, 1999.

MOURELATOS, A. P. D. **The Route of Parmenides**. Revised and expanded edition. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2008.

PALAVRO, B. **Épica Sapiencial**: compêndio para uma edição geral da poesia de Xenófanes, Parmênides e Empédocles. Tese de Doutorado – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2025.

SOUZA, J. C. (org.). **Os Pré-Socráticos**: fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

WEST, M. L. **Hesiod, *Theogony***: edited with prolegomena and commentary. Oxford: Clarendon Press, 1966.

WEST, M. L. **The Orphic Poems**. Oxford: Clarendon Press, 1983.

WRIGHT, M. R. **Empedocles**: the extant fragments. New Haven: Yale University Press, 1981.

ΛΟΓΕΙΟΝ. [LSJ, Bailly, Cunliffe *etc*.]. Disponível em: https://logeion.uchicago.edu/about. Acesso em: 10 jul. 2026.

O DISCURSO PERSUASIVO NAS FÁBULAS DE FEDRO

Fábio Sidney Sousa Damasceno

1 INTRODUÇÃO

A Literatura Latina legou-nos um manancial de obras literárias caracterizadas por seu alto nível artístico. Dentre essas obras, destaca-se a de Caio Júlio Fedro. Esse liberto trácio introduziu nas letras latinas um gênero literário que até então não fora cultivado pelos escritores romanos: a fábula.

É verdade que, em Roma, conheciam-se as fábulas atribuídas a um grego chamado Esopo – figura quase mitológica que foi a responsável pela divulgação inicial desse gênero no Ocidente. Entretanto, o papel desempenhado por Fedro foi fundamental na disseminação do gênero no então todo-poderoso Império Romano. Apesar de não ter sido celebrado pelos escritores de sua época – apenas Marcial e Aviano, alguns séculos depois, referiram-se à sua obra –, a produção literária de Fedro perdura através do tempo (Marmorale, 1974).

Qual o porquê da atemporalidade das fábulas de Fedro? Acreditamos que, dentre outros motivos, a qualidade literária de seus textos se impõe. Fedro (2001) – que em uma passagem de sua obra afirma que, ao escrever, objetivava deleitar e instruir o leitor – presenteia seus leitores com textos em que o lúdico e o pedagógico se interrelacionam perfeitamente.

Sabemos também que a estrutura textual da fábula caracteriza-se por ser constituída de um texto figurativo, em que se desenrola a ação ficcional, e um texto temático, também chamado moral, em que é exposta a ideia que subjaz à primeira parte (Fiorin; Savioli, 1990). Tradicionalmente, considera-se a moral como a parte eminentemente responsável pelo aspecto pedagógico da fábula.

Hodiernamente o foco das investigações literárias das fábulas volta-se principalmente para o seu corpo narrativo, ou seja, para o texto figurativo que, muitas vezes, antecede à moral. Cremos que, nesse texto figurativo, é que os fabulistas têm mais a nos ensinar. No caso particular de Fedro, podemos observar que o fabulista latino explicita, dentre outros aspectos, diversos mecanismos linguísticos de persuasão. O uso por parte de Fedro desse recurso é perfeitamente compreensível, uma vez que a fábula latina é rotulada por muitos historiadores literários como pertencente aos quadros da poesia didática, que se caracteriza essencialmente por seu objetivo pedagógico (Cardoso, 1989).

Centralizaremos nossa atenção nesse quesito, uma vez que a persuasão é quase que onipresente nos textos produzidos pelos usuários de uma língua (Lyra, 1979). Dessa forma, Fedro faz com que seus leitores ampliem sua compreensão das estratégias discursivas de persuasão, por intermédio de um texto aparentemente simples e despretensioso. Assim, Fedro possibilita o aperfeiçoamento do processo educativo do leitor – que possuirá um maior conhecimento das ferramentas discursivas de persuasão e, por conseguinte, não se deixará iludir por outros que objetivem agir, mediante o discurso, sobre o seu comportamento e consciência.

2 FEDRO E AS ESTRATÉGIAS DO DISCURSO PERSUASIVO

Para fundamentar teoricamente a análise das estratégias persuasivas empregadas por Fedro (2001), faz-se necessário, inicialmente, examinar como a linguagem e a persuasão se interrelacionam. Em seguida, serão analisadas quatro fábulas do autor latino, com o objetivo de identificar e descrever os mecanismos discursivos de persuasão que nelas ocorrem, bem como os efeitos de sentido deles decorrentes.

Linguagem e persuasão

Citelli (1995) diz-nos que a compreensão do funcionamento do discurso persuasivo exige o conhecimento da natureza do signo linguístico, uma vez que – mediante a inter-relação dos signos – é que se constroem os textos (orais e escritos) que circulam na sociedade.

Segundo Ferdinand de Saussure (2001), em seu *Curso de Linguística Geral*, o signo linguístico é composto por uma dupla faceta. Uma delas diz respeito ao aspecto material, concreto do signo: o significante (imagem acústica). A outra refere-se ao seu aspecto imaterial, conceitual: o significado (representação mental evocada pelo significante). Convém salientar ainda dois itens relevantes: a) as duas faces constitutivas do signo linguístico compõem uma unidade, a significação, isto é, quando qualquer signo verbal é enunciado, relacionamos automaticamente a sua cadeia sonora (significante) com a sua imagem acústica (significado); b) o signo linguístico é marcado por sua arbitrariedade (não há relação direta entre o significado e o significante), por sua convencionalidade (não há nenhuma motivação ligando o significante ao significado, a relação entre esses elementos é estabelecida por meio de uma convenção entre os usuários de um sistema linguístico) e por sua representatividade (os signos representam, simbolicamente, as coisas que designam; tornam presente, para a consciência do usuário da língua, o objeto a que se referem).

Na maioria das vezes, os signos linguísticos não são percebidos isoladamente (em forma de dicionário) pelos usuários de uma língua – ao contrário, são compreendidos contextualmente. Mediante regras combinatórias, próprias de cada estrutura linguística, os signos verbais configuram textos – que veiculam valores, conceitos e pré-conceitos.

Fiorin (1995), lucidamente, relata-nos que uma formação social apresenta tantas formações ideológicas quantas forem as classes sociais que a constituem. Essas formações ideológicas podem ser

entendidas como sendo a visão de mundo de cada classe social, ou seja, as ideias que representam a peculiar compreensão da realidade de cada grupo social. Vale ressaltar que essa cosmovisão é condicionada por diversas variantes, tais como os contextos econômico, social e cultural em que os integrantes de cada classe social estão imersos. Essas formações ideológicas são veiculadas mediante formações discursivas, isto é, conjuntos de temas e figuras que materializam as visões de mundo inerentes aos grupos que compõem uma estrutura social.

Para uma melhor compreensão, salientamos os conceitos de tema e de figura. O tema pode ser entendido como sendo o elemento semântico que representa os elementos inexistentes no mundo natural, mas que exercem o papel de categorias ordenadoras da realidade. Já a figura, pode ser concebida como sendo o elemento semântico que representa os elementos existentes no mundo natural. O primeiro, numa escada gradativa, é mais abstrato. O segundo, mais concreto (Fiorin, 1995).

Por intermédio da aprendizagem linguística, os membros de uma dada sociedade passam a assimilar as formações discursivas que predominam em seu meio – e que se expressam através de uma variedade de gêneros textuais – utilizando-as como referencial para construírem os seus próprios discursos. No transcorrer da vida em sociedade, os indivíduos entram em contato com outros seres humanos (mediados pela palavra), absorvendo discursos prenhes de indicações de quais posturas tomar nas mais diversas situações sociais em que estejam inseridos. Esses discursos, depois de absorvidos, são processados pelos usuários e reproduzidos ou não. Há, portanto, uma estreita relação entre a consciência dos indivíduos (que se exprime por meio da linguagem) e os discursos a que, mais frequentemente, estão expostos (Fiorin, 1995).

Para que possamos configurar com maior detalhamento a relação entre a ideologia contida no tecido textual e os traços linguísticos persuasivos presentes na malha discursiva, convém destacar alguns tipos de discursos. Orlandi (1983) divide o discurso em três grandes modalidades: a) o discurso lúdico; b) o discurso

polêmico; c) o discurso autoritário. A autora também põe em relevo que essas categorias não se apresentam de forma autônoma, mas sim por meio de uma relação de dominância – em qualquer discurso não encontraremos essas categorias em estado puro, mas sim interligadas, mescladas, sendo que alguma predomina sobre as outras.

O discurso lúdico seria aquele que apresentaria um maior grau de abertura quanto aos sentidos que veicula. É marcado também por um menor índice persuasivo, uma vez que o diálogo por ele desencadeado é caracterizado pelo uso de signos plurais, polissêmicos. Podemos perceber claramente esse tipo de discurso ao observar o processo de descoberta da linguagem pelas crianças, que se encantam a cada novo som que descobrem, gerando-lhes uma lúdica experiência. Outrossim ele se faz presente em textos artísticos verbais, gestuais, pictóricos em que o caráter plurissignificativo do signo utilizado prevaleça – a arte moderna é pródiga em obras dessa natureza (Orlandi, 1983).

Por sua vez, o discurso polêmico é marcado pela busca, por parte dos interlocutores, do prevalecimento de suas ideias. O grau de persuasão aumenta, pois nesse tipo de discurso, uma das partes deseja persuadir a outra, instigando-lhe quanto à defesa de seus pontos de vista. O discurso polêmico pode ser identificado em variadas situações comunicativas, como num editorial de jornal, num debate político, numa discussão em sala de aula (Orlandi, 1983).

Já o discurso autoritário traz como peculiaridade maior o fato de apresentar um índice de persuasão que atinge o seu mais alto grau. Diferentemente do discurso polêmico – em que as vozes dos interlocutores procuram, num diálogo, defender as ideias em que acreditam – no discurso autoritário o receptor exerce um papel inteiramente passivo. A mudança dos papéis comunicativos desempenhados pelos interlocutores, isto é, o emissor tornar-se receptor e vice-versa, simplesmente não ocorre. O signo linguístico apresenta-se de forma extremamente fechada, ditando o que pretende ser "a verdade", revelando um mundo maniqueísta, em

que os questionamentos e a livre escolha são sufocados. Esse tipo de discurso é o mais utilizado pelo poder, que o utiliza para referendar a sua ideologia. A sociedade moderna está impregnada dessa forma discursiva. Basta notarmos seu uso em diversas instâncias, como na família (na fala autoritária do pai), na igreja (na fala do padre nos sermões), na publicidade (nas diversas propagandas que buscam direcionar o indivíduo para o consumo desenfreado) (Orlandi, 1983).

Do que foi dito até agora, inferimos que a grande maioria dos textos que produzimos e compreendemos estão plenos de significados, profundamente influenciados pelas cosmovisões existentes na formação social em que estamos inseridos. Fiorin e Savioli (1996) põem em relevo o fato de que todo texto é produzido por um sujeito (pertencente a uma classe social), num dado momento histórico e num determinado período temporal – o que põe por terra o mito da neutralidade do discurso. Daí o fato de Citelli (1995, p. 6) afirmar que "o elemento persuasivo está colado ao discurso como a pele ao corpo". Utilizando uma outra analogia, a persuasão e o discurso seriam como uma folha de papel, em que cada parte representaria um lado, o que tornaria impossível o corte de apenas um dos lados sem a mutilação do outro.

Os questionamentos acerca do uso da persuasão (*per + suadere* = aconselhar) na prática discursiva possuem raízes clássicas. O estudo e o aprimoramento do discurso têm origem na Grécia Antiga – onde o cultivo da democracia predominava. As decisões não eram impostas. Os oradores, que na sua maioria pertenciam aos grupos sociais dominantes, necessitavam (mediante uma boa argumentação) convencer os ouvintes da validade de suas ideias, por isso utilizavam mecanismos persuasivos na confecção de seus discursos – o que propiciou o surgimento da retórica (modo de construir textos visando convencer o receptor acerca de um dado ponto de vista). A linguagem, dessa forma, passa a ser estudada não como língua, mas como discurso.

Na *Arte Retórica*, Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) disseca a estrutura e o funcionamento do discurso persuasivo, objetivando

discutir o conceito, a utilização e os efeitos produzidos por essa modalidade discursiva. É importante salientar que, para o pensador grego, a retórica é apresentada como uma técnica de análise e produção do discurso persuasivo. A eficácia deste não depende da verdade ou da moralidade das teses defendidas.

A Arte Retórica (Aristóteles, 1979) é composta por três livros, em que são tratados assuntos relativos à gramática, à lógica, à filosofia da linguagem e à estilística. Nessa obra, Aristóteles (1979) propõe algumas etapas básicas para a composição de discursos persuasivos: a) exórdio (introdução); b) narração (argumentação); c) provas (elementos em que se baseia a argumentação); d) peroração (conclusão). Afirma também que existem três gêneros de discurso: 1) o judicial (acusar ou defender); 2) o deliberativo (aconselhar ou desaconselhar); 3) o epidítico ou demonstrativo (louvar ou censurar). Esses tipos genéricos são identificados pela posição ocupada pelo ouvinte em relação ao discurso.

Nos gêneros judicial e deliberativo, o ouvinte assume o papel de juiz, devendo se manifestar acerca de fatos passados ou presentes. No primeiro caso, como julgador, acusa ou defende uma ação já finda. No segundo caso, como consultor, aconselha ou desaconselha uma ação que está por acontecer. Enfim, nesses dois gêneros, os ouvintes são chamados a conhecer e tomar alguma decisão diante dos fatos que lhes são relatados. No gênero epidítico, diferentemente, o ouvinte investe-se da função de espectador. Defronta-se apenas com o louvor ou a censura de fatos que ainda estão em processo de conclusão. Nesse caso, somente toma ciência das ações, não as julga (Aristóteles, 1979).

Com o passar do tempo, a retórica sofre um gradual esvaziamento, porque passa a ser utilizada apenas para ornamentar os discursos. Essa vertente ganhou popularidade nos séculos XVIII e XIX. Na literatura, essa corrente pode ser percebida no ideário dos parnasianos. Já com a retórica moderna, o estudo das figuras de linguagem e das técnicas de argumentação são os aspectos mais enfatizados pelos estudiosos. A questão das figuras de linguagem merece uma atenção especial, uma vez que são os

mecanismos linguísticos mais amplamente utilizados na construção do discurso persuasivo (Fiorin, 2014).

Todo sistema linguístico apresenta normas que regulam o emprego de palavras, de estruturas de frases, de modos de formular as ideias. Cada vez que ocorre um desvio dos padrões linguísticos vigentes, podemos supor duas situações distintas: a) por desconhecimento de alguma norma, ocorreu uma inadequação; b) propositalmente, faz-se um desvio dos padrões, objetivando uma maior expressividade. As figuras de linguagem consistem, basicamente, em desvios dos padrões de linguagem, com o objetivo de tornar o texto mais expressivo. As figuras de linguagem podem estar relacionadas à escolha de palavras, à estruturação da frase, à formulação das ideias ou à escolha de fonemas de um texto. Podemos dividir as figuras de linguagem em quatro modalidades: a) figuras de palavra; b) figuras de pensamento; c) figuras de construção; d) recursos fonológicos.

As figuras de palavras são determinadas por escolhas vocabulares que produzam uma maior expressividade. Podemos citar algumas: a) comparação – é aquela que compara dois seres (objetos, ideias, realidades), em decorrência de alguma característica comum entre eles. Gramaticalmente, a comparação é caracterizada pela presença de conectivos ou de advérbios de intensidade; b) metáfora – é a que consiste numa implícita comparação entre elementos que apresentam uma característica comum, podendo utilizar uma palavra no lugar de outra; c) metonímia – é aquela em que uma palavra pode ser substituída por outra, por existir entre elas um vínculo lógico, que pode ser de natureza diversa, tal como: autor e obra, parte e todo, causa e consequência, marca característica e produto; d) catacrese – é a que, em algumas ocasiões, uma ausência vocabular determina um emprego metafórico que acaba por se cristalizar, por se fixar em seu emprego. A esse emprego metafórico cristalizado, dá-se o nome de catacrese; e) sinestesia – é aquela em que se utilizam palavras relacionadas aos diferentes sentidos (audição, olfato, paladar, visão, tato) ou palavras relacionadas a sensações.

Já as figuras de pensamento constituem formulações especiais. São elas: a) antítese – é uma forma de enfatizar uma oposição, confrontando duas realidades (dois seres, duas ideias) opostas; b) paradoxo – duas ideias opostas podem fundir-se em uma única imagem; c) eufemismo – construção que visa a atenuar uma ideia considerada (cultural ou socialmente) como negativa; d) hipérbole – construção que exagera uma ideia de modo a destacá-la; e) ironia – palavra ou expressão empregada, dentro de um contexto específico, com o sentido oposto àquele que normalmente possui. A ironia, muitas vezes, denuncia uma crítica; f) gradação – enumeração que, de modo crescente (clímax) ou de modo decrescente (anticlímax), apresenta uma realidade; g) prosopopeia ou personificação – atribuição de uma característica de ser animado a um ser inanimado ou de uma característica humana a um outro ser.

As figuras de construção são aquelas que resultam da estruturação especial de uma frase, ou de um texto. Podemos citar: a) inversão – rompimento da ordem direta dos termos da oração (sujeito, verbo, complemento, adjunto) ou de nomes e seus determinantes; b) elipse – supressão de um termo da frase que, pelo contexto, pode ser facilmente recuperado; c) zeugma – supressão de um termo da frase, que se torna desnecessário em virtude de já ter sido expresso anteriormente; d) pleonasmo – de modo enfático, pode-se repetir um termo sintático (pleonasmo sintático) ou uma ideia (pleonasmo semântico); e) epíteto – uma característica típica de um ser pode ser explicitada enfaticamente; f) polissíndeto – emprego repetido do mesmo conectivo; g) assíndeto – omissão de um conectivo que facilmente pode ser subentendido no contexto; h) anáfora – como forma de organizar o texto, repete-se, a espaços regulares, uma palavra, uma expressão, uma frase; i) anacoluto – pode-se topicalizar uma palavra ou expressão que, dentro da estrutura da oração não possui função sintática; j) silepse – casos especiais de concordância, em que a concordância estritamente gramatical (entre termos expressos) é substituída pela concordância de ideias; l) silepse de número – o verbo pode se

apresentar no plural, apesar de um sujeito coletivo singular, desde que se apresente afastado dele; m) silepse de pessoa – o verbo pode estar em uma pessoa gramatical diferente do sujeito, se o contexto indicar, por exemplo, a inclusão do falante entre os seres identificados como sujeito; n) silepse de gênero – uma palavra adjetiva pode concordar com uma ideia relacionada a um nome e não necessariamente com o gênero desse nome.

Por fim, os recursos fonológicos. São eles: a) aliteração – repetição de sons consonantais iguais ou parecidos em um contexto. Em geral, a aliteração reforça alguma ideia expressa por meio vocabular; b) assonância – repetição de sons vocálicos iguais em sílabas tônicas de palavras próximas em um contexto; c) paronomásia – jogo de palavras que consiste na aproximação (ou substituição) de palavras ou expressões que possuem semelhança fonética e/ou ortográfica; d) onomatopeia – escolha de vocábulos ou de expressões (interjeições) que procura imitar o som do ser nomeado.

As figuras de linguagem estão presentes em uma grande variedade de gêneros textuais utilizados pelos usuários de uma língua. Entretanto, é no discurso literário que seu uso ganha realce, uma vez que nessa modalidade textual o discurso volta suas atenções sobre si mesmo. Dessa forma, a relação entre persuasão, ideologia e arte não poderia ser mais íntima. Lyra (1979, p. 49-50) assevera que "a arte está, sempre, comprometida com a ideologia" e que "de todas as artes, a mais comprometida é precisamente a literatura". Ainda advoga que o escritor – mediante todo o seu arsenal de recursos artísticos, tais como a figuração, a ludificação do tema, a expressivação da linguagem – tem por fim último comunicar ideias, infundi-las na consciência do leitor, persuadi-lo da validade de seu ponto de vista da melhor forma possível, tanto estética como conceptualmente, veiculando assim marcas indeléveis da sua formação ideológica (Lyra, 1979). Essa concepção será retomada na próxima seção, com foco na obra de Fedro.

A persuasão em Fedro

Antes de analisarmos a persuasão em algumas fábulas de Fedro, convém apresentar algumas reflexões de Platão e de Savioli (1990) acerca da análise de narrativas, que servirão de fundamento para a discussão subsequente.

Fiorin e Savioli (1990) propõem que todo texto narrativo apresenta uma estrutura característica. Essa estrutura pode ser decomposta em quatro fases que se articulam entre si: a) manipulação (uma personagem, ou algum fato, induz outra personagem a fazer alguma coisa; o que vai fazer precisa: querer ou dever); b) competência (o sujeito do fazer adquire um saber e um poder); c) performance (o sujeito do fazer executa a sua ação); d) sanção (o sujeito do fazer recebe castigo ou recompensa).

Dessa forma, a fábula – como uma narrativa curta – pode ser analisada mediante a estrutura acima mencionada. A análise das fábulas de Fedro objetiva pôr em destaque os artifícios persuasivos utilizados pelo fabulista latino na composição de algumas de suas narrativas.

Merece destaque a reflexão que Fiorin e Savioli (1990, p. 399) fazem acerca do gênero fabulista:

> se lermos qualquer fábula com bastante atenção, verificaremos que seu ensinamento não está na moral, mas no fato de pôr a nu as estratégias de comunicação de que se valem os homens, ou então as contradições que permeiam a vida humana. A fábula mostra de maneira explícita o que outras narrações revelam implicitamente: os expedientes discursivos utilizados para ludibriar os outros, para fazer nossos atos parecerem o que não são, para camuflar nossas reais intenções. A fábula deixa patente que o discurso, muitas vezes, é usado não para desvendar a realidade, mas para ocultá-la.

O Lobo e o Cordeiro

É fácil oprimir o inocente

Por sede impelidos,
O feroz Lobo e o Cordeiro
Tinham vindo saciar-se
Na corrente de um ribeiro:
Água arriba aquele estava,
Longe – abaixo este ficava.
Súbito, as fauces inchando,
O quadrúpede voraz
Busca de rixa um pretexto
E assim prorrompe falaz:
– Por que turvas revolvendo
Est'água que estou bebendo?
Contesta o manso Cordeiro:
– Como, ó Lobo, ser assim,
Se a clara linfa que sorvo
Corre de ti para mim?
Desta verdade a evidência,
Susta do bruto a inclemência.
– Há seis meses murmuraste
De mim, replica o insofrido.
– Não pode ser porque ainda
Eu não havia nascido.
– Que importa!? Se és inocente,
Foi teu pai o maldizente.
E cerval, inexorável,
Sem que a inocência lhe importe,
Contra o mísero arremete,
Lacera-o, 'té dar-lhe a morte.
– Nesta fábula o retrato
Se exibe dos prepotentes
Que com frívolos pretextos
Oprimem os inocentes.
(Fedro, 2001, p. 40-41).

O foco narrativo da fábula *O Lobo e o Cordeiro* apresenta-se em terceira pessoa. Identificamos assim um narrador-observador, que

narra os acontecimentos textuais, explicitando ao leitor os atores que atuam no drama e as ações por eles desempenhadas.

O tempo expresso na fábula é o cronológico, uma vez que os fatos fictícios narrados transcorrem naturalmente, ou seja, do início para o fim, não havendo marcas textuais (como *flashbacks* e cortes) que nos conduzam ao tempo psicológico. O mesmo ocorre no que concerne à categoria ficcional espaço no texto. Notamos a predominância do espaço físico, em detrimento do espaço psicológico. No que tange às personagens, estas podem ser identificadas como planas, pois não apresentam traços psicológicos complexos, que caracterizam as chamadas personagens redondas.

Quanto às fases da narrativa, percebemos que, na fase de manipulação, a visão do cordeiro, pelo lobo, induz este a querer transformar o lanígero em sua refeição. Entretanto, o lobo não possui a competência para fazê-lo, uma vez que sente a necessidade de apresentar argumentos lógicos e irrefutáveis para legitimar suas ações.

Para adquirir essa competência, o lobo utiliza-se de estratégias discursivas de persuasão para avalizar as atitudes que deseja tomar. Dessa forma, por meio do mecanismo linguístico da intimidação, o lobo dá início a um processo de manipulação. Mediante três estapafúrdias invectivas – "- Por que turvas revolvendo/ Est'água que estou bebendo?" (linhas 11-12); "- Há seis meses murmuraste/ De mim, replica o insofrido." (linhas 19-20); "- Que importa!? Se és inocente,/ Foi teu pai o maldizente." (linhas 23-24) – o lobo tenta incutir na cabeça do cordeiro culpas infundadas quanto ao procedimento deste para consigo. Apesar das justificativas plausíveis do lanígero, o desfecho da situação é mortal para ele – que é assassinado pelo lobo, impiedosamente. O lobo, dessa forma, executa a ação que planejara.

Na fase de sanção, apesar de o lobo ter logrado seus objetivos, percebemos que suas ações são valorizadas de forma negativa. Isso é reforçado na própria moral da fábula – "*Nesta fábula o retrato/ Se exibe dos prepotentes/ Que com frívolos pretextos/ Oprimem os inocentes*." (linhas 29-32). Por outro lado, apesar do fatídico fim do cordeiro,

observamos que sua postura é vista positivamente, uma vez que representa simbolicamente todos os oprimidos, injustiçados pelos tiranos.

Essa alegoria bem se adapta ao contexto cultural em que Fedro produziu sua obra. Como fora mencionado anteriormente, Fedro foi perseguido pela eminência parda que representou Sejano durante o governo de Tibério (Marmorale, 1974). Sejano, tal qual a personagem do lobo, foi acusado de forjar diversas provas contrárias à lealdade de vários cidadãos romanos para com o imperador, apropriando-se de seus bens.

A Raposa e o Corvo

A Raposa e o Corvo

Nada há de mais insidioso que o lisonjeiro

Quem de falsos louvores se gloria
Deles vem a sofrer pena tardia.
De uma árvore no cimo empoleirada,
Tinha o Corvo no bico um gordo queijo,
Que alguns momentos antes, num lampejo,
Duma janela havia rapinado.
Dispunha-se a comê-lo, quando arteira
A Raposa, que o viu, desta maneira
Regouga-lhe debaixo: – Caro amigo,
Como a plumagem tens tão deslumbrante!
Que nobreza de corpo e de semblante!
Se bela é tua voz, sempre te digo
Que, da floresta em toda a redondeza,
Nenhuma ave te excede em gentileza.
Querendo o corvo então, todo ridente,
Mostrar qual o primor da voz que tinha,
Deixa cair a presa que a daninha
Raposa astuta agarra avidamente.
Destarte o parvo e estólido gemeu
Da decepção que, enfim, bem mereceu.
(Fedro, 2001. p. 55).

Nessa fábula, observamos inicialmente que o foco narrativo apresenta-se na terceira pessoa. Dessa forma, inferimos que – por meio dessa escolha – o autor procura produzir um efeito de sentido de maior objetividade à história narrada.

No tocante às personagens, observamos que podem ser classificadas como planas, pois não revelam a complexidade psicológica das denominadas personagens esféricas. Predominam, na fábula, o tempo cronológico e o espaço físico.

Observamos também que, na fase de manipulação da narrativa, a visão – por parte da raposa – do pedaço de queijo roubado pelo corvo é o elemento que a induz a querer tomar o alimento da ave empoleirada – "[o corvo] Dispunha-se a comê-lo, quando arteira/ A Raposa, que o viu, desta maneira/ Regouga-lhe debaixo" (linhas 7-8).

No entanto, a raposa não apresenta a competência para poder se apropriar da presa desejada. Para isso, inicia um processo de manipulação a fim de alcançar seus objetivos. Dessa forma, a raposa passa a exercer o papel de manipulador, e o corvo, o de manipulado.

Em cada uma de suas fábulas, Fedro mostra-nos estratégias discursivas de que se valem as pessoas para mascarar seus verdadeiros intentos. Dessa forma, o fabulista latino – na fábula *A Raposa e o Corvo* – utiliza como expediente de persuasão o mecanismo linguístico da bajulação. Por meio dessa estratégia linguística, a raposa passa então a elogiar – no plano da aparência – as qualidades do corvo, que (acreditando no que ouvia) se incha de vaidade – "– Caro amigo,/ Como a plumagem tens tão deslumbrante!/ Que nobreza de corpo e de semblante!/ Se bela é tua voz, sempre te digo/ Que, da floresta em toda a redondeza,/ Nenhuma ave te excede em gentileza." (linhas 9-14). No entanto, o desfecho é infeliz para a ave, que – procurando demonstrar as qualidades de sua "bela" voz – abre o bico e perde o naco de queijo que furtara – "Querendo o corvo então, todo ridente,/ Mostrar qual o primor da voz que tinha,/ Deixa cair a presa que a daninha/ Raposa astuta agarra avidamente." (linhas 15-18). Assim, o pedaço de queijo fica ao alcance da raposa,

que adquire o poder de pegá-lo. Ao adquirir a competência a que aspirava, realiza a sua performance, apanhando o queijo.

Na fase da sanção, observamos que é valorizado positivamente o comportamento da raposa, pois se mostrara mais esperta do que o corvo, apresentando uma postura mais adequada à vida numa sociedade que não perdoa os menos perspicazes às artimanhas (inclusive as discursivas) utilizadas pelos mais espertos. O pobre corvo, contrariamente, tem seu comportamento valorizado como negativo, uma vez que – seduzido pela lábia vulpina – viu-se desprovido facilmente de seu patrimônio – "Destarte o parvo e estólido gemeu/ Da decepção que, enfim, bem mereceu." (linhas 19-20).

O Milhafre e as Pombas

O Milhafre e as Pombas

Vê de quem confias

Quem do pérfido confia
Na amizade e valimento,
Quando chegado o momento
Tarde vê que se iludia.
Do milhafre à convivência
Como as pombas se escusassem,
Voando com veemência,
Para que à morte escapassem;
O raptor que as perseguia,
De indústria o grasno ameigando
E más tensões ocultando,
Brandamente lhes dizia:
– Por que preferis viver
Vida tão atribulada,
Quando podeis me eleger
Vosso rei que, à fé jurada,
Vos guarde de todo o mal?
Crendo na insídia fatal
Do perverso, as inocentes
Se lhe entregaram, enquanto,
De posse do régio manto,
Ele co'as garras frementes

Ia a todas trucidando.
Das poucas sobreviventes,
25 O brando alento exalando,
Uma disse em face à morte:
– Merecemos esta sorte.
(Fedro, 2001. p. 71).

No texto acima, notamos que o autor se utiliza de um narrador-observador, que conduz as ações ficcionais, sem, no entanto, participar delas. Esse tipo de foco narrativo – terceira pessoa – configura-se num recurso que o escritor lança mão a fim de minimizar os traços de subjetividade no texto, ou seja, procura-se dar um tom de maior objetividade à história narrada.

As personagens podem ser caracterizadas como sendo planas, ou unidimensionais, isto é, mostram apenas uma faceta de sua personalidade. O tempo e o espaço são, respectivamente, cronológico e físico.

No que concerne à fase de manipulação da estrutura narrativa, percebemos que a recusa das pombas em conviver com o milhafre configura-se no elemento que induz essa ave de rapina a buscar, de maneira insidiosa, conquistar a confiança daquelas.

Para conquistar essa confiança, o milhafre deve possuir a competência para dissimular suas reais intenções. Para isso, utiliza-se de um recurso discursivo de extrema eficácia em todas as épocas e lugares: o mecanismo linguístico da promessa. A esperta ave de rapina, para pôr fim às tensas relações com as pombas, propõe – ameigando a voz – que a aceitassem como rei, prometendo-lhes pôr fim à vida atribulada que levavam e garantindo-lhes um período de paz, justiça e segurança. Merece destaque o uso que o fabulista latino faz dos traços semânticos caracterizadores da raposa e de suas atitudes – "o grasno ameigando" (linha 10), "más tensões ocultando" (linha 11), "brandamente lhes dizia" (linha 12). Esses traços reforçam o tom insidioso que marca os intentos das promessas do milhafre.

Ao ouvirem as promessas do milhafre, as pombas creram, ingenuamente, no que lhes dizia a ave. Dessa forma, ao adquirir o

poder – "de posse do régio manto" (linha 21) –, o milhafre executa seus planos, exterminando as pobres pombas – "Ele co'as garras frementes/ Ia a todas trucidando" (linhas 22-23).

Na fase de sanção, destacamos que, ao milhafre, é agregado um juízo de valor positivo, uma vez que ele se mostrou competente em ludibriar as pombas, por meio de suas falsas promessas, conseguindo alcançar seus intentos. Já às pombas agrega-se um valor negativo, porque foram incapazes de perceber o simulacro armado pelo milhafre – "Das poucas sobreviventes,/ O brando alento exalando,/ Uma disse em face à morte:/ – Merecemos esta sorte." (linhas 24-27).

O Lobo e a Grou

O Lobo e a Grou

Aos ímprobos não vale fazer bem

Quem serve ao mau e espera recompensa
Do benefício, peca duplamente:
Primeiro, porque acorre inconsciente
Quem ao favor não liga a menor crença;
Segundo, porque expõe-se, em resultado,
A não se retirar sem ser lesado.
Tinha o Lobo na goela atravessado
Um osso que inda há pouco devorava;
E contorcido em dores suplicava
Aos outros animais que, a preço grado,
Livrassem-no do mal que o torturava.
Debalde foi; até que a Grou, rendida
Do juramento à fé, com precaução
Distendo o longo colo e, destemida,
Foi na fauce do enfermo introduzindo
A plumosa cabeça, conseguindo
Fazer a perigosa operação.
Depois, como exigisse a prometida
Paga do ajuste: – Ingrata, diz-lhe o Lobo,

20 Tua cabeça esteve em minha boca
Donde a tiraste ilesa! Como, ó louca,
Recompensa pretendes? Isto é roubo!
(Fedro, 2001. p. 50).

A análise da fábula *O Lobo e a Grou* indica-nos a escolha de um narrador em terceira pessoa, um narrador-observador, que não participa da história narrada na condição de personagem. No que diz respeito às personagens do texto, podem ser nomeadas como planas, pois não apresentam complexidade psicológica. A fábula é caracterizada ainda pelo tempo cronológico, assim como o espaço preponderante é o físico.

Quanto às fases da narrativa, percebemos que a fase de manipulação apresenta um fato como o desencadeador da atitude do lobo em buscar auxílio para a resolução de seu problema: um osso lhe obstrui a garganta. Como não tem a competência para fazer a retirada de tal empecilho, inicia um processo de aquisição dessa competência. Para isso, o animal – mediante o mecanismo linguístico da súplica – pede ajuda às outras feras para que o auxiliem na resolução de seu problema "a preço grado" (linha 10). No entanto, poucos se habilitam a ajudá-lo. Para ser mais exato, apenas a grou se predispõe à empreitada – "rendida/ Do juramento à fé" (linhas 12-13).

Finda a retirada do osso da garganta do lobo, este passa a poder respirar e ingerir alimentos normalmente. O lobo, de posse dessa competência, está pronto para executar as ações que desejar. Já a grou espera que lhe seja paga a recompensa pelo ato que praticara, uma vez que o lobo jurara cumprir com o acordo estabelecido. No entanto, mais uma vez o lobo utiliza-se de expedientes persuasivos a fim de convencer a grou a desistir de receber tal recompensa. Por meio do artifício linguístico de ameaça, o lobo faz uma advertência velada à pretensão da grou.

Na fase de sanção, observamos que as ações praticadas pelo lobo são valorizadas positivamente, ganhando este uma espécie de recompensa – ver-se livre do osso que o incomodava e não pagar a recompensa prometida. Já as da grou são valorizadas negativamente, há uma espécie de punição à sua atitude, uma vez que, no final das

contas, é ameaçada pelo lobo e acaba não recebendo recompensa alguma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A produção literária latina é, indubitavelmente, uma fonte de extrema riqueza para quem aspira a um conhecimento mais aprofundado das ideias e dos sentimentos humanos.

Depois de termos adentrado nesse mundo – que ainda hoje fascina os que nele se aventuram –, podemos identificar algumas facetas que observamos no transcorrer de nossa investigação.

Uma delas diz respeito ao gênero fabulista. A fábula pode ser entendida como uma narrativa em que o prazer da leitura e a postura crítica diante da realidade se relacionam de maneira harmônica, proporcionando ao leitor deleite e instrução – experiências características do texto poético.

Ao aprofundarmos nossas análises das fábulas de Fedro, pudemos perceber que esse fabulista latino usa diversas estratégias discursivas de persuasão em seus textos para explicitar ao leitor os diferentes mecanismos linguísticos persuasivos postos à disposição do homem pelo sistema linguístico.

O escritor latino, dessa forma, conscientiza o leitor acerca do papel relevante da persuasão no uso da linguagem. Faz isso mediante uma linguagem literária que, além de acarretar essa conscientização, produz imagens poéticas de refinada beleza, fazendo com que o leitor enriqueça o seu conhecimento de mundo com sensibilidade e inteligência.

Salientamos também que linguagem e persuasão estão intrinsecamente relacionadas, uma vez que os expedientes discursivos de persuasão fazem-se presentes cotidianamente na vida em sociedade. É por intermédio da persuasão que os homens agem sobre a consciência e o comportamento dos demais.

Sob esse viés, a leitura das fábulas de Fedro mostra-se extremamente necessária e atual, pois numa sociedade fundamentada no conhecimento, a proficiência discursiva –

principalmente aquela alicerçada pelo contato direto com obras de arte literárias – é ferramenta primordial para que o usuário da língua exerça plenamente a sua cidadania e para que possa ser enfim o artífice de seu próprio destino.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1979.

CARDOSO, Zélia. **A literatura latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CITELLI, Adílson. **Linguagem e persuasão**. São Paulo: Ática, 1995.

FEDRO, Caio Júlio. **Fábulas**. Campinas: Átomo, 2001.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de retórica**. São Paulo: Contexto, 2014.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática, 1995.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Lições de texto**: leitura e redação. São Paulo: Ática, 1996.

FIORIN, José Luiz; SAVIOLI, Francisco Platão. **Para entender o texto**: leitura e redação. São Paulo: Ática, 1990.

LYRA, Pedro. **Literatura e ideologia**: ensaios de sociologia da arte. Petrópolis: Vozes, 1979.

MARMORALE, Enzo. **História da literatura latina**. Lisboa: Estúdios Cor, 1974. v. 2.

ORLANDI, Eni. **A linguagem e o seu funcionamento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2001.

CAMINHOS PARA O DESPEDAÇAMENTO: UMA LEITURA DE *AS BACANTES*, DE EURÍPIDES

Gabriela Almeida Pinheiro

1 INTRODUÇÃO

As Bacantes, de Eurípides, peça representada pela primeira vez em 405 a.C., além de ser um dos testemunhos mais antigos sobre os ritos do menadismo, trata de temas como violência e poder. Compreendemos que, uma após a outra, as personagens da peça desempenham um papel similar na cadeia de violências em que se envolvem, ora sendo agressores, ora agredidos e, portanto, podem ser analisadas a partir de sua participação no processo de violência e de transgressão. Em outras palavras, nessas personagens que são ora caça, ora caçadores, notamos um processo gradativamente intensificado em que os corpos, previamente (ou não) violentados, caminham para o duplo. Em seu êxito está tanto a glória como a destruição, o júbilo e a lamentação. Atentando para a violência processual, tomaremos o despedaçamento dos corpos como chave de leitura para o presente trabalho.

Os dicionários quase unanimemente indicam *sparagmós* como um derivado em *-mós* do verbo *sparásso*, com radical *sparág-*, além de ser um sinônimo exato de outro nome de ação: *sparáxis*, de sufixação mais comum em *-sis*. No *Dicionário Grego-Português* (2022), o verbo *sparásso* é definido a partir de quatro entradas conceituais. Trata-se de 1. Fazer em pedaços; lacerar; dilacerar – especialmente em referência a animais; 2. Segurar como para arrancar; puxar – como, por exemplo em "*antes que puxem pelos cabelos"* (Sófocles, *Antígona,* v. 1081). 3. Fazer cair em convulsões; sacudir convulsivamente; e em sentido médico 4. Dilacerar-se, arrancar-se (σπάω). Para *sparagmós* em si – um nome de ação –

encontramos no Lidell & Scott (1901)[1] 1. Rasgar-se, mutilar-se, rasgar, dilacerar, mutilar; 2. Uma convulsão, espasmo. Esse espasmo encontra-se melhor especificado na versão de 1940, como sendo geralmente provocado por uma agonia. Para o mesmo termo, o Bailly (1935) apresenta as seguintes entradas: 1. Ação de dilacerar, dilaceração; 2. Convulsão, espasmo; sem apresentar grandes atualizações em relação à outra edição (1901) e abreviada, também utilizada para a consulta; e sem grandes alterações no *Dicionário Grego-Português* (2022) (1. Ação de dilacerar; dilaceramento 2. *Medic.* Convulsão; espasmo (σπαράσσω).

No caso específico de *As Bacantes,* optamos por "despedaçar" para evidenciar a noção de desintegração de uma parte, central à dinâmica da peça como um todo. É por meio dessa e de outras imagens de fragmentação, – ampliadas no processo de violência – que ocorre a suspensão da diferença, de modo a aproximar as figuras de transgressor e de guardião das leis, de agente da diferença e agente da igualdade – sobretudo quando tratamos das personagens que alcançam protagonismo em nosso *corpus*: Penteu e Dioniso. Ao tratarmos do despedaçamento como uma chave de leitura e categoria de análise, distanciamo-nos da percepção de que a ação viria a representar apenas o momento exato em que o corpo é repartido. Buscaremos observá-la como processual e ambígua de modo a resultar em um horror e apaziguamento coletivo.

2 DIONISO: RITO, AMBIVALÊNCIA, VIOLÊNCIA ÊXTASE

Seguindo a definição de *The Oxford Classical Dictionary* (1999), Eurípides teria nascido na década de 480 a.C. Desde a caracterização feita por Aristófanes em *As Rãs* – peça representada pela primeira vez no ano de morte de Eurípides – Eurípides passa

[1] **σπᾰραγμός,** ὁ, *a tearing, rending, mangling,* δίαμον ὄνυχα τιθεμένα σπαραγμοις Eur. Hec. 656; σκ. Βακχυν *by* them, Id. Bacch. 735, Tro. 453. **II.** *a convulsion, spasm,* Aesch. Fr. 165, Soph. Tr. 778, 1254: –generally, *an anogy,* Walz Rhett. I. 613 (Lidell; Scott, 1901 p. 1411).

a ser lido de maneira mais enfática como um "realista", de modo que, verifica-se em Aristóteles a menção do autor como aquele que representa os homens conforme o são, e não como deveriam ser, tal qual os representava Sófocles. As peças mais citadas pelo seu realismo – e até mesmo brutalidade – são *As Troianas*, por representar a realidade da guerra; *Éolo*, pelo tema do incesto; e *Cretenses*, pela representação de uma relação sexual com um touro. Talvez, em se tratando da crítica moderna, ganhem maior destaque as fortes personagens com alto teor psicológico, sobretudo femininas: Medeia, Fedra, Electra, Creúsa, e personagens masculinos como Íon, Orestes e Penteu. Ainda sobre o autor, é válido destacar:

> [...] o conteúdo da tragédia, em Eurípides, transborda amiúde da forma dada por seu gênero, e a configuração de sua obra reflete, no fato de que seus elementos nem sempre conseguem ligar-se para formar uma unidade orgânica, aquele dilaceramento que nos fala do austero semblante do pensador, que a Antiguidade nos transmitiu em diversas réplicas como sendo o retrato do poeta (Lesky, 1996, p. 193).

Em suas peças mais tardias, o dramaturgo apresenta características como a maior presença de árias e duetos entre atores, diminuição do coro, aumento do canto sem estrofes regulares – com uma forte influência de novas práticas musicais. Longas passagens de *esticomitia*, e mistura de modos trágicos, melodramáticos e épicos. Em suas duas últimas peças, *As Bacantes* e *Ifigênia em Áulis*, apresentadas no mesmo festival, contemplamos a ampliação de sua imaginação teatral num estilo maduro. Em *As Bacantes* há uma espécie de metateatro que é, ao mesmo tempo, apresentado por meio do choque entre o emocional e a experimentação formal e o retorno às formas precedentes. Cabe a nós perguntarmo-nos se a selvageria do dionisíaco e a presença do poder do divino contrastariam ou reafirmariam a relação da tragédia com o ritual – coisa que buscaremos debater mais tarde, no terceiro capítulo do nosso trabalho.

As Bacantes narra a realização da vingança de Dioniso que, ao chegar disfarçado em Tebas, passará a exigir seu culto. Ele leva à cidade as mulheres que já o acompanham – bacantes da Frígia – e acrescenta ao seu séquito as mulheres de Tebas, incluindo Agave e Ino, irmãs de sua mãe, Sêmele. Todas são levadas ao monte Citéron, onde experienciam o êxtase e os milagres provindos do deus. Penteu, rei de Tebas, compõe a principal resistência ao culto e, portanto, encarna na peça uma materialização do objeto de vingança. Como verificaremos, "não há nada em Dioniso que não encontre seu análogo em Penteu" (Girard, 1990, p. 164). Ambos possuem o corpo despedaçado. Na peça, presenciaremos o processo em que, Agave, em êxtase, mata o filho enquanto o cita, crendo estar matando uma fera. Ao tornar a si, ela percebe o seu erro e é dilacerada.

Um dos principais temas presentes na peça é a vingança, e, falar levianamente de um deus, negligenciar seu culto, tratar mal seu prelado, leva a divindade a se zangar, como veremos em *As Bacantes.* A honra de Dioniso encontra-se ferida, por ter tido seu culto negado. Tal característica se ancora no que Dodds (2002) nomeia de cultura baseada na vergonha, em que os deuses, a exemplo dos homens, se ofendem rapidamente. O autor dirá que, nesse contexto, a função social do ritual dionisíaco é essencialmente catártica. Ela se tratava de purgar o indivíduo de impulsos irracionais infecciosos que, uma vez invocados, davam margem, como em outras culturas, a efusões de dança ininterrupta e a outras manifestações de histeria coletiva. A principal função está no que ele proporciona, ou seja, uma espécie de descarga e alívio. Se isso é verdade, Dioniso representava uma necessidade tão grande quanto Apolo para o período arcaico. Se por um Apolo prometia segurança, Dioniso oferecia liberdade:

> Esqueça a diferença e você encontrará a identidade, uma-se ao θιασος [grupo de pessoas alegres, celebradores do deus Dioniso] e você será feliz no dia de hoje". Este último deus era essencialmente um deus de alegria. Πολυγηθης como Hesíodo o denomina: χαρμα Βροτοισιν como diz Homero. E suas alegrias eram acessíveis a todos, incluindo escravos e

> homens livres, afastados dos cultos de pessoas idosas. Apolo, por sua vez, circulava apenas em meio à alta sociedade, dos dias em que ele era patrono de Heitor até quando ele passou a canonizar atletas aristocráticos. Mas Dioniso foi por todos os períodos δημοτικος, isto é, um deus do povo (Dodds, 2002, p. 82).

As alegrias de Dioniso abrangem um espectro extremamente variado, desde os prazeres simples do homem rústico no campo, dançando com peles de bode ensebadas, ao ὠμοφάγος χάρις (charme antropofágico) do êxtase bacanal. Dioniso é *Lysios*, "o libertador", deus que, por meios mais ou menos simples, confere ao homem o poder de deixar de ser ele mesmo por um curto período de tempo, tornando-o assim, livre. É ele uma espécie de figura mágica, que retira o peso da responsabilidade individual, que se forjava no período arcaico, e o lança à experiência coletiva. O objetivo do seu culto ao deus era o *êxtase,* que poderia significar desde "sair de si" até uma alteração mais profunda da personalidade. Enfim, sua função psicológica de aliviar o impulso de rejeição da personalidade – impulso que existe em todos nós e que pode se tornar, sob certas condições sociais, um desejo de força irresistível (Dodds, 2002, p. 83).

Tendo em vista a compreensão de como o rito, êxtase e violência podem ser concebidos a partir de diferentes perspectivas teóricas, passaremos a discutir brevemente as contribuições de Nietzsche (1992) e René Girard (1990). Em *O Nascimento da Tragédia* (1992), obra lançada em 1872, Nietzsche concebe a tragédia como resultado de um impulso metafísico fundamental, estruturado pelo "apolíneo" e "dionisíaco". Seguindo a classificação da metafísica de Schopenhauer, o filósofo considera a música uma arte distinta das demais, capaz de tocar à "vontade em si", isso é, a forma primordial que antecede o princípio da individuação e às formas do mundo sensível.

Essa vontade em si, enquanto realidade primordial, é marcada pelo caos, pela dor, pelo sofrimento e pela ausência de sentido, que constituem para o autor a essência do mundo. Podemos compreendê-la como representação da noite, música, e como marca

de um estado da civilização grega em que os deuses ainda não tornavam a existência suportável, ou seja, um estado pré-homérico. Tal impulso está relacionado ao dionisíaco, que se movimenta para a dissolução do eu em prol do retorno ao Uno, num princípio em que criar e destruir se confundem. No entanto, mesmo para os gregos, essa experiência seria insuportável se não houvesse o apolíneo – que confere forma ao *cháos* –, e representa o equilíbrio com o princípio de individuação, que para Nietzsche é motriz para o conflito existencial e condição necessária para que o insuportável possa ser estetizado, dando origem a forma trágica:

> No entanto, daquele fundamento de toda existência, do substrato dionisíaco do mundo, só é dado penetrar na consciência do indivíduo humano exatamente aquele tanto que pode ser de novo subjugado pela força transfiguradora apolínea, de tal modo que esses dois impulsos artísticos são obrigados a desdobrar suas forças em rigorosa proporção recíproca, segundo a lei da eterna justiça. Lá onde os poderes dionisíacos se erguem tão impetuosamente, como nós o estamos vivenciando, lá também Apolo, envolto em uma nuvem, já deve ter descido até nós e uma próxima geração, sem dúvida, contemplará seus soberbos efeitos de beleza (Nietzsche, 1992, p. 143-4).

Cabe mencionar que haveria em Dioniso um duplo caráter: a unificação com o Uno primordial e a crueldade/bestialidade. A arte homérica não permitia o culto ao deus bárbaro por ter por ideal a construção do belo. O antídoto dessa negação, no entanto, foi integrar essa pulsão por meio da tragédia, que para Nietzsche representa o apogeu da civilização grega:

> A Arte apolínea tem sua origem nesta problemática: o grego, com sua sensibilidade aguçada para a dor e as angústias da existência, e tendo que tornar a vida suportável e desejável, cria a arte apolínea: 'esse é o verdadeiro propósito estético de Apolo, sob cujo nome reuniu todas aquelas inumeráveis ilusões da bela aparência que a cada instante tornam a existência digna de ser vivida e nos incitam a viver o instante seguinte (Silva, 2013, p. 18)

Como observamos de maneira breve, essa concepção de tragédia está centrada no plano da experiência estética, na qual ela atua como resposta ao impulso natural do indivíduo frente a algo que já o compõe. A violência, para que seja suportada, surge de uma forma transfigurada ao ser colocada sob a máscara da tragédia, que a reveste de forma por meio da ordem que lhe confere o impulso apolíneo. Observamos que Nietzsche (1992), em *O Nascimento da Tragédia*, não se detém na compreensão cultural do fenômeno, distanciando-se do rito como prática cultural e se aproximando de uma metafísica cuja função é descrever as pulsações que, comuns ao ser, manifestam-se como obras de arte pela necessidade.

É precisamente nesse ponto, em que se situa a percepção dos mecanismos coletivos que deslocam a violência para o rito, que buscaremos apoio nas considerações de René Girard (1990). Para o autor, a filosofia nietzschiana continuaria com a mentira romântica, ao opor o ressentimento a um desejo supostamente original, "um desejo *causa sui* que ele chama de vontade de poder", mais uma ideologia do desejo. Se para Nietzsche, a pluralidade no que chamamos de "eu" viria de um conjunto de impulsos corporais, para Girard essa se configura como uma "mimese exasperada pelo obstáculo do modelo". Nessa mesma linha, semelhante ao romantismo egocêntrico, estaria a ideia da criação de novos valores do Übermensch a partir do nada. A vontade de poder demonstraria — Heidegger e Girard concordariam aqui — que a subjetividade moderna (ou romântica) ainda está presente em Nietzsche (Girard *apud* Moreno Fernández, 2015, p. 147).

Tornemos ao campo da violência. Na perspectiva de Girard (1990), a violência é um componente natural das sociedades humanas. Sendo a vontade de poder forjada a partir do desejo mimético, é essa uma violência mimética, cuja repetição tende a se reproduzir infinitamente (Girard, 1990). Assim, é necessário que a violência, seja de alguma forma: a) repercutida, mimetizada; e b) institucionalizada, por meio de um mecanismo de expiação. É nesse sentido que o autor apontará para a crise da vítima sacrificial.

Estaria na condenação de uma vítima expiatória não a negação da violência fundadora, mas sua institucionalização por meio de uma repetição controlada transmutada em rito, que "[...] só permanecerá vivo se canalizar em uma determinada direção conflitos políticos e sociais reais. De outro lado, ele só continuará sendo rito se conseguir manter a expressão conflitual dentro de formas rigorosamente determinadas" (Girard, 1990 p. 142). Afastaremomo-nos, no entando, dessa abordagem de análise, para acolhermos a hipótese do despedaçamento. Interessa pensar neste trabalho a estreita relação que se dá entre a violência primeira e a segunda, desencadeada pela noção de crime e vingança:

> Se a violência contra a vítima expiatória serve como modelo universal, é porque ela instaurou realmente a paz e a unidade. Apenas a eficácia social desta violência coletiva pode explicar um projeto político-ritual que consiste não somente em repetir incessantemente o processo, mas em tomar a vítima expiatória como árbitro de todos os conflitos, fazendo dela uma verdadeira encarnação da soberania (Girard, 1990, p. 141).

A violência, cuja mola desencadeadora, segundo o autor, seria o desejo, resulta no desejo de mais violência, criando uma cadeia de ações cujas explicações justificam-se por vias muitas, fugindo da irracionalidade que se poderia pressupor. Estariam nos deuses ancestrais e nos heróis a encarnação imaginária desta, que, quando não realizada, busca por objetos alternativos:

> Afirma-se frequentemente que a violência é 'irracional'. No entanto, não lhe faltam razões: ela consegue inclusive encontrar algumas muito boas quando quer irromper. Mas por melhores que sejam, estas razões nunca devem ser levadas a sério. A própria violência vai deixá-las de lado, assim que o objeto inicialmente visado sair de seu alcance e continuar a provocá-la. A violência não saciada procura e sempre acaba por encontrar uma vítima alternativa. A criatura que excitava a sua fúria é repentinamente substituída por outra, que não possui característica alguma que atraia sobre si a ira do violento, a não ser o fato de ser vulnerável e de estar passando a seu alcance (Girard, 1990, p. 13).

Tal substituição, resultaria no sacrifício, podendo esse ser lido por meio de uma apresentação oposta. Por um lado, trata-se de algo sagrado, inserido no rito; por outro, em um crime – e portanto, passível de vingança. A certa altura do texto, em sua análise de *Édipo*, René Girard (1990 p. 97) evidenciará que há uma certa divisão de trabalho entre o que realiza a crítica literária e a ciência dos mitos. A primeira, interessa-se apenas pela tragédia, sem tocar o mito – princípio que encontraria suas raízes da *Poética*. A segunda, deixa a tragédia de lado e até mesmo desconfia de sua narrativa. Esta oposição, em que centrará a análise, baseia-se no confronto entre a simetria trágica, e a diferença mítica. Parte das ações de Édipo se explicariam como uma espécie de subversão, de ilusão trágica – justificável apenas a partir da narrativa do mito. Essa subversão, no entanto, possui limites: seus limites são o mito. A violência, cuja mola desencadeadora, segundo o autor, seria o desejo, resulta no desejo de mais violência, criando uma cadeia de ações cujas explicações justificam-se por vias muitas, fugindo da irracionalidade que se poderia pressupor. Estariam nos deuses ancestrais e nos heróis a encarnação imaginária desta, que, quando não realizada, busca por objetos alternativos. Girard (1990), no capítulo *A Violência e o Sagrado*, analisa à luz da vítima expiatória como esse mecanismo dá conta dos temas elencados para a tragédia. Estaria no mito uma contradição em relação ao que considera como motriz da trama, a simetria conflitual – que se configura como debate trágico, a reciprocidade violenta que envolve Édipo, Creonte e Tirésias na análise, através do discurso, do que seria a causa para a peste que assombra a cidade de Tebas.

Simetria trágica e diferença mítica constituem-se como oposições: a simetria lança ao coletivo o teor da violência: o ato cometido à Édipo em sua infância, ao ser abandonado e ter as pernas danificadas, retorna ao pai Laio quando este é morto, a estrutura violenta desencadeia em outras ações; no entanto, é necessário que o mito a resolva: o responsável pela crise expiatória recai nas ações de um único indivíduo. Estaria nessa estrutura uma forma de sustentar, e até mesmo de dissimular, o reconhecimento

da violência estrutural, vivenciada pelo coletivo e pelos indivíduos? Trateremos de pensar em como a violência incede sobre o coletivo ao tratarmos da peça *As Bacantes*, que se constitui como nosso objeto de pesquisa.

3 CAMINHOS DA PALAVRA DESPEDAÇAMENTO

Como já tratamos de meniconar, *As Bacantes* narra a realização da vingança de Dioniso que, ao chegar disfarçado em Tebas, passará a exigir seu culto. Ao tratarmos do despedaçamento como uma chave de leitura e categoria de análise, distanciamo-nos da percepção de que a ação viria a representar apenas o momento exato em que o corpo é repartido. Buscaremos observá-la como processual e ambígua de modo a resultar em um horror e apaziguamento coletivo. Nesse sentido, os corpos despedaçados não se limitam às suas fraturas, mas inserem-se no processo de violências que os interceptam. Como podemos observar nos exemplos mencionados e nas entradas do étimo presentes nos dicionários consultados, a utilização do termo tende a apontar ou para um conjunto de ações marcadas pelo luto, ou, de uma forma geral, a ação violenta que aproxima a ação humana das ações de animais – lançando-os num patamar em que, ultrapassada uma barreira, prevalece tão somente o instinto. No caso de *As Bacantes*, notamos isso de duas principais formas: 1. Na constante menção à caça e os elementos simbólicos que com ela se relacionam – como é o caso de Actéon, transformado em cervo pela deusa Ártemis e despedaçado pelos próprios cães; 2. Nas comparações diretas a animais, que por vezes enfatizam a relação de mãe e filho – como observamos nos vv. 165 – 6 "Qual feliz potra com a mãe no pasto, / move o pé veloz aos soltos – Baca!".

Por fim, cabe ainda elucidar a nossa opção terminológica. Optamos por "despedaçamento" e não por "dilaceramento" a fim de conferir maior destaque à ação de dividir algo em partes. Embora ambos os termos indiquem a fragmentação e sejam frequentemente alternados nas traduções consultadas, optamos por aquele que nos

pareceu conferir uma maior proximidade com o valor processual que apontamos. Se em "dilacerar", por via do sufixo di–, é sugerida a ideia de "tornar em dois pela laceração" – que poderia ser relacionada ao sufixo grego *-ma* (em *sparágma*), que forma o substantivo resultativo do verbo *sparásso* – em "despedaçar" visualizamos uma maior ênfase do processo, que aqui, deslocaremos para os corpos. No entanto, cabe ainda mencionar, consideramos o dilacerar em um sentido que está mais relacionado à *psiquê*, por não ser necessariamente físico. Reiteramos que as considerações de Girard (1990), nos fornecem uma rede conceitual que expande o conceito puramente estético do rito e situa o bacanal como:

> O *bacanal* é uma festa no sentido definido nas páginas precedentes; ela apresenta todos os traços que acabamos de enumerar. Inicialmente, *As Bacantes* mostram-se como um bacanal ritual. O poeta trágico ressalta o desaparecimento das diferenças; o deus derruba as barreiras entre os homens, tanto as da riqueza quanto as do sexo, da idade, etc. Todos são chamados ao culto de Dioniso; nos coros, os velhos misturam-se aos jovens, as mulheres encontram-se em igualdade com os homens. (Girard, 1990, p. 162).

Em nossa leitura de *As Bacantes,* portanto, não devemos reduzir a bacanal à "festa que acaba mal". A tragédia, segundo o autor, é exatamente o bacanal original, que em sua leitura é a crise sacrificial. Ela confirma suas origens violentas, a violência recíproca, de modo a "submeter o mito e o culto de Dioniso a um tratamento análogo ao que Sófocles submete o mito de Édipo. Ele reencontra a simetria conflitual tanto sob as significações míticas quanto sob o rito, que a dissimulam tanto ou mais que a designam" (Girard, 1990 p. 163).

Em relação às traduções disponíveis em língua portuguesa, Brunhara (2023, p. 100), ao propor um estudo que justificará a realização de sua tradução da obra, elenca como sendo dez: três de Portugal: Natália Correia (1969), Maria Helena da Rocha Pereira (1973) e Fernando Melro (1983); e sete brasileiras: Eudoro de Sousa (1974), David Jardim Júnior (1988), Mário da Gama Kury (1993), Jaa Torrano (1995), Trajano Vieira (2003), novamente Jaa Torrano (2017)

e Ordep Serra (2022). Tivemos acesso de forma integral às traduções Natália Correira (1969), Eudoro de Sousa (2010), Trajano Vieira (2010) e Jaa Torrano (2018).

Segundo Brunhara (2023), a tradução de Jaa Torrano, originalmente publicada 1995 e retraduzida em 2017, tem como principal preocupação, segundo o próprio tradutor, "conservar a integridade icástica do verso e a acribia das noções próprias do pensamento mítico". Optamos por centrar a nossa análise na retradução da peça, publicada em 2019 pelo mesmo tradutor, pelo fato de uma das preocupações do tradutor ser a manutenção do léxico relevante e por, tratando-se de versos livres, encontrarmos uma maior facilidade ao compararmos com o texto grego quando se fizer necessário. As demais traduções serão utilizadas como apoio de maneira ocasional, indicadas em nota de rodapé. Portanto, quando não citarmos a origem dos versos, subentende-se que, tendo padronizado a tradução de Jaa Torrano (2019) como a principal fonte de pesquisa, foram retirados desta.

4 CAMINHOS PARA O DESPADAÇAMENTO: UMA LEITURA DE *AS BACANTES*, DE EURÍPIDES

No prólogo, cujo principal tema é a chegada de Dioniso a Tebas, a primeira menção a uma violência encontra-se já no v. 3, quando Dioniso menciona ser filho de Sêmele, "partejada por relampejado fogo". Não se trata propriamente de um despedaçamento, mas a imagem de um corpo aniquilado cujo fogo permanece vivo. Ele não é repartido, mas se torna uma matéria irrepresentável, fulminado, o que cria um contexto em que há, desde o princípio, uma violência contra o corpo.

> A abundância de elementos sobrenaturais na peça não deve admirar-nos, já que uma das personagens com papel predominante na acção é precisamente um deus. O que se passa, contudo, é que ele é simultaneamente o mais temível dos deuses e o mais clemente para os humanos (v. 861). Embora Fustigièra entenda a repetida expressão de desejos de paz e simplicidade como adição pessoal do poeta, parece mais correta a opinião de Dodds,

> segundo a qual Dioniso é a encarnação de trágicas contradições, implícitas em todas as religiões de tipo dionisíaco: alegria e horror, conhecimento profundo e loucura, simplicidade inocente e crueldade sinistra (Miranda, 1995, p. 198).

É Dioniso que nos situa na cena: "estou junto ao rio Dirce e ao rio Ismeno / Vejo monumento à minha mãe fulminada" (vv. 5 – 7). Como afirma Foley (2019) os prólogos tendem a incluir o questionamento do protagonista sobre seu próprio mito. Como Dioniso se posiciona no início de *As Bacantes* se não explicitando a sua história? A autora menciona que em peças como *Orestes*, o enredo ameaça abandonar completamente seu mito, exigindo a intervenção de um deus máquina para reafirmar a tradição. Esse corpo que o tempo todo surge como algo estático, imagem de uma violência, "contracena" com os corpos móveis, sobretudo das bacantes, que longe de suas casas acompanham o deus em seu curso. As marcas dessa violência manifestam-se no cenário, onde "as ruínas da casa ainda fumavam chama viva" (v. 7), como uma marca da transgressão cometida por Hera em relação a Sêmele. Dioniso nos mostra a sua natureza: é um Deus que mudou de forma para a de mortal (v. 4) e que deixou os territórios frígios para percorrer vasto território para então chegar ao território grego onde fez coros e instituiu iniciações (v. 21), para manifestar-se Nume aos mortais (v. 22).

As mulheres, retiradas de seus lares, seguem Dioniso em suas práticas rituais. A palavra *mainádes* (Μαινάδες) – cujo étimo aponta para o verbo *maínomai,* (enlouquecer, delirar) – atua como grande personagem coletiva que, além de representar as práticas rituais, desestabiliza a função da mulher dentro da pólis. Todas essas mulheres encontram-se enlouquecidas ("E enlouqueci toda a feminina semente/ de cameias" vv. 35 – 6) e fora de seus lares. É por isso que são capazes de realizar feitos incomuns ao mundo feminino. Se o *oîkos* é o local da unidade, ordem, e da família, na montanha há uma espécie de reversão, onde se destacam a dispersão, mistura, anonimato e perda dos limites antes estabelecidos. A suspensão da racionalidade em oposição à

racionalidade extrema já é outro parâmetro que desde o momento se esboça. Bem como a ruptura com os papéis de gênero, e com a oposição dissolvida entre espaço doméstico e público. A transgressão, no entanto, por figurar como rito, é instituída e organizada pelo pensamento religioso.

As mulheres vivem no monte perturbadas (v. 33) obrigadas a vestir-se em prol dos rituais (v. 34). A ausência de teto e a proximidade com a natureza ("sentam-se junto com Filhas de Cadmo / sob verdes abetos em pedras sem teto" vv. 37 – 38) situa-as em proximidade com a natureza e com o sagrado que as iguala, de modo que, de repente, deparamo-nos com a narração de que estas se encontram juntas das filhas de Cadmo, sem nenhum fator de distinção social. Dioniso move-se em prol de sua vingança, "Esta urbe deve aprender, sem querer" (v. 39) pelo motivo de não ter se iniciado nos delírios de Dioniso (v. 40). Para além do ultraje que se apresenta relativo ao túmulo de sua mãe, o principal causador do novo ultraje é também um membro da família de Dioniso. Penteu a quem Cadmo "concede o privilégio e poder" (v. 44), não pratica os ritos de Dioniso, de modo a combate-lo, repelir libações e não mencionar preces (vv. 45 – 6).

Ele evoca então o coro das bacantes, cuja unidade é referida pelo deus como "Ó tíaso meu". As mulheres são ordenadas a erguer os tímpanos regionais da Frígia (v. 68), circundar o palácio de Penteu e estrepitar, para que a cidade as ouça (vv. 60 – 63). O deus mesmo se juntará às mulheres no vale do Citéron para participar do corpo. O prólogo, por mais que não apresente um despedaçamento explícito, constrói condições que possibilitarão a existência desse, como a legitimação de uma ação violenta por parte de uma divindade, a loucura das mulheres, a distância que essas possuem do oîkos, a dissolução de papéis hierárquicos bem definidos, a menção ritual e a animalização implícita que já anuncia que o humano foi ou será ultrapassado, seja em sua fronteira com o divino ou com o animal. Assim, o sparagmós já se inscreve como uma possibilidade, e se justificaria dentro da estrutura do teatro e do rito.

Por outro lado, também cabe mencionar, Dioniso já nos alerta para sua natureza múltipla. Ele não é fixo, uno ou estável: assume a natureza humana como uma forma de exigir que seja cultuada a sua forma divina. Desse modo, os jogos que se seguirão podem ser, de alguma maneira, compreendidos como um desdobramento da instabilidade da figura, cuja certeza da ação violenta nos é apresentada como uma condição, ou seja, ainda abre para a possibilidade de constante transformação.

No párodo (vv. 64 – 169) o coro de bacantes entra em cena, vindas da Ásia (v. 65), cansadas (v. 67), evocando Baco. Marca-se, desde o início, a alteridade cultural e religiosa, de modo a evidenciar a distância entre Tebas e Ásia. O culto de Dioniso está instituído na Ásia, enquanto Tebas representará um local em que, em prol do discurso adotado pelo rei, Penteu, se distancia legalmente do rito extático. O coro, portanto, exalta a cidade para que ela saia e se modifique, passando a participar do rito. A evocação incisiva reforça a ruptura com o ambiente doméstico que apontamos anteriormente. Por mais que o campo também faça parte da pólis, aqui, constitui-se como um outro lugar, pelo fato de ultrapassar o poderio de Penteu, que a todo custo tentará retomá-lo. Deparamo-nos com a bem-aventurança da religião em trechos que desempenham a mesma função de hinos:

> Coro:
> Venturoso o de bom Nume
> soube ritos de Deuses,
> purifica a vida
> e integra o tíaso,
> bacante nos montes,
> em lícitas purgações,
> tendo por lei os ritos
> de grande mãe Cíbele,
> brandindo o tirso,
> e coroado de heras
> cultua Dioniso.
> Vinde, Bacas! Vinde, Bacas!
> Trazei Brómio Dioniso
> Deus filho de Deus

dos montes frígios às amplas
vias da Grécia, o Brômio!
(Eurípides, 2018, vv. 72 – 87).

O venturoso Nume (v. 73) abre para a discussão de que há uma espécie de felicidade que se experimentará por meio dos ritos da purificação da vida. Este rito, que integra o tíaso (v. 75), configura-se a partir de lícitas purgações (v. 77) regimentadas não pelas normas convencionais, regidas por uma ética cívica – que posteriormente defenderá Penteu – mas tomando por lei uma religião iniciática que se pauta nos ritos da deusa Cíbele (v. 79). Esse saber dos ritos é acessado de uma forma coletiva e funciona como uma incorporação, antes de ser propriamente um discurso. Trata-se de uma prática reiterada pelo agir que provoca a cathársis, pois purifica a vida.

Tratando-se de Dioniso, essa purificação se dá por meio do êxtase. A purificação aqui não opera no sentido ético-moral, mas através do corpo. Por mais que não haja, ainda, uma menção direta ao *sparagmós*, nos interessa pensar que Dioniso é um deus costurado (v. 97), oriundo de um fulminante golpe (v. 83), cujo corpo nasce de uma descontinuidade e cujo nascimento primeiro é consequência de uma violência. Dessa forma, num campo simbólico, podemos pensar em sua figura como um corpo que só existe após a ruptura e que está intimamente ligado à sexualidade.

Os atos rituais, vindos desse lugar, invadem a pólis, com um ritual que transfigura a aparência física ("coroai-vos de heras/ brotai, brotai verdes/ briônias de belas bagas/ Debacai-vos com ramos/ de carvalho ou de abeto/ e vestes de malhada corça" vv. 106 –111), guia ao monte e altera as atividades normalmente desempenhadas, pois no monte onde "Fica a turba feminina / Longe de fiar e de tecer / aguilhoada por Dioniso". (vv. 117 – 119).

Ao longo da peça as imagens de caça se intensificam, pois, se capturado, Penteu afirma que o decapitará (v. 241). Já após a menção de Actéon, no primeiro episódio (vv. 170 – 368), na primeira fala de Penteu em toda a peça, deparamo-nos com o

vocabulário frequente que alude à caça de forma explícita em termos como "caçar nos montes" (v. 228) e encerrar em malhas de ferro (v. 231). Capturar sua mãe, Agave, e as irmãs desta, Ino e Autónoe, surge como a solução para cessar "esta maléfica baqueia." (v. 233).

Pela fala de Penteu, realiza-se uma série de atos violentos institucionalizados, validados pelo discurso que promove, passando a ocupar o lugar de guardião das leis, por outorgá-las e legitimá-las. Ele prende mulheres, ameaça caçá-las e promete decapitação ao estrangeiro, pois este declara que Dioniso é deus (v. 242) e transgride as leis da *pólis* (v. 247) sendo digno de força (v. 256). Penteu é descrito como aquele que tem uma língua fluente (v. 268), mas que não possui prudência nas palavras (v. 269). A ausência da prudência, mesmo mediante à audácia e habilidade do orador (v. 270), torna um cidadão mau. O ataque é direto: se o argumento de Penteu é que sua oposição se legitima por recorrer ao que é digno à *pólis*, teria sua causa perdida caso essa ação não fosse "boa". Desde já o alerta é evidente, o que contribui para compreendermos Penteu como uma personagem insensata e alterada.

A disputa de *lógos* e a menção aos sofistas é crucial para a caracterização de Penteu em contraste com a lógica dionisíaca. Penteu é uma personagem que possui muitas palavras, mas cuja lógica não atinge aos deuses. Tirésias não precisa de seus dons proféticos para compreendê-lo (vv. 368 – 9). O *lógos*, como se apresenta, se configura como uma insanidade e uma loucura que, ao não compreender o rito, prepara terreno para uma ação em que não haja a mediação discursiva, pois ela não a enreda. Dioniso, "Deus nato" (v. 284), é ridicularizado por ter sido costurado à coxa de Zeus (v. 285), tem esse fato explicado por Tirésias e é descrito como:

> *Tirésias:*
> Este Nume é divinatório, pois o báquico
> e o louco têm muita ciência divinatória.
> Quando o Deus vem muito a cada um,

> faz os enlouquecidos dizerem o futuro.
> Ele tem alguma participação em Ares;
> estando a tropa em armas e em ordem,
> o pavor aturdiu, antes de tocar a lança;
> é loucura, e isso é da parte de Dioniso.
> Ainda o verás até nas pedras de Delfos
> saltar com tochas o chão de dois cimos,
> verás brandir e sacudir o báquico ramo,
> e ser grande na Grécia
> (Eurípides, 2018, vv. 298 – 309).

Visualizamos nesse trecho, de forma significativa, a associação de Dioniso a Ares, deus da guerra (v. 302). Dioniso é comparado a um deus masculino. "Ele tem participação em Ares". Dioniso é deslocado do plano anterior, em que figurava relativo à terra, fertilidade a às figuras femininas. Aqui, a outra face do deus se revela. É o deus do pânico, pavor, da desordem. Dioniso, por mais que não seja o deus da guerra, também é capaz de provocar desordem – desorganizando o campo antes da guerra. De modo a pensarmos que estaria no despedaçamento uma pulsação já comum à guerra, porém deslocada para outro espaço que a legitima e que não é apenas campo do ritual.

No primeiro estásimo, o coro de bacantes repercutirá ainda mais tensão entre distintos nómoi: "Licitude, Deusa rainha/ Licitude, que na terra/ vagas com áureas asas, ouves isso de Penteu?/ Ouves essa não lícita/ transgressão a Brômio" (vv. 370 – 375). O coro se apropria do vocabulário do nómos, evocando uma licitude que não coincide com as leis da pólis. Segundo essa ordem, o rito não é ilícito, mas o ultrage de Penteu o é. A violência deste, que principia no discurso, fundamenta a normatividade da lei que defende e contrasta com a evocada pelas bacantes. Há, portanto, um conflito entre dois nómoi: o cívico, repressivo, e o de Dioniso, ritual e liberativo. As Bacantes não infringem a lei, elas evocam outra lei.

Dioniso é descrito como deus capaz de pôr o tíaso a dançar (v. 379), rir-se com a flauta e afastar as aflições (vv. 380 – 1), enredando em sono os varões (v. 385). Ele funciona como um regulador da

conduta incomum e do excesso, (vv. 397 – 85), operando, ao mesmo tempo, como um regulador do corpo por meio da dança, sono, riso e esquecimento. O coro, então, reestabelece a relação entre deuses e mortais "O hábil não é sábio / nem crer-se imortal. /Breve é a vida." (vv. 395 – 7). Há outras falas do coro que também funcionam como parâmetros, como quando repreendem a loucura má: "Eis modos de loucos e /varões a meu ver malévolos." (vv. 400 – 1). O coro, em seguida, evoca a Afrodite e solicita que Baco as leve para onde é lítico realizar os rituais: "Lá, Graças, lá, Desejo, lá é lícito/ celebrar rituais de Bacas" (vv. 415 – 6). Dioniso aparece, nesse momento como o deus que rompe as amarras financeiras: "Ele deu ao próspero /e ao pobre ter igual/ prazer de vinho sem mal" (v. 421).

Já no Segundo episódio, nos deparamos com a entrada de um Servo, que narrará a Penteu e aos presentes (v. 434) a prisão do forasteiro, referido como caça:

> *Servo*:
> Ó Penteu, presentes, trouxemos a caça,
> a que nos enviaste, não em vão partimos.
> Esta fera, doce para nós, nem tentou pôr
> o pé em fuga, e sem coerção deu as mãos,
> nem pálido, nem alterou as víneas faces,
> rindo ainda deixou-nos prender e conduzir
> e esperou, tornando fácil a minha função.
> (Eurípides, 2018, vv. 434 – 40).

A animalização frequente do forasteiro, a quem se refere como uma fera, é logo em seguida contraposta à ideia de doce (v. 436). Por reunir em si ambas as características, funda a imagem do forasteiro em um jogo ambíguo: há uma ameaça implícita, e há também uma força que, sem precisar agir, provoca as estruturas fixas da pólis. Tal associação é retomada pelas descrições do forasteiro como tendo "víneas faces" (v. 438)" que "rindo ainda deixou-nos prender e conduzir" (vv. 439 – 40). O riso e suavidade intensificam uma outra esfera do poder desempenhado por Dioniso: uma violência que poderíamos atribuir diretamente a Eros, pois é, ao mesmo tempo, latente de desastres. Para além de insinuar

que a ação de Dioniso poderá se deslocar para outro plano, o da sedução, essa cena diretamente com o párado, quando o coro menciona o prazer da caça, e antecipa possíveis reversões como de caça e caçador; solto e preso.

O cárcere público não é capaz de aprisionar as Bacantes, que seguem "soltas e postas a caminho dos templos" (v. 445). Noutras palavras, o símbolo máximo de poder, que delega aos componentes da cidade a liberdade ou não, não é o suficiente para conter o rito, que ultrapassa os instrumentos de contenção que dispõem o poder e o subverte – sem agir e rindo agrava a provocação que a sua própria imagem causa. Podemos considerar essa a primeira derrota de Penteu e como uma resposta não violenta a um ato violento. Lendo essa passagem por meio do proposto por Girard (1990), notamos que a violência que tenta reprimir não é capaz de restaurar a paz ou ainda a diferença – pelo contrário, ela cria uma tensão cuja resposta é a *mímesis*. Ela aponta para a natureza do ato, agrava a crise, e nos faz esperar: para que haja ainda mais o efeito do teatro. Observamos na fala de Dioniso um outro jogo que reforça o poder de sedução da personagem: os ritos só podem ser acessados por aqueles que são iniciados (v. 472). Penteu, apesar de alegar ser esse um recurso retórico (v. 475), mostra-se interessado no discurso do deus.

Retomando ao verso, percebemos que Dioniso não se deixa reduzir à lógica formal pois é outra lógica que opera, outro nómos, que é por Penteu negado ao negar a origem do deus. Penteu passará a "saber" embora seja digno de "escutar" (v. 474). Na medida em que o diálogo segue são retomadas a imagem da noite. Penteu busca uma polarização do culto: ele só deve ser realizado à noite ou de dia?" (v. 485). Ao que Dioniso responde: "Também de dia se descobriria o feio" (v. 488).

Para além da máscara da noite, é aos olhos que o horrendo se revela. Penteu busca justificar sua violência em nome da ordem e de uma moral, que legitima não apenas a negação, mas a ameaça o que se configura como uma ameaça. Não é à toa, aqui, a retomada da imagem da noite, intimamente relacionada ao caos no

imaginário do homem arcaico, conforme apontamos em nossa análise da Teogonia.

Para que seja realizada a restituição da segurança, em termos de defesa da pólis, é preciso atacar primeiro o simbólico: é que o nos revela Penteu ao descrever como se dará o processo de aprisionamento do forasteiro. Serão cortados os cabelos destinados ao deus (v. 493), tomado o Tíaso (v. 495), e ele será prendido no mesmo local em que estão presos os animais (v. 497). Toda essa fala, reforça a sequência de menções a caça que vimos anteriormente no primeiro episódio, e funciona como uma antecipação simbólica do sparagmós. Penteu é descrito por Dioniso como possuidor de um nome que é próprio de desgraças (v. 508): Tens o nome próprio para sorte difícil". Sobre este, cabe uma explicação.

O nome de Penteu, no grego Pentheús, é derivado do substantivo pénthos, que, em concordância com as palavras do deus, significa "sofrimento" ou "desgraça". Não é por acaso que o autor faz esta relação, uma vez que o nome de Penteu se trata simplesmente de uma forma sufixada em -eús de um substantivo comum utilizado para o mesmo campo semântico de páthos: o do "sofrimento", da "dor" ou, ainda com o sentido anterior, de "paixão". A relação entre nome e étimo é unanimemente abonada pelos dicionários, mas a proximidade entre pénthos e páthos pode ainda passar despercebida. São, todavia, diferentes desenvolvimentos de uma mesma raiz também comum ao verbo páscho, "sofrer" (BEEKES, 2010, p. 1172), ou pépontha na sua forma aspectual do perfeito (mais semelhante a pénthos pela inserção da nasal). Não seria, portanto, incabível especular que a origem do nome tenha sido de alguma forma intrínseca à origem da própria personagem, como "aquele que sofre" ou "que há de sofrer" em suas versões mitológicas.

Não se trata, portanto, apenas de uma falha política, mas do erro de um indivíduo, graças a falta de percepção que este possui, e de algo que se insere em seu próprio destino (diké). Vemos portanto, que, cada vez mais, a peça nos aproxima da lógica do bode expiatório onde forças diametralmente opostas apontam para

reversão: Penteu caminha para o seu despedaçamento na medida em que ameaça que irá despedaçar, é envolvido e aprisionado pelo fascínio do dionísico na mesma medida em que condena aprisiona-lo e contê-lo.

Logo em seguida, com a entrada do coro, veremos a retomada tanto da natureza ambígua de Dioniso, como das referências a genealogia, que colocarão Penteu em um novo lugar. No segundo estásimo (vv. 519 – 575) o coro evoca mais uma figura feminina, Dirce (v. 520), deusa ligada a água e fertilidade, para seguir com a narração da genealogia de Dioniso. A contraposição entre as águas da fonte (v. 520) e o fogo de Zeus (v. 526), marcam o nascimento violento do deus. A água evocada também funciona como símbolo para a imagem fluída de Dioniso. Dioniso é evocado pelos seus instrumentos: "Vem Ditirambo, vem/ a este meu ventre viril" (v. 525), e Tebas é questionada: por que nega e bane as bacantes? (v. 533), o lugar que acolheu o deus é também o que o expulsa, evocando mais uma imagem ambígua: o local em que foi gerado é o local que o nega. À essa falha, o coro antecipa o despedaçamento por meio de uma remissão.

Penteu é retratado como uma figura monstruosa (v. 542), tanto pela sua origem – filho de Équion, um dos gigantes filhos de Gaia – como pelas suas atitudes, conservando Dioniso "oculto em sombrio cárcere" (v. 549). A violência, conforme observamos em capítulos anteriores, remonta à genealogia e torna-se também cosmológica: há, desde o nascimento de Penteu, uma monstruosidade e violência, tal qual podemos apontar para o nascimento de Dioniso. Penteu começa a ser destacado como vítima e o coro evoca o rei. Com a crescente menção à loucura de Penteu, antecipada por Tirésias no primeiro episódio, a loucura ritual tenciona cada vez mais com a loucura de um racionalismo cego que busca eliminar aquilo sob o qual não é capaz de exercer controle. Dioniso passa a ser procurado em diferentes lugares: em Nisa (v. 556); nos cimos corícios (v. 559), no Olimpo (v. 560), associado a Orfeu pelo mesmo gesto de unir feras selvagens (v. 564), e evocado pelo coro que as conduzirá às bacanálias (v. 567).

O terceiro episódio (vv. 576 – 862), que principia com um diálogo entre Dioniso e as bacantes, é o mais longo dos episódios e possui um alto teor narrativo. Nele, vislumbramos, primeiro, a epifania do terremoto de Dioniso. A imagem do touro reitera a aparição de bovinos que havíamos notado e que aqui torna-se ainda mais forte. Trata-se de uma ilusão provinda de Dioniso, que, dentro da cena, atua como um substituto. Por meio de uma sequência que se inverte, notamos: enquanto Penteu tenta dominar um deus, e tudo que consegue tocar é um animal, as bacantes tocam a essa mesma espécie de animal, antes de destroçar o corpo de Penteu. Além disso, o touro evoca a ambiguidade da imagem de Dioniso – antes descrito como inapto à Guerra e como uma fera que docemente se deixa prender – e antecipa o que Girard (1990) considera como a vítima sacrificial.

Para além de evocar as barreiras entre o humano, e divino, notamos também que, com significativa frequência, os bovinos são evocados como forma de estabelecer a relação entre mãe e filho. A relação entre a violência primitiva, originária, e a que se segue, inscrita na herança mítica da primeira, tenciona e repete o ato violento capaz de distinguir e organizar a sociedade. Aqui, no entanto, o carater distintivo se perde. As imagens se sobrepõe numa lógica cujo primeiro corpo despedaçado é o do deus, do animal e depois do homem. Veremos que, na narrativa do mensageiro, as novilhas são as primeiro despedaçadas durante a ação da peça (v. 739), tendo suas carnes destroçadas (v. 746) e antecipando o efeito do sparagmós.

O ultraje se confunde com o fogo e alastra a cena. É isso que nos diz Penteu: "Já aqui perto se alastra como fogo/ ultraje de Bacas, injúria aos gregos!", quando ordena a vinda de escudeiros montados em cavalos e armados de arcos (vv. 781 – 83) para combaterem as bacantes. O maior ultraje, aqui, é a perda da diferença, pois é insuportável "sofrer de mulheres o que sofremos!" (v. 785). O corpo masculino sente-se ameaçado não pela morte, mas pela perda de identidade. E é justamente essa que entra em cena. O primeiro corpo fulminado não é humano ou animal, mas uma

representação simbólica do espaço político – como se este já estivesse, por si, em processo de desintegração. Em outras palavras, o palácio é, metaforicamente, o corpo despedaçado de Penteu.

Dioniso tenta alertá-lo de que não deve erguer armas (v. 789), ao que Penteu responde: "Sacrificarei sangue fêmeo qual digno,/ perturbando muito o vale do Citéron." (v. 796). O sangue, antes mencionado pelas bacantes, surge nas palavras de Penteu como uma tentativa de exercer poder e controlar o rito. Mas, como é possível observar no caso do travestimento, esse também opera pela inversão: é o corpo de Penteu, travestido de mulher, que será sacrificado.

No quarto episódio, com a continuação da ação dramática, Penteu surge com os paramentos de mulher (v. 914) e é descrito por Dioniso como tendo a forma de uma das filhas de Cadmo (v. 917). O corpo, que antes condenava e tentava reprimir, sobretudo das mulheres, passa a perder a sua identidade e a se assemelhar às bacantes. Na cena, que transita entre o cômico e o trágico, fixa-se a fluidez já evocada pela aparência de Dioniso, fluidez dos rios, a fertilidade da terra, e a força terrível que ela encerra. Penteu questiona: "Com o tirso na mão direita, ou nesta/ mão, ficarei mais parecido com Baca?" (vv. 941 – 2). A busca não já não é por reprimir, mas por igualar-se). O desejo de ver (v. 912), prepara o horror da cena que veremos, e é esse horror que, ao final do episódio, Dioniso evoca.

Observamos ao longo do episódio que tudo aquilo que Penteu considera – a partir da experiência dos sentidos, tornada prioritária – distancia-se da realidade, por mais que a toque: ele crê que será conduzido de volta por sua mãe (v. 967), mas não sabe qual tipo de condução terá. A ambiguidade de "conduzir" aponta tanto para o movimento dos integrantes do rito, como para a procissão final, onde as bacantes trarão os pedaços o corpo despedaçado de Penteu.

Graças ao intermédio de Dioniso, Penteu, tomado pelo êxtase, passa a agir de uma forma completamente outra, sem tecer ameaças e pedindo conselhos. Dioniso lhe confere a indumentária necessária a o instrui sobre o rito: aquele que o reprimia, passa a ser

cuidado, como uma fera doméstica. Nesse sentido, é curioso observamos que Penteu passa a vestir tudo aquilo que condenou. Dentre os paramentos, que incluem a túnica e o tíaso, singular ênfase é dada ao cabelo (v. 928), por vezes mencionado como forma de contenção da natureza ambígua do deus, e como primeira violência simbólica a ser realizada. Nessa mesma lógica, os milagres antes questionados passam a ser desejados (vv. 941 – 4).

A imagem da procissão se forma: o coro, no quarto estásimo (vv. 977 – 1023), evoca as bacantes para que, "agéis como cães de Fúria" (v. 977), dirijam-se ao monte "contra o que se veste a imitar mulher" (v. 980). A completa assimilação de Penteu à imagem de um animal manifesta-se, primeiro, na fala do coletivo, que precede a cena da caça: "A mãe primeiro o verá/ à espreita atrás de pedra lisa". As imagens de caça são retomadas e intensificadas:

> Coro:
> "Que caçador de cadmeias montívagas
> "veio, veio ao monte, ao monte, ó Bacas?
> "Ah, quem o gerou?
> "Não de sangue de mulheres
> "ele nasceu, mas de uma leoa,
> "ou é filho de Górgona líbia!"
> (Eurípides, 2018, vv. 985 – 09).

A monstruosidade de Penteu é outra vez ressaltada (v. 991), mas dessa vez, acrescida pela negação da genealogia materna. Logo após a menção à mãe, o coro o destitui desse conjunto simbólico e o descreve como filho de uma leoa (v. 990) e filho de Equión (v. 996), de "terrígena linhagem". Se anteriormente a ambiguidade ainda se sustentava, aqui, ela é deslegitimada: Penteu, agora sem mãe, é fruto tão somente da natureza monstruosa de seu pai "ou é filho de Górgona líbia!" (v. 989).

No quinto episódio, em que está contida a narrativa da morte de Penteu, evidencia-se de modo processual a execução do *sparagmós*. As principais personagens que dialogam, o coro e um segundo mensageiro, evocam o acontecimento ao mesmo tempo

que lamentam a sorte da casa, reconhecem a manifestação da natureza de Dioniso como inequivocamente divina. O mensageiro lástima a má sorte da casa (v. 1024), ao passo que que o coro evoca Dioniso "Ó rei Brômio, grande Deus te mostras". Para o mensageiro, A destruição do corpo de Penteu, antes associada ao incêndio de sua casa e a ruína de Tebas, é retomada em nível semântico. Com a sua morte, a casa de Cadmo sofre. Não apenas o corpo é desfeito, mas também o que este representa, o *nómos* sobre o qual discursava. Aniquilado, as bacantes passam a se sentirem livres, pois ele representava a contenção cívica, a limitação, a unidade e agora, encontra-se em mutilado. Além disso, observaremos que a revelação do deus contracena com o início da peça, em que no cárcere esse se ocultava, de modo a revelar que, a inversão é estrutural opera também sob os símbolos com que se relaciona: as bacantes, condenadas por estarem fora do *oîkos*, são o agente da destruição do próprio *oîkos*, cuja moral visava salvá-lo.

O mensageiro narra como se deu a morte de Penteu do v. 1043 ao 1052. Dessa, destacaremos, de forma sumária, a narrativa e os trechos que nos parecerem mais caros. Ao situar-nos no espaço geográfico (vv. 1051 – 3), o mensageiro evoca a água; o estado do êxtase das bacantes; a imagem das mãos e seus gestos; e o fato de estarem sentadas à sombra de pinhos. Essa serenidade e silêncio causa estranhamento: numa peça que é, sobretudo musical, o que a justifica? Pela lógica que visualizamos, se o autor a tece, é tão somente para redirecioná-la. Penteu, desejando enxerga-las melhor, instala-se "no ramo de abeto" (v. 1070), mas é visto antes de vê-las. (v. 1075). É importante ressaltarmos, desde a semelhança entre abetos e pinheiros, de modo que, o instrumento por meio do qual tenta exercer vigilância e se elevar é o mesmo que o fará cair.

Penteu deseja ver o que não pode, saber o que não deve. Exercendo a função de guia, Dioniso guiará à cena: ele evoca as bacantes para que castiguem quem dele escarnece (v. 1080). Durante sua narrativa o mensageiro revela-se com um possível reconhecimento de Dioniso. Após a realização da violência, em sua consequência física máxima, a máscara de Dioniso não parece mais

permanecer. Eis que nos deparamos com a descrição do despedaçamento. As bacantes, ao ouvirem Dioniso, "pularam com pés na corrida intensa" (v. 1090), velozes como pombas (1091) – destacando-se entre elas "a mãe Agave e as congêneres irmãs/ e todas as Bacas [...]" (vv. 1092 – 3). Ao avistarem Penteu, primeiro lançam seixos violentos (v. 1096) e em seguida "[...] dardejam com os ramos do abeto" (v. 1098). O mesmo recurso utilizado por Penteu para visualizar as bacantes, dentro de seus limites humanos, é mobilizado por essas como um instrumento de violência. No entanto, não acertando (v. 1100), elas agem a partir da força que lhes confere o deus, "arrancam raízes com estacas sem ferros" (1104). Penteu cai. Agave diz:

> "Vinde! Circundai ao redor,
> "pegai o tronco, ó loucas, para prendermos
> "a fera empoleirada e não delatar divinos
> "coros secretos!"
> (Eurípides, 2018, vv. 1106 – 9).

Agave cai sobre Penteu, que tira a mitra da cabeça a fim de ser reconhecido (vv. 1114 – 5), e toca suas faces – "Ela, soltando espuma e girando pupilas/ viradas, sem pensar o que devia pensar/ era possessa de Báquio." A cena de reconhecimento falha, e Agave arranca a espátua do filho, não por força própria, mas graças ao deus que dava facilidade às mãos (vv. 1127 – 8). As demais bacantes, incluindo Ino e Autónoe, atacam e gemem, irrompendo com o silêncio que principiou a cena:

> *Mensageiro:*
> [...] Uma trazia um braço,
> outra o pé na bota, e flancos lacerados
> se desnudavam, e cada ensanguentada 1135
> brincava de bola com carne de Penteu.
> Jaz disperso corpo, ora em abruptas
> pedras, ora em densa crina silvestre,
> não fácil de pegar. [...]
> (Eurípides, 2018, vv. 1133 – 9)

A imagem do prêmio, antes evocada, aqui se materializa. Veremos o crescente júbilo que a ele se direciona quando no êxodo, Agave, surgirá para exaltá-lo. "A cabeça é o prêmio/ que fortuitamente a mãe tem nas mãos" (vv. 1139 – 40). Fincada em um tirso, "qual de leão montês" (v. 1141) ela é motivo de alegria – "[...] alardeando infausta caçada" (v. 1144), "[...] cuja vitória traz pranto" (1147). O mensageiro, visando evitar estar presente à chegada de Agave, retira-se da ação.

No quinto estásimo (vv. 1153 – 1164), A sorte de Penteu, cujo próprio nome já apontava como má, é evocada. O prazer pelo despedaçamento, aqui, não surge como um apagamento da violência, mas como um triunfo do ritual sob a contenção. O coro evoca elementos da ordem que foram invertidos: sorte e Penteu; masculino e feminino, negação do culto e utilização dos símbolos do culto, etc. A ação provoca sob o coro a sensação de "bela vitória", "belo combate", exaltando o horror que aqui, é rito, e que justifica o filicídio não como uma falha moral, mas como uma consequência e punição de um ultraje. Notamos que são distintos os níveis de atuação das bacantes. O coro, como personagem coletiva composta por estrangeiras, evoca as ações e organiza os ritos que já pratica, alerta, narra as ações que estão por vir e as que já acontecem – como a genealogia de ambas as personagens. No entanto, ele não atua como agente do sparagmós. Ele prepara o terreno para que esse se manifeste. Já as mulheres tebanas, num grupo em que se destacam as filhas de Cadmo, executam a ação mesmo sem estarem no palco. Agora que ela está realizada, Eurípides decide mostra-las em cena.

Isso muda no êxodo, quando Agave, ao entrar no palácio, encena à cidade aquilo que antes só havia sido narrado. Ela revela que "traz dos montes venturosa caça" (v. 1170), referindo às partes do corpo de Penteu, que considera como sendo de um jovem vitelo (v. 1175) que prendeu sem redes (v. 1172). De maneira análoga à prisão de Dioniso, Penteu também foi caçado sem nenhuma resistência. Quão irônico não é o coro ao mencionar que "[...] o rei é predador" (v. 1192)? A ação e a vitória são atribuídas a Dioniso, mas Agave também se considera digna de louvor (v. 1195). Tal

glória é descrita como digna, para além do resultado da ação, pelos meios através dos quais foi obtida: "nem com encordoados dardos tessálios,/ nem com redes, mas com as pontas/ das mãos de alvos braços." (vv. 1206 – 7). Nos versos que seguem Agave ainda explica que "Nós com as mãos mesmas pegamos/ e despedaçamos as junções da fera" (vv. 1209 – 10). Notamos que o mesmo instrumento utilizado por Cadmo para semear os dentes do dragão, - as mãos, - marca a destruição da família. O instrumento cuja ação é semear violência é o instrumento utilizado na execução da violência. As mãos se tornarão símbolo do horror, pois, na medida em que Agave recobra a consciência, compreenderá tanto o que fez como o que segura. Ela convoca primeiro o pai para que participe da cena (v. 1212) e em seguida o filho (v. 1213), para exibir a cabeça do leão que caçou (v. 1210). Ela sugere que, para honra da casa, a cabeça que traz seja elevada "para pregar nos tríglifos esta cabeça' (v. 1214).

Como podemos visualizar no caso de Penteu, há aqui também uma mudança de ânimo. Primeiro Cadmo, reconhecido o *sparagmós*, surge preocupado com a junção dos pedaços dispersos. Em seguida, ele se preocupa com a dor imensa e impossível de ver, "façanhas de míseras mãos" (vv. 1244 – 5). Se antes havíamos sugerido a possível relação entre as mãos de Agave e o semear de Cadmo, agora é a própria Agave que o confirma. A velhice, considerada como sombria, torna a ser um fator distintivo – quando, no auge do êxtase, essa distinção parecia não existir: "Que intratável é a velhice aos mortais/ e sombria aos olhos!" (1251-2). A imagem da sombra, presente no mesmo trecho, também marca uma nova oposição. Se há pouco, em termos narrativos, as bacantes se encontravam serenas sentadas à sombra de pinhos, aqui, a velhice é análoga à sombra: distorce, e o texto nos indica que é a própria visão de Agave que está distorcida. Ao perceber, com razão e reconhecimento, o sparagmós e o que nele está envolvido, Cadmo alega que melhor se Agave permanecesse sempre como está, ainda sob efeito do êxtase que "sem boa sorte pensareis não ter má" (vv. 1259 – 62).

Cadmo conduz Agave a um processo de reconhecimento com perguntas que apontam, primeiro, para os fatos mais distantes – o casamento com Equión, "o dito semeado" – e depois, cada vez mais, os próximos: o filho que possui com este esposo (v. 1275) e o que traz nas mãos. Cadmo pergunta "Tens nas mãos esse rosto de quem?' (v. 1277). É importante mencionarmos que em momento algum, no êxodo, é questionada a justiça do Deus. O coro então se lamenta. Apesar da justiça ser digna, ela é dolorosa. O rito de Dioniso, reconhecido no êxodo, não provoca mais uma leitura ambígua. No entanto, cabe ressaltar que, graças às lacunas existentes nesses últimos trechos, não sabemos ao certo informar mais detalhes sobre o corpo de Penteu. A peça termina com a aparição de Dioniso que, em uma fala, sintetiza as imagens que antes evocou. A pátria, evocada desde o prólogo, também surge no êxodo. A dor de Agave, no entanto, é ainda maior do que a que recai sob Tebas. Isso o afirma Cadmo nos versos 1379 – 80 "Salve, ó mísera/ filha! Dificilmente te salvarias". Por fim, em retirada, Agave pede para que as bacantes a conduzam para seu exílio. A epifania, tendo se encerrado, restaura as diferenças que antes havia desestabilizado. Agave expressa o desejo de não ver, pois ver, para ela, tornou-se insuportável "Possa eu ir aonde nem/ Citéron impuro me veja, / nem eu aviste o Citéron,/ nem haja memória de tirso/ Bacas dele cuidem!" (vv. 1383 – 7). A peça encerra com a afirmação de que os deuses, dotados de muitas formas, realizam atos inesperados. Assim, as expectativas não se cumprem: o que é digno, ao mesmo tempo é símbolo de dor, e a dor, por sua vez, também confere certa unidade à pólis fragmentada. A procissão de bacantes segue seu curso. Tebas não a nega, mas é punida pelo ultraje que cometeu. Pelo excesso do êxtase, que dá força ao instrumento "mão", o próprio deus do excesso opera. Não restam dúvidas: mortais que somos, é preciso temê-los.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *As Bacantes*, a violência, para que seja vivenciada, obedece às leis do rito, organizando-se, a *priori,* fora dos limites do poder de Penteu. Quando a violência coletiva recai sobre a cidade, metaforicamente representada pelo corpo de Penteu, ela passa a simbolizar, ao menos dentro do mito, a expiação da falta de um único indivíduo e o erro que esse comete quando tomado por sua *hýbris*. No entanto, retornamos ao círculo: esse indivíduo é a representação da *pólis*. Interessa-nos analisar o sistema circular de violências retomando o lugar em que estaria o olhar comum às narrativas míticas: "quem foi o primeiro?". No caso de *As Bacantes*, deparamo-nos com duas genealogias que importa analisar. A de Dioniso, e a de Penteu. Será à toa que estas se cruzam? Como os temas de tragédia a elas se relacionam? Dentro da cena, a violência, como trataremos de analisar, parte primeiro do discurso de Penteu, para logo em seguida manifestar-se no decurso da cena, que acessamos, novamente, pelo discurso.

Assim, em *As Bacantes*, observamos que caminhamos para um ponto de tensão entre as teorias de Nietzsche (1992) e de Girard (1990). Se, por um lado, a peça se constitui sob o efeito do dionisíaco, por outro, ela nos permite observar, de maneira crítica, a performatividade da violência dentro do rito. Encarando a figura de Dioniso, Nietzsche (1992) a concebe como uma força e potência vital – a embriaguez que faz com que o espírito dance em uma loucura poética cuja forma torna suportável. Já para Girard (1990), por estar inserida dentro de um rito que tenta organizar a violência, o dionisíaco aqui, antes de tudo, constitui-se como uma máscara ritual da violência coletiva.

As Bacantes nos permite reconhcer, em nossa leitura, a força do êxtase e a violência do rito, mas ela não nos indica que devemos encará-los por meio de uma perspectiva moralizante. Dessa forma, portanto, podemos considerar que já há em Eurípides indícios que nos permitem antecipar a problematização do que Nietzsche (1992)

tende a celebrar, quando tende a perceber no dionisíaco, em síntese, uma força vital que opera pelo excesso.

Nesse ponto, concordamos com a ambivalência pressuposta: não restam dúvidas, a violência é ambígua, a peça é ambígua. No entanto, se nos determos em Girard (1992), observamos que a forma com que essa passa a constituir o rito opera por meio de um mascaramento ligado tanto à crise mimética quanto à perda da diferença, opondo-se, nesse sentido, a Nietzsche (1992), cuja perspectiva aproxima-se do individualismo. Deslocando o rito para a centralidade, observamos que, tal qual aponta Girard (1990), ele funciona como um dispositivo em que a violência se desloca e elege uma vítima expiatória como uma forma de contenção, e cujo resultado é ou o sacrifício, ou o despedaçamento – conforme propomos em nossa leitura.

Assim, o conjunto de ações que culmina na morte de Penteu, não se constitui apenas como as consequências de um ultraje e da punição divina – conforme podemos verificar a partir de Dodds (2002). Ele é ritual, precedido pelo êxtase, coletivo e outorgado coletivamente, pois prescreve-se dentro da sociedade. Assim, ironicamente, Penteu passa a exercer de maneira mais plena a função que se propõe quando é eliminado, concentrando em seu *sparagmós* a violência antes de difusa que ali se encarna nos pedaços repartidos da vítima unificadora: "[...] é exatamente no momento em que a unidade da comunidade é mais completa, que o temor de recair na violência interminável é também o mais intenso" (GIRARD, 1990 p. 155).

Isso, no entanto, não nos isenta da brutalidade do ato em seu reconhecimento tardio. Eurípides não nos parece glorificar a violência ou revesti-la tão somente de *cathársis* e encantamento. O rito, mais do que um instrumento estético, é devastador. É horrível e perfura a forma, pois desintegra tudo aquilo que dele não faz parte. Ele não pacifica, mas revela o horror da violência. Se em Nietzsche (1992) podemos observar o impulso trágico como positivo e componente da vida, é necessário que, não ignorando as contribuições do autor, nos desloquemos para a esfera social da

tragédia. Em outros termos, nos deslocaremos do plano puramente estético para o mecanismo social. Se em Nietzsche (1992) há uma celebração do dilaceramento, em Girard (1990) uma desconfiança.

As tragédias, sobretudo as de Eurípides, representam o homem em uma situação limite. Os deuses postos em cena caminham pelo palco e confrontam o limite humano, como no caso de *As Bacantes*, em que Dioniso é tanto ator como diretor; e mimetizam na sua condição divina a própria condição do homem, como no caso de *Hipólito* (2022). Aos homens, no entanto, não é possível ver o todo do divino, pois vê-lo em sua forma seria dilacerar-se, tal qual ocorre a Agave, mãe de Dioniso. A tragédia, portanto, ao evidenciar os limites, pode realizá-lo por meio da violência, que por vezes evidencia também uma outra condição: a do homem em relação aos deuses e aos animais. Encontramos o conflito como o centro da ação, que se desenvolverá nos diálogos e no ritual, tomada como aquilo que instaura leis e aproxima as personagens no jogo da ação. O duplo se realiza e reverte constantemente.

No caso de *As Bacantes,* a paz é resultante da ação violenta de um deus: é no despedaçamento que encontramos o retorno da harmonia. A essa violência, que encerra as violências físicas, soma-se outra consequência, de ordem moral, que despedaça não o corpo físico, mas dilacera a psiquê das personagens. Não se trata mais do coletivo – por mais que a cidade possa e deva vir e se comover, – mas de uma violência individual. É ação que deixa marcas de culpa no indivíduo e de alívio no coletivo, conforme sugere a própria noção de *cathársis* da tragédia. É neste sentido que podemos aproximá-la à épica, pois retrata este embate do *cosmos* que, sendo o homem uma parte, é refletido no homem e para este simboliza transformação – e cujo resultado oscila e atualiza os duplos, é júbilo e lamentação, violência como resposta e como novo começo.

É neste sentido que nos interessa pensar no despedaçamento, na medida em que se relaciona tanto com o *páthos*, como com a violência em si – que será representada, sobretudo, pelo sofrimento e a tentativa de controlar os corpos das mulheres. Em *As Bacantes,*

Dioniso surge como deus estrangeiro em sua própria terra, Tebas. Ele busca tanto pela vingança – já que sua mãe, Sêmele, é ultrajada pela difamação que firmaria que ela teria se deitado com um mortal – como por adoração, acompanhado de um séquito de Bacantes asiáticas. Ao ter seu rito recusado, sofre uma nova violência simbólica que desencadeia na continuidade da ação, ou seja, da violência. A marca de sua natureza desrespeitada evidencia o encontro entre a alteridade e o quadro da *pólis*. Penteu, personagem opositor e primo de Dioniso, nega-se ao rito e é despedaçado pela mãe, Agave. Nessa peça, portanto, o despedaçamento se mostra na materialidade do corpo e de uma forma direta: o despedaçado é, em primeiro lugar, o corpo físico. No entanto, o auge da dor pertence à mãe, que após o êxtase dionisíaco recobra a consciência.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3.ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BAILLY, Anatole. **Dictionnaire grec-français**. Édition revue et augmentée. Paris: Librairie Hachette, 1935.

BRUNHARA, Rafael. A perna e a perda: história das traduções brasileiras d'*As Bacantes* de Eurípides e apontamentos para uma nova tradução. **Nunt. Antiquus**, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, p. 99-121, 2023.

DETIENNE, Marcel; VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B, da Fonseca. São Paulo: Difel, 2001.

DODDS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Tradução de Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o vampiro do teatro ocidental**. Tradução de Joseane Prezotto *et al*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2017.

EURÍPIDES. **As Bacantes**. Tradução e introdução Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2010.

EURÍPIDES. **Bacantes**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FOLEY, Helene P. **Ritual Irony**: Poetry and Sacrifice in Euripides. Ithaca/London: Cornell University Press, 2019.

GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini. São Paulo: UNESP, 1990.

HENRICH, Albert. **Greek Rituals and Sacrifices**. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 3. ed. Tradução de J. Guinsburg; Geraldo Gerson de Souza; Alberto Guzik. Editora Perspectiva: São Paulo, 1996.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1901.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. **A Greek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon Press, 1940.

MALHADAS, D.; DEZOTTI, M.,C.; MOURA, N. (org.). **Dicionário Grego-Português**. 2.ed. Cotia: Editora Mnema, 2022.

MIRANDA, Maria Margarida Lopes de. O "horripilante", objecto estético n'*As Bacantes* de Eurípides. **Humanitas**, Coimbra, v. XLVII, p. 197-216, 1995.

MORENO FERNÁNDEZ, Agustín. Nietzsche y la mentira romántica de Girard. **Estudios Nietzsche**, [S. l.], n. 15, p. 143–149, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**: Um Livro para Todos e para Ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da tragédia**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Micael Rosa Silva. **Música, tempo e solidão**: perspectivas de tragédias nietzschianas. 2013. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

ESTRELAS, EPITÁFIOS, FILÓSOFOS E MAÇÃS
TRADUÇÃO E BREVE COMENTÁRIO DOS EPIGRAMAS ERÓTICOS ATRIBUÍDOS A PLATÃO

Igor Costa do Nascimento

1 INTRODUÇÃO

O epigrama enquanto gênero literário antigo tem uma história complexa. Um panorama geral pode se dar nos seguintes termos:

> O epigrama, tal como será conhecido durante a época helenística, pode ser definido como uma breve composição literária, cuja extensão raramente excede uma dezena de versos, escritos em dísticos elegíacos (verso próprio da elegia), em que o tema erótico teve especial destaque. Em suas origens, não é um gênero poético. Essa breve composição, cultivada pela maioria dos poetas helenísticos e frequentemente chamada a "mais popular da época", como veremos adiante, relaciona-se, quando de seu surgimento, mais com a epigrafia do que com a literatura. Segundo sua etimologia, a palavra *epígramma* designa tão somente uma "inscrição" — ou, mais literalmente, "aquilo que está escrito sobre (certa superfície)". (Silva, 2011 p. 25)

Ou seja, trata-se de inscrições (muitas vezes breves) em objetos que passam a ser marcados por um ritmo oriundo da elegia grega. No período helenístico, ou próximo dele, a prática de inscrever em objetos foi abandonada e os epigramas passaram a existir primordialmente em papel (Silva, 2011, p. 30), por mais que alguns ainda fossem escritos como se em objetos. Por exemplo, epigramas helenísticos podem mencionar lápides, camas, copos e mesmo maçãs que não existiram de fato como objetos nos quais foram inscritos, mas fazem parte da construção poética, por sua fez feita toda em papiro. Outra marca central desses textos é que muito de sua atribuição deve ser vista com cautela, visto que autores tardios atribuíram epigramas para dezenas de poetas gregos que existiram muito antes da popularização do gênero (*ibid.* p. 29-30). Por fim,

seu metro mais comum é o dístico elegíaco: um hexâmetro seguido de um pentâmetro, sendo que o pentâmetro pode ser lido como um hexâmetro duplamente cataléctico, isto é, tem dois pontos onde é interrompido por um pé incompleto (Neto, 2015, p. 152; De Aguiar, 2025, p. 108).

Um caso especial é Platão: o filósofo ateniense teria escrito vários epigramas. Um dos principais registros é feito por outro antigo, Diogenes Laércio, em seu incontornável *Vida e doutrina de filósofos ilustres*. Esse texto é a principal fonte para os oito epigramas, além de apontar relações entre os poemas e outras fontes sobre Platão. O problema desse escrito, como de nossas perspectivas modernas, é que temos uma distância temporal em relação a Platão e seus contemporâneos a obra de Diógenes é datada em cerca do século III d.C., ou seja, já passados mais de 500 anos. Isso significa que muito do que ele diz pode ser questionado, muitas vezes envolvendo informações duvidosas (para não chamar de invenções) sobre Platão.

Feita essa ressalva, podemos começar nossa exposição dos oito epigramas citando Diógenes, que explica:

> No quarto livro de sua obra *Da Luxúria dos Antigos,* Aristipo diz que Platão era apaixonado por um rapaz chamado Aster, que estudava astronomia junto com ele, e também por Díon, mencionado acima, e ainda, como dizem alguns autores, por Faidros. Evidenciam o seu amor os epigramas escritos por ele sobre essas pessoas. (D.L., III, 29)[1]

A principal questão que ocupou estudiosos dos epigramas é se esses poemas podem ser de Platão mesmo. Antecipo dizendo que, muito provavelmente, nós nunca teremos certeza. Como muito da poesia epigramática, ou de sua antecessora, a elegia, o que temos muitas vezes são relatos indiretos, fragmentos ou fragmentos de relatos indiretos — especialmente em exemplares mais antigos,

[1] Cito a tradução de Mario da Gama Kury (2008, p. 92). Essa página, através de Diógenes, apresenta traduções dos epigramas presentes aqui e foi muito valiosa para a tradução comparada. Diferente de minha proposta, Mario da Gama Kury traduziu todos eles em prosa.

como os que antecedem o século primeiro. Bowra (1951) defende ser de Platão, em particular indicando como personagens citados são figuras que aparecem noutras fontes biográficas de Platão, além do conteúdo do poema em si soar platônico. Ademais, a existência de tais poemas é congruente com uma história famosa de que Platão tentou ser um poeta antes de ser convertido à filosofia por Sócrates (Waterfield, 2023, p. 20).

Por outro lado, Ludwig (1963, *passim*) e, mais recentemente, Robin Waterfield (2023, p. 21) ambos rejeitam a autoria de Platão com base num argumento histórico: a forma do epigrama, em particular com as marcas poéticas e linguísticas dos relatos por Diógenes Laércio, é *posterior* ao tempo de Platão.[2] Para ele ser o autor desses poemas, ele basicamente seria o precursor ou inventor do estilo epigramático helenístico, com alguns poemas inclusive tendo marcas posteriores (Ludwig, 1963, p. 62). Nada da poesia do período platônico, para além do verso elegíaco tratado de modo genérico, se assemelha a esses epigramas. Para Ludwig, ademais, o livro mencionado de Aristipo, *Sobre a luxúria dos antigos*, seria uma obra de difamação. Podemos concluir, disso, que atribuir poemas de amor de Platão para diversos pretendentes (de ambos os gêneros) seria uma maneira de "manchar" sua imagem (*ibid.*, p. 62-63). Segundo o comentador, só o poema para Díon seria platônico, como indico adiante. Uma rejeição também é feita por Denys Page (1981, p. 169), em linhas gerais concordando com Ludwig, mas em alguns poemas insistindo que o conteúdo não seria platônico, inclusive o poema para Díon. O conteúdo dos poemas também torna sua atribuição problemática.

No presente texto, pretendo fazer duas tarefas interconectadas: oferecer uma tradução para os epigramas atribuídos a Platão e, junto, um breve debate no qual tento articular os comentários

[2] Vale notar que o argumento de Waterfield dura poucas páginas e utiliza poucas fontes, sejam elas primárias ou secundárias, assim como o faz em outras partes de sua biografia sobre a vida de Platão. Não obstante, acho sua inclusão pertinente por ser um respeitado tradutor de Platão e outros clássicos, além de historiador.

acima e outras ideias oriundas da leitura de Platão e da tradição platônica. Em linhas gerais, minha sugestão é que, por mais que esses epigramas provavelmente não sejam de Platão, há uma verdade na percepção de Bowra de que temos temas platônicos neles. Seja lá quem os escreveu, a tradição de atribuí-los ao filósofo ateniense faz sentido (talvez sendo inclusive intencional durante sua composição). Explicitamente argumento *contra* a leitura de Page, em grau menor discordando de Ludwig, que entende a atribuição de todos os epigramas como produto de Aristipo. Meu ponto é que não temos como saber se foi ele quem fez essa atribuição, ou se ela é anterior, ou se é produto de em algum momento alguém tentar compor poemas incorporando Platão ou temas eróticos de sua filosofia. O conteúdo dos epigramas *pode* ser platônico, por mais que seja necessário reconhecer que é altamente improvável que o próprio Platão tenha sido um percursor tão anterior do gênero epigramático erótico. Nesse sentido, pode ser que os epigramas platônicos sejam um caso similar ao da poesia anacreôntica: autores tardios assumindo uma espécie de *persona* poética (aqui, com a diferença de que o metro e o estilo seriam completamente novos em relação aos textos de Platão). Anacreonte é anunciado nesse *corpus* tardio, junto de referências aos seus poemas, num momento posterior ao da sua vida. Essa posição fica mais clara no meu comentário aos poemas dedicados a Fedro e Agatão, onde retomo em mais detalhe os diálogos *Fedro* e *Banquete*, e no poema para Díon. A exceção para essa minha leitura é o poema sobre Arqueanassa, a amante de Kólofon — encontramos um poema muito parecido, incluindo a referência ao nome e cidade dela, atribuído a Asclepíades na coletânea *Guirlanda* de Meléagro (presente na *Antologia Palatina*, VII, 217). Ainda assim, mantive o poema e sua tradução no que segue para manter os oito epigramas juntos. No mais, mesmo leitores que discordem dessa possibilidade, preferindo afastar o conteúdo dos assuntos platônicos, podem apreciar uma exposição para esse conjunto de poemas e sua tentativa de tradução em versos.

2 TRADUÇÃO E COMENTÁRIO

Apresento a seguir os epigramas atribuídos à Platão, mantendo em geral a ordem na qual Diógenes Laércio os menciona. Nessa organização, agrupei aqueles que tinham uma continuidade temática mais direta, embora talvez pudéssemos colocar o poema para Díon e o para Arqueanassa num mesmo grupo de epitáfios. Em cada seção, indico também a fonte do poema na *Antologia Palatina* (adiante, AP). Apresento o texto grego original junto de minha proposta de tradução. Tento traduzir o par de versos do epigrama, um longo e um mais breve, como um dodecassílabo e um decassílabo — estratégia já empregada por Péricles Eugênio da Silva Ramos na sua tradução de Propércio, poeta latino (Neto, 2015, p. 152). Ocasionalmente, apresento versões alternativas com a adição de duas sílabas (assim, quatorze e doze sílabas no par de versos) ou com uma organização diferente de versos, almejando destacar palavras ou elaborar melhor as metáforas presentes no texto grego. Por fim, indico o debate sobre cada epigrama, já encaminhando minha sugestão de que a atribuição dos poemas ao filósofo ateniense é congruente com seu conteúdo, assim abrindo espaço para a hipótese que seja alguém que tentou impersonar Platão ou, pelo menos, se inspirou nos seus diálogos.

Aster, Astro ou astro (AP, VII, 99 e 699)

Os dois poemas que abrem a listagem de Diógenes são para Aster (Ἀστῆρ). Aqui, temos um dilema: Diógenes interpreta Aster como nome próprio, de um sujeito que supostamente se envolveu com Platão. Entretanto, o termo pode ser literalmente traduzido por "estrela" (no caso, ἀστήρ). Por isso, escolhi traduzir os dois poemas a seguir mantendo Astro, com a maiúscula. Isso permite preservar algo da ambiguidade da recepção do poema, embora "Astro" não seja um nome próprio comum no português. Para a tradução, mantive dois versos — um maior seguido de um mais

breve, agora vertidos respectivamente num dodecassílabo e um decassílabo, ambos com acento na sexta sílaba.

> ᾿Αστέρας εἰσαθρεῖς, ᾿Αστὴρ ἐμός· εἴθε γενοίμην
> οὐρανός, ὡς πολλοῖς ὄμμασιν εἰς σὲ βλέπω.
>
> Observas as estrelas, meu Astro. Pudera
> Ser o céu para ver-te com mil olhos

O segundo poema para Aster mantém o tópico amoroso, mas agora também é fúnebre. De novo, se tomarmos Aster como um nome próprio, a tradução nos levaria a traduzir como "Primeiro Aster brilhou no vivo amanhecer", ou variáveis. Outra vez, porém, acho que uma tradução mais interessante mantém a ambiguidade do nome. Assim:

> ᾿Αστὴρ πρὶν μὲν ἔλαμπες ἐνὶ ζωοῖσιν ῾Εῷος·
> νῦν δὲ θανὼν λάμπεις ῞Εσπερος ἐν φθιμένοις.
>
> Agora entre mortos brilha, morto.
> Astro, antes cintilavas na viva manhã.

A desvantagem dessa tradução é que ela omite ῞Εσπερος, literalmente Hésperos, a estrela da noite. O termo seria algo equivalente a Vésper, funcionando também como nosso adjetivo "vespertino". Priorizei manter os termos nas posições dos versos gregos, mantendo o paralelismo Astro-manhã / agora-morto. O termo "φθιμένοις" também poderia ser "definhado" ou "minguado", mas a literalidade do termo soa mais adequada para a tristeza do poema. Uma alternativa é fazer um verso pouco usual, de catorze versos, seguido de um dodecassílabo:

> Astro primeiro foi a estrela viva da manhã.
> Agora brilha estrela da noite, caída.

O termo pode ser um apelido, como ocorre em Homero, que diz que Astíanax, "parecia uma estrela de tão belo" (*Ilíada*, VI, v. 401).[3] No relato, Diógenes Laércio relata que Aristipo afirma que

[3] Cito a tradução de Leonardo Antunes (2022).

Aster era um jovem que estudava astronomia. Essa evidência parece totalmente espúria: o jovem chamado "Estrela" era astrônomo junto de seu professor e amante. Page duvida que seja interpretável como nome próprio, sugerindo ser só um apelido carinhoso entre amantes (1981, p. 161), similar ao seu uso em Homero. Minha modesta hipótese de que seja uma composição tardia inspirada em Platão, porém, permite manter a história e o trocadilho entre apelido e nome próprio. Nos próximos comentários, elaboro melhor essa ideia.

Epitáfio para Díon (AP, VII, 700)

Díon foi aluno e amigo de Platão, com uma importante carreira política em Siracusa. Dos poemas, ademais, esse é o que mais claramente apresenta a forma de epitáfio. O nome vem do grego ἐπιτάφιος, literalmente "sobre a tumba". Assim como epigramas passaram a não precisar serem inscritos em objetos, também muitos epitáfios foram registrados em papiros, mantendo ainda o tom fúnebre e elogioso. Segue a tradução, e depois dela voltaremos ao debate:

> Δάκρυα μὲν Ἑκάβῃ τε καὶ Ἰλιάδεσσι γυναιξὶ
> Μοῖραι ἐπέκλωσαν δή ποτε γεινομέναις·
> σοὶ δέ, Δίων, ῥέξαντι καλῶν ἐπινίκιον ἔργων
> δαίμονες εὐρείας ἐλπίδας ἐξέχεαν.
> κεῖσαι δ᾽ εὐρυχόρῳ ἐν πατρίδι τίμιος ἀστοῖς,
> ὦ ἐμὸν ἐκμήνας θυμὸν ἔρωτι Δίων.
>
> Lágrimas para Hécuba e todas as teucras
> As Moiras destinaram no nascer.
> E tu, Díon, realizaste belos feitos, triunfos.
> Os numes esperança extensa espalham,
> Deita agora em tua grande terra e honra o povo.
> Meu cor, em amor, foi louco por Díon.

Dos epigramas aqui selecionados, esse é um dos mais bonitos. Um verso notável é o quarto, com a sonoridade de "δαίμονες

εὐρείας ἐλπίδας ἐξέχεαν" (*daímones eureías elpídas exekhean*). Tentei vertê-la no português com "esperança extensa espalham". "Numes" soa melhor do que "deuses" ao ler o verso em voz alta, ao menos aos meus ouvidos, além de ser uma tradução um pouco mais ampla para divindades do que simplesmente "deuses". No contexto grego antigo, esse termo pode nos fazer pensar nos doze olimpianos ou outros deuses de status elevado, enquanto o termo "δαίμονες" pode designar seres divinos menores. Esse poema só se torna explicitamente erótico ao final, onde, depois de uma homenagem geral para Díon, é declarado o amor por ele.

Para Page, o problema de atribuir esse poema para Platão não são questões de linguagem e metro, mas o verso final. Segundo o autor, o poema não é bom, e justificativas platônicas não se sustentam:

> A mediocridade desta composição não constitui um argumento sério contra a sua atribuição a Platão. O que condena absolutamente essa atribuição é o conteúdo do último verso, ὦ ἐμὸν ἐκμήνας θυμὸν ἔρωτι Δίων, significa "meu coração ficou completamente enlouquecido de amor", e isso seria entendido por todos os gregos em todos os tempos como significando amor sexual. Ora, é totalmente absurdo [...] supor que Platão, aos setenta e cinco anos, lamentando a morte do tirano siracusano aos cinquenta e dois anos, tenha feito do clímax de seu poema uma referência contundente às suas relações homossexuais em um passado muito distante (presumivelmente uns trinta e quatro anos antes, quando Platão conheceu Díon na Sicília).
> [...]
> É um exagero notável, na verdade uma deturpação da verdade, dizer que "o poema é dificilmente inteligível a menos que o interpretemos à luz da filosofia de Platão"; não há ideias nele, platônicas ou de qualquer outra natureza; não há "filosofia" alguma, da primeira à última palavra. (Page, 1981, p. 169)

No trecho suprimido entre parágrafos, Page indica que a tentativa de interpretar o verso final sob luz platônica é frustrada porque o verbo "ἐκμήνας" seria violento e distante do uso platônico nos diálogos, o que o leva a reforçar a observação final de não ter nada de filosófico nesse epigrama. Esse argumento soa complicado por uma série de motivos: 1) pressupõe que Page

conheça de forma *muito* mais íntima o pensamento platônico do que os antigos ou outros comentadores sem dar razões suficientes para isso (o trecho acima é praticamente *toda* sua crítica); 2) ignora como tal verso é plenamente cabível diante da concepção platônica de Eros, conforme tenho insistido ao longo do presente escrito; 3) ignora como Platão pareceu particularmente sensível ao fazer homenagens para seus amigos. Começando com 3), podemos destacar a denúncia de Platão da própria incapacidade de testemunhar a morte de Sócrates. No *Fédon*, a figura titular conta da ocasião da morte de Sócrates. Ao listar os presentes, porém, anuncia que "Platão, creio, estava doente" (*Fédon*, 59b).[4] Isso pode ser interpretado como o autor admitindo que não teve coragem para visualizar a morte, em sua opinião injusta, do mestre. Podemos lembrar, também, que Platão é elogioso dessa prática na *República*: no último livro da obra, Sócrates fala da importância de honrar aqueles bons com encômios, isto é, cantos elogiosos (*República*, X, 607a).[5] Mesmo um Platão mais velho, afastado da poesia e dando preferência à filosofia para guiar a vida do indivíduo e da pólis, mantém a importância de formas artísticas em elogio para nobres que morreram. O cenário se intensifica se pensarmos o paralelo entre o assassinato de Díon e a previsão de Platão, também na *República*, de que aquele que tenta tirar os outros da caverna seria morto por eles.

Partindo para 1) e 2), podemos encará-los juntos, já que o fundo do debate é o eros platônico. A associação de eros com loucura é extremamente comum em boa parte da literatura grega, não sendo muito diferente no caso de Platão. Vou elaborar esse aspecto na próxima seção, comentando o diálogo *Fedro* e o epigrama para ele dedicado, onde aproveito também para

---

[4] Consultei a tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa, na coleção *Os Pensadores* (1972).

[5] Cito minha tradução da República com base na edição do texto grego de John Burnet (1945) [1902]. A expressão platônica é literalmente "ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς".

mencionar o *Banquete*.[6] Por fim, vale destacar a leitura de Bowra, que me parece identificar corretamente muitos aspectos platônicos do epigrama: paralelos com a Carta VII de Platão (Bowra, 1951, p. 131) e sua preocupação com a reputação de Díon ao mesmo tempo que o entende como a esperança da Grécia; é condizente, como mencionei, com os ideias que Platão estabelece para funerais de indivíduos importantes tanto na *República* quanto nas *Leis* (*ibid*., p. 132). Page cita Bowra de forma apressada sem dar razões suficientes para desconsiderar seus argumentos. Alguns podem estranhar que o epigrama seja no estilo dos epitáfios dóricos, isto é, escritos da persona poética para um "tu" do morto, mas eles eram comuns em Siracusa, com o autor tentando reproduzir as honrarias daquele local (*ibid*., p. 130). Discordo de Bowra que disso seja possível atribuir *sem nenhuma dúvida* para Platão, mas o conteúdo do poema parece ser de alguém que tanto conhecia assuntos platônicos quanto sua relação com Díon. Bowra expressa dessa maneira, antecipando pontos que serão retomados nas próximas seções:

> Assim como bons resultados podem advir de um intenso apego pessoal para uma cidade, no poema Díon é considerada o objeto de eros, através do qual Platão outrora esperara realizar seus ideais. Além disso, o poema considera esse amor como uma espécie de loucura, e essa também é uma concepção profundamente platônica. [...] Na visão platônica, o amante almeja moldar o objeto de seu amor à imagem do deus a quem ambos servem, e o afeto entre eles cresce com o processo, encontrando sua realização nos atos nobres que ambos praticam juntos. Platão, em seus últimos anos, também não rejeitou esse tipo de amor. (Bowra, 1951, p. 134)

Bowra toma como base *Banquete*, *Fedro* e *Leis* para reforçar esse ideal. Quando paramos de ver eros como exclusivamente sexual e passamos a ver seu potencial cívico e filosófico, como Platão, o último verso parece mais condizente com a leitura dos diálogos — ser louco via eros não é de todo ruim, desde que tal loucura seja

[6] Para os diálogos de Platão sobre Eros, consultei a tradução de José Cavalcante de Souza para *Fedro* (2016) e a de Anderson de Paula Borges para o *Banquete* (2017).

administrada pela alma e a energia seja canalizada na atividade filosófica e/ou política, que foram a marca da relação de Díon e Platão.

Voltemos para o eros platônico. André Malta, analisando um poema de Safo, dá um bom resumo do uso que o filósofo faz do termo:

> Em outras palavras, a visão do jovem belo, para o amante da sabedoria, deve se converter não em sexo, mas em contemplação da beleza já vista, da qual a formosura do menino é imitação. "Amar" deve ser então equacionado — para tentar reproduzir o jogo do original entre *Éros* (Amor) e *ptéros* (asa) — com "alar", isto é, "ganhar asas", fazê-las brotar em nossa alma, segundo a imagem explorada no trecho [...] (Malta, 2018, p. 104)

Ou seja, Platão, não reduzia "eros" ao uso sexual. Embora, de novo, a linguagem e a forma do poema possam dificultar uma atribuição platônica genuína, sua temática demonstra que o autor conhecia aspectos da filosofia platônica e da relação que o filósofo tinha com Díon. Curiosamente, Bowra recusa tal possibilidade no final de seu texto (Bowra, 1951, p. 135), dizendo que é improvável que alguém que fosse membro da Academia tentaria forjar ou assumir uma identidade platônica. Entretanto, se pressupormos tanto a expansão de ideias platônicas para além dos seus seguidores imediatos quanto a consideração de que não era raro no período helenístico que poetas assumissem *personae* já conhecidas, então é sim mais plausível deixar essa possibilidade em aberto. Acima de tudo, ela resolve a dificuldade de Platão antecipar marcas do epigrama helenístico que vieram consideráveis anos depois de sua morte.

No que destaquei como ponto 2), Page chega a comentar que a loucura em *Fedro* seria diferente do tom do texto, chamando o verbo "ἐκμήνας" de violento. Não acho que ele precise ser assim: o verbo é usado num sentido amoroso também por Aristófanes

(*Assembleia de Mulheres*, v. 966),[7] tendo um uso similar envolvendo loucura e desejo em Sófocles (*Traquínias*, v. 1142),[8] com ocorrências posteriores de um sentido sexual em Josefo (*Antiguidades judaicas*, 8.7.5).[9] Por fim, vale mencionar as *Anacreônticas*, nas quais a ode 12 diz que Átis enlouqueceu de amor por Cibele. Embora Átis vá ao extremo da loucura, eventualmente se castrando, podemos destravar que Cibele é uma deusa, ou seja, o eros sentido por ela seria extremado. O termo é tão violento quanto outros termos eróticos, não sendo impossível de se associar com o uso platônico. Inclusive, no *Fedro*, eros é caracterizado como loucura, e Platão usa um termo cognato do verbo "ἐκμήνας", a saber, "μανία" (*Fedro*, 249d; Nightingale, 1995, p. 158).[10]

Por fim, Page insiste nesse poema — e nos seguintes — que é absurdo Platão fazer poemas amorosos nessa idade. Platão teria em torno de setenta anos e estaria compondo um epitáfio com notas eróticas para um indivíduo que morreu em torno dos cinquenta, mencionando um caso que, se real, teria ocorrido pelo menos trinta anos antes. Entretanto, tomemos a variedade de relações homoeróticas da Grécia Antiga nas quais pesquisas recentes têm insistido, em especial no período helenístico (Percy, 2005, *passim*), e poderemos ter uma visão ponderada: é de novo possível que alguém com algum conhecimento dos textos platônicos criasse

[7] A frase completa seria algo como "Cípria [Afrodite], por que me deixas assim louca por ela?" No grego: "Κύπρι τί μ᾽ ἐκμαίνεις ἐπὶ ταύτῃ;". A versão consultada foi a edição bilingue da Loeb, traduzida e comentada por Benjamin Bickley Rogers (1946).

[8] Consultei a edição bilíngue grego-português de Flavio Ribeiro de Oliveira (2009).

[9] Josefo relata como Salomão ficou "louco por mulheres". A edição consultada foi da coleção Loeb, H. St. J. Thackeray and Ralph Marcus (1950).

[10] Num texto recente, ademais, Matthew Shelton argumenta convincentemente que devemos considerar a filosofia (e, assim, o eros filosófico) como um tipo de loucura. Muitos comentadores acham que a filosofia no diálogo romperia com as loucuras, não sendo análoga à poesia ou profecia. Segundo Shelton, porém, "A natureza divina da alma do filósofo satisfaz os critérios psicológicos e teológicos para a classificação da filosofia como uma espécie de loucura divina" (Shelton, 2024, p. 262).

esses poemas ficcionais. Alguém que só leu as cartas ou os diálogos pode ter achado cabível, como *persona* poética, que Platão faria um epitáfio assim. O argumento da idade também me soa fraco porque podemos interpretar diferentes poemas de Anacreonte e das *Anacreônticas* como justificando a vida sexual de um velho, embora ache mais correto compreender o verso final em termos filosóficos.

Retomo o debate sobre o *Banquete* e *Fedro* na próxima seção, reforçando como podemos encontrar mais rastros filosóficos platônicos na escolha de termos dos epigramas. Por fim, contra a ideia de que não há nada de filosófico neles, podemos só lembrar que epigramas *costumam* ser curtos. Adaptando nossas expectativas, temos diversos temas da filosofia de Platão nestes poucos versos: a retomada do mito, o elogio ao bom político, elogiado depois de morto, e o destaque para como o eros que se fundou entre indivíduos foi parte de sua filosofia e capaz de enobrecer ambas as partes. Por fim, chamar esse poema de "medíocre" soa absurdo depois de lê-lo com calma, valorizando sua sonoridade e a metáfora de que, apesar de destinado a grandes feitos, Díon também pereceu, como as troianas. Talvez também esteja implícita a ideia de que "Platão" está destinado a, como as troianas pelos maridos e pela cidade, chorar pelo amado (e amigo) morto.

Fedro e Agatão (AP, VII, 100 e V, 78)

Aqui, vou quebrar com a estrutura de seguir totalmente a ordem de Diógenes para discutir, em conjunto, dois epigramas. O que os une é o fato de que são dedicados a figuras conhecidas dos diálogos de Platão — e apesar de Agatão ser tragediógrafo, peço compreensão do leitor por me permitir usá-lo com Fedro como a figura dos "filósofos" no título do presente texto.

> Νῦν, ὅτε μηδὲν Ἄλεξις ὅσον μόνον εἶφ' ὅτι καλός,
> ὤπται καὶ πάντῃ πᾶσι περιβλέπεται.
> θυμέ, τί μηνύεις κυσὶν ὀστέον; εἶτ' ἀνιήσεις
> ὕστερον. οὐχ οὕτω Φαῖδρον ἀπωλέσαμεν;

Agora que eu falei que só Aléxis é belo,
Enxergam todos, todos o contemplam.
Coração, por que ossos mostras ao cão? Aflito
Fica depois. Não foi isso com Fedro?

Esse epigrama segue uma tópica comum dos poemas gregos antigos de ciúmes, já indicando como eros é uma força que sempre retorna, ainda que através de novos amores. Tentei manter alguns termos-chave em posição de destaque, a saber, no início e fim dos versos. Algo similar foi feito na tradução do epigrama para Agatão, mantendo nossa estrutura de um dodecassílabo e um decassílabo:

τὴν ψυχὴν Ἀγάθωνα φιλῶν ἐπὶ χείλεσιν εἶχον·
ἦλθε γὰρ ἡ τλήμων ὡς διαβησομένη.

Minha alma, por beijar Agatão, vai ao lábio.
Desgraçada! Deseja o alcançar.

Como argumento adiante, apesar de curto e de uma imagem simples, esse pode ser bastante platônico: a *persona* poética censura a própria alma porque ela deseja sair de seu corpo e ir para o corpo do amado durante seu beijo. O poema parece capturar o momento do beijo onde toda a concentração dos amantes está nos lábios e sua euforia.

Ludwig discute em detalhe ambos os epigramas para reforçar seu argumento geral de que a maioria deles, exceto o dedicado à Díon, não são platônicos de fato. Seu principal ponto é que tanto Fedro quanto Agatão seriam mais velhos. Tradicionalmente, o amante, mais velho, é quem escreve tais poemas para o amado, mais jovem. Portanto, não faria sentido Platão ter escrito isso para o Fedro do círculo socrático ou para o tragediógrafo Agatão, sendo outros casos de uma atribuição tardia de Aristipo (Ludwig, 1963, p. 71-72).

Bowra, claro, havia apresentado anteriormente a tese contrária de que os poemas são de Platão: os termos usados e os personagens reforçariam isso. Entretanto, nessa disputa, somos obrigados a concordar com Ludwig de que há algo de estranho em imaginar "Platão de trinta anos elogiando a promissora 'beleza' de Fedro com cinquenta anos" (Ludwig, 1963, p. 71). Com Agatão, a

diferença de idade seria maior. Bowra antecipa essa crítica, mas sugere que não seria problema porque podem ser amores fictícios, assim como os cenários dos diálogos (Bowra, 1953, p. 128). Platão admirava o círculo de Sócrates e compunha ficções sobre eles. O argumento é tentador, mas mantemos alguma estranheza, já que nos diálogos o amor desses homens parece ser por Sócrates ou por outros personagens. Mais uma vez, a posição adequada parece envolver algum ceticismo.

Entretanto, tenho de me afastar de Ludwig na sequência de sua argumentação:

> Não precisamos acreditar que os dois epigramas foram originalmente compostos por um falsificador com a intenção de atribuí-los a Platão. Se assim fosse, ele provavelmente teria feito alusões mais específicas aos diálogos. Além disso, o autor dos epigramas era certamente um poeta muito melhor do que o trapalhão que alterou o epigrama de Arqueanassa. No caso desses epigramas, porém, não podemos determinar se foram atribuídos a Platão após ligeiras alterações ou em sua forma original. (Ludwig, 1963, p. 73)

Acho essa posição exagerada: nós *não sabemos*, nem temos como saber, se esses poemas aparecem assim como derivação de algum outro poema epigramático ou se são originais de alguém que queria fazer referência a Platão. Por que seria preciso fazer referências "mais específicas" aos diálogos? Agatão é um dos personagens centrais do *Banquete*, diálogo no qual também aparece Fedro, embora este também tenha um diálogo com seu nome. Ambos os textos são certamente de Platão, com *Fedro* sendo possivelmente posterior. Ambos são debates sobre a natureza de Eros e ambos possuem uma extensa presença de referências poéticas. Em ambos, temos a imagem de Eros como voador e como uma divindade (ou força divina, melhor dizendo) que guia as almas dos indivíduos para a atividade filosófica — embora seja, ao mesmo tempo, um risco para o autocontrole moral e psicológico, bem como um risco ao decoro social. No *Banquete*, o ponto máximo da escala dos amores seria a contemplação da Beleza em si, o "mar do belo" (*Banquete*, 210d), equiparável ao movimento geral descrito

no *Fedro* da alma recuperando suas asas, isto é, fazendo-se divina e completa mediante a atividade filosófica (*Fedro*, 256c).

Assim, o poema de Agatão soa suficientemente congruente com o tema do *Banquete*: nossa alma tem um apetite erótico, o qual é despertado por contato com uma pessoa específica e que nos leva a extremos diante de nossa condição. Pelo caminho da filosofia, indo além do desejo corpóreo, Platão argumenta que se pode ter uma vida mais completa e um contato mais genuíno com Eros. Pelo caminho carnal, porém, acabamos deixando de lado a filosofia e o autocontrole, como ocorre com o personagem de Alcibíades ao final do *Banquete*. A auto-censura que a *persona* poética faz nesse trecho indica a posição platônica de que, se a alma deseja ir além do corpo, deve fazê-lo através da razão.

Um argumento similar pode ser feito acerca do fragmento que cita Fedro: também esse diálogo tenta argumentar pela importância de algum uso da razão para controlar os impulsos eróticos e garantir a boa educação dos cidadãos. Aqui, concordo com Percy, que reforça:

> No *Fedro*, Sócrates segue Fedro para fora dos muros da cidade, atraído pelo que o jovem belo segura na mão esquerda sob o manto (228d), que se revela ser o pergaminho com um discurso de Lísias, o orador mais famoso da época. Essa mistura de erotismo e erudição que Platão une ludicamente aqui será importante ao longo do diálogo, que, em muitos aspectos, trata da atração erótica da filosofia. (Percy, 2005, p. 39)

Se a própria ambientação do diálogo já é repleta de erotismo, por que o autor, ao compor no formato epigramático, precisaria de alguma referência mais explícita? Ademais, também Percy dá argumentos interessantes para observarmos como a forma pederástica ateniense, de um amante e um amado, era restrita a um período específico na cultura aristocrática de Atenas. Analisando outros contextos e períodos, bem como evidências além das representações em vasos, podemos perceber relações homoafetivas que rompem com o padrão de erastes (ἐραστής) mais velho e eromenos (ἐρώμενος) mais novo, em especial na Grécia helenística

(Percy, 2005, p. 44). É possível imaginar algum autor desejando compor poemas com esses personagens, platônicos, num contexto em que a relação não é tão restrita pela idade do par.

O diálogo todo é permeado por um conjunto de preocupações: como devem ser as relações entre aluno e pupilo, por sua vez também tendo uma dimensão erótica, a qual deve ser de alguma maneira controlada ou administrada para não deixar a alma descontrolada. Assim como li o epigrama para Díon, esse parece seguir alguma tradição platônica de um autor que conhecia os diálogos e queria transformar seu assunto em poesia. Os epigramas não possuem a profundidade de um tratado filosófico original, mas sugerem um possível contato do autor com a obra platônica.

Arqueanassa (AP, VII, 217)

Como antecipado na introdução, esse é o poema que temos certeza *não* ser de Platão, em grande parte porque um poema muito similar, com praticamente os mesmos versos e repetindo o nome "Arqueanassa de Cólofon" é encontrado na *Guirlanda* de Meleagro, sem mencionar Platão. Também é o que mais soa afastado de Platão, tematicamente: tanto no Banquete quanto no Fedro, cortesãs/acompanhantes não possuem destaque, tampouco a beleza feminina, como indicado acima.

Bowra discorda. Como vimos acima, ele acredita que todos — e em especial o epitáfio de Díon — são do próprio Platão. Seu argumento central para o poema de Arqueanassa é que Asclepíades, o autor segundo a *Guirlanda* de Meleagro, era muito famoso quando Aristipo escreveu seu livro. Por mais que seja verdade que Aristipo gostava de exagerar a vida sexual de autores para fomentar escândalos morais, Bowra acha que seria muito forçoso da parte de Aristipo tentar passar o texto de um poeta *tão* famoso como se fosse de outra pessoa bastante famosa, Platão. Ele conclui, então, que Asclepíades deve ter adaptado versos platônicos anteriores (Bowra, 1951, p. 128). Isso parece absurdo, já que autoria era muito diferente no período, como tenho insistido ao longo do texto, e não seria

impossível que alguém falasse erroneamente sobre poemas, preservando os versos sem atentar para o autor "original". Esse é um dos poucos poemas sobre o qual concordo, sem grandes qualificações, com Ludwig e Page: ele não soa platônico.

Mantive a lógica das traduções anteriores, em versos dodecassílabos seguidos de decassílabos, sempre priorizando acentos na sexta e na décima. Esse poema foi particularmente complicado de traduzir porque alguns nomes e termos chaves ocupam bastante espaço no verso. A diferença notável entre as versões é que na Asclepíades temos "γλυκὺς Ἔρως" (doce Eros), enquanto aqui temos "δριμὺς ἔρως", que envolve a ideia de algo penetrante, amargo, azedo, ardente ou mesmo violento. Optei por traduzir de modo a manter aspectos negativos: se o amor dela fosse *só* doce, os jovens sofreriam menos. Se fosse *só* amargo, perderia seu encanto.

> Ἀρχεάνασσαν ἔχω τὴν ἐκ Κολοφῶνος ἑταίραν,
> ἧς καὶ ἐπὶ ῥυτίδων ἕζετο δριμὺς ἔρως.
> ἆ δειλοὶ νεότητος ἀπαντήσαντες ἐκείνης
> πρωτοπλόου, δι᾽ ὅσης ἤλθετε πυρκαϊῆς.
>
> Tenho por companheira Arqueanassa, de Cólofon.
> Sobre suas rugas ferve Eros ardente.
> Ah! Pobres os que, jovens, chegaram primeiro
> Em suas viagens: tamanha chama andaram.

Para valorizar alguns termos, também ofereço duas versões desse, a segunda com quatorze e doze versos alternados. Aproveitei para tornar essa versão mais "erótica", destacando a possibilidade de entender que o "πρωτοπλόου" envolve intimidade sexual com Arqueanassa, também vertendo o "ἑταίραν" para um termo que explicite seu possível sentido de prostituta ou acompanhante de luxo. Por fim, ambas as traduções tentam valorizar sons em "a" no primeiro e último verso, tentando relacionar foneticamente a descrição de Arqueanassa com seu nome.

Arqueanassa eu tenho, de Cólofon cortesã,
Eros incandescente está sobre suas rugas
Infelizes aqueles jovens, os quais primeiro
Por ela navegaram: grande chama andaram.

Dois poemas de maçãs (AP, V, 79 e 80)

Os dois últimos epigramas eróticos citados por Diógenes envolvem um lugar-comum da poesia erótica grega: a maçã, cuja imagem é evocativa de avanços eróticos (Meyer, 2007, p. 201). Pode ser que os gregos de fato jogassem as maçãs para indicar interesse noutra pessoa, como esses dois poemas podem sugerir.

Τῷ μήλῳ βάλλω σε· σὺ δ' εἰ μὲν ἑκοῦσα φιλεῖς με,
δεξαμένη τῆς σῆς παρθενίης μετάδος.
εἰ δ' ἄρ', ὃ μὴ γίγνοιτο, νοεῖς, τοῦτ' αὐτὸ λαβοῦσα
σκέψαι τὴν ὥρην ὡς ὀλιγοχρόνιος.

Te lanço esta maçã. Se tu queres me amar
Pega e tua virgindade me concede.
Se não o considera, pode recolher,
Mas observa que o tempo dura pouco.

Traduzi literalmente o "σκέψαι" como "observa", tentando destacar sua importância filosófica, já que é oriundo de σκέψις, termo que se firma na tradição como examinação ou observação. Além disso, é curioso como esse texto coloca uma prioridade na virgindade, do que podemos inferir que o receptor ou receptora era bastante jovem. Nessa tradução, omiti a intromissão da persona poética reforçando que não quer ser rejeitada — "ὃ μὴ γίγνοιτο", algo como "que isso não aconteça". Não achei uma perda tão grande porque sinto que essa cláusula soa um tanto redundante e, na sonoridade do grego, gera um efeito mais pobre que o verso final. O "argumento" é simples: assim como a maçã, o tempo dos amantes está sempre passando, e a beleza que o receptor possui também vai se esvair, bem como sua oportunidade com aquele que arremessa a maçã. Assim como o próximo poema, esse é um no qual nossa sugestão fica mais fraca. Ele não soa particularmente

platônico, embora já tenha sido destaca a importância no *Banquete* de interpretar a beleza física como passageira.

O segundo poema da maçã segue o mesmo tema do anterior, a saber, é escrito para uma pessoa específica e lhe diz: deves aceitar o fruto, e o amor a ele relacionado, porque tua beleza vai perecer, assim como a da maçã. Entretanto, ele é bem breve, contendo somente uma dupla de versos. Traduzi-lo foi difícil dentro dos moldes que tenho utilizado, por isso sigo a tradução em dodecassílabo e decassílabo:

> Μῆλον ἐγώ· βάλλει με φιλῶν σέ τις. ἀλλ' ἐπίνευσον,
> Ξανθίππη· κἀγὼ καὶ σὺ μαραινόμεθα.
>
> Maçã sou: por alguém que ama jogada.
> Pega, Xantipe, pois também nós perecemos.

E a alternativa, com quatorze e doze sílabas poéticas:

> Maçã sou, fui lançada por alguém que ama você.
> Xantipe, reconheça-me, pois perecemos.

Esse segundo poema retorna à ideia original dos epigramas, isto é, ser um poema inscrito em algum objeto. Talvez mais notável para conhecedores de Platão é que esse trecho usou como objeto de amor a esposa de Sócrates. Isso parece fomentar a teoria de que teriam sido poemas feitos com alguma inspiração na vida e personagens ao redor de Platão — por mais que, como Agatão e Fedro, não seja um nome raro, ainda é uma coincidência que vale ser notada. Ainda assim, a alternativa é a opção de Ludwig: seria algum poema tardio, para alguma outra Xantipe, utilizado por Aristipo ou outro para associar Platão a uma série de relações amorosas. Esse é o poema mais difícil de aceitar como escrito por Platão. Sendo a esposa de Sócrates, não só teríamos um caso estranho do filósofo desejar a esposa do mestre quanto, ademais, seria repetido o problema de idade que marcamos com Agatão e Fedro. Ela já estaria longe da juventude que o universo da maçã e a ameaça de envelhecer sem aproveitar a beleza sugerem. E de novo, como com Arqueanassa, é estranho ter um texto platônico

focando numa mulher como figura erótica. A única mulher a aparecer nos diálogos eróticos é Diotima, a sacerdotisa de Mantineia que ensinou Sócrates sobre eros, conforme ele relata no *Banquete*. A dificuldade é que ela *só* aparece nesse diálogo (Paviani, 2015, p. 63-64), e mesmo seus termos de discussão funcionam para o amor pederástico da sociedade ateniense, por sua vez combinado com a "imortalidade" que a espécie consegue ao se reproduzir heterosexualmente. Esperando-se que uma cortesã não fosse dar filhos (legítimos) ao sujeito que saia com ela, essa referência feminina destoa bastante do contexto dos diálogos — e mais ainda se considerarmos Diotima uma figura alegórica, de alguma forma.[11]

Da pequena antologia que formamos, esses também são os que menos *soam* platônicos: a ideia de aproveitar a beleza da juventude, em particular a investida da persona poética, é mais distante dos ideais de *eros* platônico do que as menções ao contraste entre a mortalidade do corpo e a imortalidade da alma dos anteriores. Isso porque ele foca só num movimento de convencimento. Os poemas de tom fúnebre, reconhecendo como o corpo e o indivíduo particular são perecíveis, deixa um espaço para o reconhecimento da beleza terrena como caminho para a beleza celestial, indicada acima.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal resultado deste breve estudo é a tradução com uma pequena reflexão crítica sobre os epigramas atribuídos a Platão. Nesses comentários, concordei com diversos autores sobre a atribuição ser equivocada: é muito improvável, para não dizer impossível, que Platão na Atenas clássica antecipasse mais de um século a forma poética epigramática. Ademais, pelo menos um dos poemas, o de Arqueanassa, é claramente de origem diversa. Isso

[11] Essa é a interpretação de Nussbaum, que destaca como "Diotima" (Διοτίμα) pode ser lido como "Honra de Zeus" ou "Honra divina", em oposição a suposta cortesã de Alcibíades, Timandra (Τιμάνδρα), isto é, "Honra do homem" (Nussbaum, 1979, p. 145).

levou Ludwig a duvidar da autoria desses poemas por achar que todos os outros também foram erroneamente (ou maliciosamente) atribuídos por Aristipo. Page tem outra razão para duvidar da composição platônica: ele não acha que o conteúdo combina com os escritos e os temas de Platão. Uma opinião no outro extremo, também apresentada, é a de Bowra, que identifica nos poemas temas e personagens platônicos, disso concluindo que são de fato legítimos. Minha modesta posição é que todos esses autores possuem conclusões mais fortes do que é adequado. Conquanto não seja crível a atribuição deles ao Platão histórico, é possível que alguns tenham sido escritos por indivíduos personificando Platão ou incluindo seus assuntos e personagens nos poemas. A posição da qual discordo de forma mais frontal é a de Page: os assuntos são perfeitamente platônicos e mais de um poema sugere algum conhecimento (mesmo que superficial) dos movimentos da alma dentro da lógica erótica platônica.

No processo, acabo discordando também de Ludwig, embora aprecie seu argumento e tenha tomado seu texto como um solo sobre o qual caminhar. Ele sintetiza sua exploração dos epigramas assim:

> Em resumo, podemos dizer: dentre todos os epigramas que Aristipo atribuiu a Platão, com toda a probabilidade, apenas o epigrama de Díon foi composto pelo próprio Platão. Este é também o único que, se Platão não for seu verdadeiro autor, devido ao seu conteúdo, deve ter sido escrito com a intenção de enganar. Todos os outros poemas foram originalmente compostos sem referência a Platão — provavelmente na primeira metade do século III. Posteriormente, ocasionalmente em forma ligeiramente alterada, foram atribuídos a Platão por Aristipo. (Ludwig, 1963, p. 81)

Essas teses, porém, estão um pouco fortes demais diante do material apresentado: tanto alguns dos poemas sugerem, por mais que de forma breve, temas platônicos além da indicação de nomes próprios de figuras da vida de Platão, quanto também podem indicar que a atribuição de todos eles a Aristipo é pouco convincente. Sim, Aristipo *pode* ser responsável por algumas

atribuições, assim como pode ter conhecido os poemas já como epigramas platônicos. Meu ponto é que não temos informações suficientes para uma defesa definitiva de que foi Aristipo que estabeleceu esses epigramas como platônicos, tampouco que o autor deles não os compôs com Platão em mente. É perfeitamente cabível imaginar algum autor do período helenista compondo poemas assim com Platão em mente, assim como parece ser o caso com o poema de Díon — algo similar ao que os autores das *Anacreônticas* fizeram com Anacreonte. Em resumo, se aceitamos que há algo de platônico no epigrama para Díon, então os outros também podem partilhar dessa identidade (com alguma flutuação do quão platônicos eles são, como destacado acima).

Isso pode ser reforçado por reconhecermos que a imagem de Sócrates e Platão como amantes de meninos era comum na Antiguidade Tardia. Um trecho escrito entre o século I e II d.C. compara Sócrates com Anacreonte nesse quesito: "[…] tendo em mente quantos amantes Sócrates teve em sua velhice e como a vida dele e de Anacreonte nos parece ainda agora graciosa, mesmo quando já estavam grisalhos" (fr. 503).[12]

Onde isso nos deixa? Ora, concordamos que os poemas não são de Platão. Mas, mesmo no caso de meus argumentos soarem pouco convincentes, podemos concordar que o ponto de partida deles é partilhado por Diógenes: é crível, em alguma medida, que Platão compusesse poesia erótica. Isso é notável porque ilumina dois aspectos complementares da figura de Platão: a importância de eros — uma paixão, uma loucura, mas que pode ser coordenada para aprimoramento do indivíduo e da cidade — e de aspectos poéticos nos diálogos platônicos. Como destaca Nightingale, Platão inclui recursos de diversos gêneros poéticos em sua tentativa de criar uma voz única da filosofia que pudesse se destacar das demais, no que a autora chama de "encontros intertextuais" (1995, p. 193)

[12] Cito a tradução de Leonardo Antunes em seu compilado dos fragmentos completos de Anacreonte e as Anacreônticas (2022).

Esses epigramas também foram inspiração para produções literárias mais recentes. Um exemplo notável é *The Mask of Apolo* (*A máscara de Apolo*), de Mary Renault (1966), que usa o epigrama para Díon como epígrafe e como inspiração para a narrativa. Esse romance histórico coloca Platão e Díon como amantes que mantêm uma amizade até a morte do político de Siracusa. O livro é narrado por Nikeratos, um ateniense fictício que estudou na Academia de Platão e depois fez sua fama como ator de tragédias, o que o leva para Siracusa, acompanhando os movimentos políticos da cidade. À sua maneira, a obra reflete sobre os limites e conexões entre teatro (poesia) e filosofia, entre os anseios de políticas ideais e as realidades do conflito social. O texto encerra com o personagem principal refletindo diante de sua máscara de teatro — a "máscara de Apolo" do título —, sentindo que ela lhe diz que deve ainda falar usando-a porque "a alma de alguém está ouvindo". Disso, Nikeratos reflete: "A de alguém sempre está, suponho, se ao menos esse alguém souber ouvir. Platão nunca se esqueceu disso". (Renault, 1966, p. 366). Podemos nunca saber mais sobre a autoria e composição desses epigramas e seus ares filosóficos, mas a tentativa de entendê-los e traduzi-los é um esforço de fazer mais almas ouvirem essas vozes — de, como o Platão fictício do romance e o Platão personificado do epitáfio para Díon, não esquecermos.[13]

REFERÊNCIAS

ANACREONTE. **Fragmentos completos, seguidos das anacreônticas**. Tradução de Leonardo Antunes. São Paulo: Editora 34, 2022.

ARISTOPHANES. **Aristophanes in three volumes, 3**: The Lysistrata, the Thesmophoriazusae, the Ecclesiazusae, the Plutus.

[13] Agradeço a Bruno Palavro e Érika Sander pela leitura e comentários do presente manuscrito. Sem eles, muito da riqueza da discussão seria perdida e a tradução faria ainda menos justiça aos poemas originais.

Traduzido por Benjamin Bickley Rogers. Loeb Classical Library 180. Harvard: Harvard University Press, 1946.

BOWRA, C. M. **Problems in Greek Poetry**. Oxford: Clarendon Press, 1953.

DE AGUIAR, S. Uma nova proposta de tradução em versos portugueses do dístico elegíaco latino, em Amores I, 1, de Ovídio. **Rónai – Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 107–138, 2026.

HOMERO. **A Ilíada de Homero em decassílabos duplos**. Tradução de Leonardo Antunes. Porto Alegre, RS: Zouk, 2022.

JOSEPHUS. **Jewish Antiquities**: Books V-VIII. Traduzido por H. St. J. Thackeray e Ralph Marcus. Loeb Classical Library 281. Harvard: Harvard University Press, 1950.

LAÊRTIOS, Diógenes. **Vidas e doutrinas de filósofos ilustres**. Tradução de Mário da Gama Kury. 2.ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

LUDWIG, Walther. "Plato's Love Epigrams". **Greek, Roman and Byzantine Studies**, vol. 4, s.n., p. 59-82, 1963.

MALTA, André. Re-visão do amor em Safo ou Safo para além de Safo. **Anais de Filosofia Clássica**, vol. 12, n. 23, p. 96-106, 2018.

MEYER, Doris. The Act of Reading and the Act of Writing in Hellenistic Epigram. *In*: BING,Peter Bing e BRUSS, Jon Steffen (eds.). **Brill's Companion to Hellenistic Epigram**. Leiden, Brill: Koninklijke Brill, 2007, p. 187-210.

NIGHTINGALE, Andrea Wilson. **Genres in Dialogue**: Plato and the construct of philosophy. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1995.

NETO, João Angelo de Oliveira. 11 poemas de Propércio (I, 1-11) traduzidos com o verdadeiro dístico elegíaco de Péricles Eugênio da Silva Ramos. **Cadernos de Literatura em tradução-USP**, n. 15, p. 151-184, 2015.

NUSSBAUM, Martha C. The Speech of Alcibiades. **Philosophy and Literature**, v. 3, n. 2, p. 131-172, 1979.

PAGE, D. L.. **Further Greek Epigrams**: Epigrams before AD 50 from the Greek Anthology and other sources, not included in 'Hellenistic Epigrams' or 'The Garland of Philip'. Cambridge, London, New York: Cambridge University Press, 1981.

PAVIANI, Jayme. **Eros, desejo e bem em *O Banquete de Platão***. Caxias do Sul, RS: Educs, 2015.

PERCY, William Armstrong. William Armstrong Percy III PhD (2005) Reconsiderations About Greek Homosexualities. **Journal of Homosexuality**, vol. 49, n. 3-4, p. 13-61, 2005.

PLATÃO. **Diálogos**: Banquete, Fédon, Sofista, Político. Tradução de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Editora Abril, 1972.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

PLATÃO. **O banquete**. Tradução de Anderson de Paula Borges. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

PLATO. **Platonis Opera**, vol 4. Organizado por Ioannes Burnet. Grã Bretanha: Oxonii, 1945 [1902].

SHELTON, Matthew. Divine Madness in Plato's *Phaedrus*. **Apeiron**, v. 52, n. 2, p. 245-264, 2024.

SÓFOCLES. **As Traquínias**. Apresentação, tradução e comentário filológico de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

WATERFIELD, Robin. **Plato of Athens**: A Life in Philosophy. New York: Oxford University Press, 2023.

TRADUÇÃO DA LECTIO 3 DO LIVRO I DO COMENTÁRIO DE TOMÁS DE AQUINO AO *DE CAELO ET MUNDO* DE ARISTÓTELES

Rodrigo José de Lima

1 INTRODUÇÃO

O comentário de São Tomás de Aquino ao De caelo de Aristóteles integra o conjunto de obras que os estudiosos do Aquinate costumam denominar comentários aristotélicos, ou seja, uma série de textos que visavam comentar, expor e corrigir diversas interpretações propostas aos escritos aristotélicos.

O comentário de São Tomás ao *De caelo* teve por base o texto na versão de Guilherme de Moerbeke, mas essa não foi a única versão existente e conhecida dos filósofos medievais. Entre os anos de 1175 e 1275, quatro principais tradutores medievais foram os responsáveis por verter essa obra para o latim: Gerardo de Cremona (c. 1175), Miguel Escoto (c. 1220-1235), Roberto Grosseteste (c. 1240), Guilherme de Moerbeke (c. 1260-1270)[1]. Esses

[1] Até onde se sabe, a tradução de Gerardo de Cremona foi a primeira tradução latina do *De caelo* conhecida no Ocidente. Teve por base uma versão árabe produzida anteriormente em Bagdá. Tal tradução circulou como parte do *corpus vetustius*, sendo a versão comum usada antes de ser substituída pela versão de Moerbeke. O texto produzido por Miguel Escoto também teve o árabe como idioma de origem. Ele integrou à tradução o *Grande Comentário* do filósofo Averróis. O grande mérito da versão produzida por Robert Grosseteste consiste em ter sido o primeiro a traduzir a obra diretamente do grego original. Essa tradução foi parcial, pelo menos os Livros I e II foram contemplados; ressalte-se que também de sua pena foi traduzido o comentário do filósofo grego Simplício. Considerando a evidência manuscrita, pode-se afirmar que o texto permaneceu desconhecido e sobrevive incompleto em apenas um manuscrito (CHLMP, 1982, p. 61). Por fim, temos a tradução de Guilherme de Moerbeke diretamente do grego; ademais, ele traduziu o Comentário de Simplício. De fato, ele revisou os livros I e

tradutores também foram responsáveis por tornar acessíveis os comentários de Simplício e Averróis, duas fontes básicas para o texto de São Tomás ao *De caelo*. O local de redação do texto por parte do Aquinate foi muito provavelmente Nápoles (1272-1273) (Torrell, 2011, p. 273). O Comentário, que é um dos seus últimos escritos, é uma obra inacabada, que termina abruptamente no livro III, 302b9 (III, lect. 8, n. 9), fato reconhecido pelos biógrafos de São Tomás (Reginaldo de Piperno, Bernardo Gui, Ptolomeu de Lucca). Assim, as edições completas que encontramos atualmente possuem a continuação escrita por Pedro de Alvernia, um de seus discípulos. O motivo da interrupção tem sido objeto de discussão entre os pesquisadores, que apontam hipóteses como a enfermidade, a morte ou mesmo o acúmulo de atividades desempenhadas pelo autor em seus últimos anos.

O texto latino utilizado para esta tradução encontra-se disponibilizado pelo *Corpus Thomisticum*, projeto digital coordenado por Enrique Alarcón e vinculado à Universidad de Navarra. Atualmente, *o Corpus Thomisticum* constitui uma das principais ferramentas de acesso à obra de Tomás de Aquino, reunindo edições eletrônicas de seus escritos e promovendo ampla difusão de textos fundamentais para os estudos tomistas. A opção por essa versão decorre tanto de sua acessibilidade quanto de sua ampla utilização pela comunidade acadêmica dedicada ao pensamento medieval. Ressalta-se que, embora o *Corpus Thomisticum* tenha se consolidado como importante instrumento de pesquisa para os estudos filosóficos, históricos e teológicos dedicados ao pensamento de Tomás de Aquino, ele não substitui o trabalho realizado pelas edições críticas impressas.

O presente texto oferece a tradução da *lectio* 3 do livro I do comentário tomasiano ao *De caelo*. Nesse trecho, Tomás examina a

---

II, e traduziu do grego os livros III e IV. Essa versão tornou-se o texto padrão usado como parte do *corpus recentius*, a qual justamente foi utilizada por São Tomás. Uma útil tabela com os dados referentes à tradição manuscrita pode ser consultada em: CHLMP, 1982, p.

distinção entre movimentos simples e mistos, bem como a definição do movimento circular, acompanhando de perto a argumentação aristotélica. A discussão possui relevância central para a cosmologia aristotélica, uma vez que a caracterização dos diferentes tipos de movimento constitui um dos fundamentos da explicação filosófica da estrutura do universo. Na presente tradução, buscou-se preservar, tanto quanto possível, a estrutura argumentativa e o vocabulário técnico do texto latino, evitando paráfrases excessivamente livres e procurando conciliar a fidelidade ao original com a clareza exigida por uma tradução voltada a expor uma discussão cosmológica anterior à ciência moderna.

Para a adequada compreensão dessa discussão, é importante situá-la no contexto da filosofia natural do século XIII. Na interpretação de São Tomás, o *De caelo* trata do corpo móvel em relação à sua posição, ou em relação ao seu lugar, que é o movimento comum a todas as partes do universo. Conforme a formulação apresentada na *lect.* 2, livro I, o objetivo é tratar do universo corpóreo e de suas principais partes, que são os corpos simples, entre os quais o principal é o corpo celeste. Na tradição aristotélica assumida por Tomás de Aquino, a filosofia natural constituía uma das principais divisões da filosofia teórica e tinha por objeto o ente móvel (*ens mobile*), isto é, os corpos naturais considerados enquanto sujeitos ao movimento e à mudança. Nesse horizonte, temas que hoje pertencem a disciplinas autônomas, como a astronomia, a meteorologia, a zoologia, a botânica e a mineralogia, eram tratados de forma integrada pela investigação filosófica da natureza. A reflexão desenvolvida por Tomás articula os dados da experiência sensível com princípios filosóficos mais gerais, em um contexto intelectual anterior ao método experimental característico das ciências modernas. Além disso, a análise pressupõe a estrutura cosmológica aristotélica, fundada em um universo geocêntrico e finito, organizado segundo movimentos naturais distintos e hierarquicamente ordenados. É nesse quadro conceitual que se insere a discussão sobre os movimentos simples,

os movimentos mistos e o movimento circular examinada na presente *lectio*, cuja compreensão permite ao leitor aproximar-se de aspectos fundamentais da filosofia da natureza elaborada por Aristóteles e desenvolvida por Tomás de Aquino.

CORPUS THOMISTICUM
http://www.corpusthomisticum.org

Textum Taurini 1953 editum ac automato translatum a Roberto Busa SJ in taenias magneticas denuo recognovit Enrique Alarcón atque instruxit
SANCTI THOMAS DE AQUINO

Textus latinus
Liber 1
Lectio 3

[70832] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 1

Postquam philosophus ostendit universum esse perfectum et ratione suae corporeitatis et ratione suae universitatis, hic ostendit ex quibus partibus eius perfectio integratur. Et primo dicit de quo est intentio; secundo ostendit propositum, ibi: omnia enim physica corpora et cetera. Circa primum considerandum est quod, sicut dicitur in III Physic., antiqui dixerunt infinitum esse extra quod nihil est. Quia igitur probavit universum esse perfectum ex hoc quod nihil est extra ipsum, sed omnia complectitur, posset aliquis suspicari ipsum esse infinitum. Et ideo huic opinioni occurrens, concludit subdens quod posterius intendendum est quantum ad naturam totius universi, si est infinitum secundum magnitudinem, sive finitum

CORPUS THOMISTICUM
http://www.corpusthomisticum.org

Texto Taurino editado em 1953 e transferido automaticamente por Roberto Busa SJ em fitas magnéticas e novamente revisto e ordenado por Enrique Alarcón.
SÃO TOMÁS DE AQUINO

Texto português
Livro 1
Leitura 3

[70832] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 1

Depois de mostrar que o universo é perfeito, tanto pela consideração da sua corporeidade quanto pela da sua totalidade, o Filósofo aqui demonstra de quais partes a sua perfeição é constituída. Em primeiro lugar, discorre sobre tal intenção; em segundo lugar, mostra o [seu] propósito, onde se lê: "todos os corpos físicos" etc. Acerca do primeiro ponto, deve-se considerar, como se diz no livro III da Física, que os antigos definiram o infinito como a coisa fora da qual nada mais se encontra. Assim, tendo provado que o universo é perfeito, uma vez que não há nada fora dele, pois que compreende todas as coisas, alguém poderia pensar que o próprio universo é infinito. E, por isso, indo ao encontro dessa opinião, conclui acrescentando que se deve investigar

secundum totam suam molem. Interim tamen, antequam hoc tractetur, dicendum est de partibus eius quae sunt secundum speciem, in quibus scilicet integritas speciei ipsius consistit, cuiusmodi sunt simplicia corpora. Nam animalia et plantae et alia huiusmodi sunt secundariae partes eius, quae magis pertinent ad bene esse ipsius quam ad primam eius integritatem. Et hanc considerationem inchoabimus a principio infra posito.

posteriormente, quanto à natureza de todo o universo, se é infinito segundo a grandeza, ou se é finito em toda a sua massa.
Todavia, antes que essa questão seja examinada, deve-se discorrer sobre as partes dele que são segundo a espécie, nas quais consiste a integridade da própria espécie do universo — com efeito, tais partes são os corpos simples. Pois os animais, as plantas e outros seres deste tipo são suas partes secundárias, que mais dizem respeito ao seu modo de existir [ordenadamente] do que à sua integridade primeira [2]. E iniciaremos esta investigação a partir do princípio abaixo posto.

[70833] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 2

Deinde cum dicit: omnia enim physica etc., ostendit propositum, scilicet ex quibus partibus principalibus perfecta species universi integretur. Et primo ostendit quod praeter quatuor elementa, necesse est esse aliud corpus simplex; secundo ostendit quod praeter quinque corpora simplicia non est aliud corpus, ibi: manifestum autem ex dictis et cetera. Circa primum duo facit: primo ostendit esse quintum corpus praeter

[70833] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 2

Em seguida, quando diz: "pois todas as coisas físicas" etc., ele mostra o proposto, a saber, de quais partes principais se constitui a espécie perfeita do universo. Em primeiro lugar, mostra que além dos quatro elementos é necessário haver um outro corpo simples; em segundo lugar, mostra que além dos cinco corpos simples não há um outro corpo [de outro tipo], aí onde

[2] Optei por manter "integridade primeira" como tradução de *prima integritas*, visando preservar a literalidade do termo. Alternativamente, poderia ser "estrutura constitutiva fundamental". O sentido da expressão nesta passagem é ontológico, e não cronológico: refere-se àquilo sem o qual o ente não seria o que é, em contraste com aquilo que aperfeiçoa o ser já constituído. Em outras palavras, Tomás de Aquino distingue aqui entre *integritas prima* e *bene esse* do cosmos: as partes secundárias — animais, plantas e seres semelhantes — pertencem à perfeição derivada (*bene esse*), e não à constituição ontológica fundamental (*integritas prima*), que se aplica aos princípios, elementos e movimentos necessários à estrutura do universo.

quatuor elementa; secundo ostendit differentiam eius ad quatuor elementa, ibi: quoniam autem haec quidem supponuntur et cetera.

Circa primum duo facit: primo praemittit quaedam quae sunt necessaria ad propositum ostendendum; secundo argumentatur ad propositum, ibi: si quidem igitur est simplex motus et cetera. Circa primum duo facit: primo praemittit quaedam quae pertinent ad motus; secundo ponit quaedam quae pertinent ad corpora mobilia, ibi: quoniam autem corporum haec quidem et cetera. Circa primum duo facit: primo praemittit continuitatem motus localis ad corpora naturalia; secundo ponit distinctionem motuum localium, ibi: omnis autem et cetera.

se lê: "ora, foi demonstrado a partir do que se disse" etc.

Quanto ao primeiro ponto, faz duas coisas: em primeiro lugar, mostra um quinto corpo além dos quatro elementos; em segundo lugar, mostra a diferença dele, em relação aos quatro elementos, aí onde se lê: "mas porque se supõem estas coisas" etc., A respeito do primeiro [ponto], ele faz duas coisas: em primeiro lugar, antecipa algumas coisas que são necessárias para mostrar [seu] objetivo; em segundo lugar, argumenta em vista [do seu] propósito, aí onde se lê: "Portanto, se há o movimento simples" etc., Quanto ao primeiro [ponto], faz duas coisas: em primeiro lugar, antecipa algumas coisas que convêm aos movimentos; em segundo lugar, propõe algumas coisas que convêm aos corpos móveis, aí onde se lê: "Todavia, porque, de fato, estes elementos dos corpos" etc.

Quanto ao primeiro [ponto], faz duas coisas: em primeiro lugar, [ele] analisa antecipadamente a continuidade do movimento local em relação aos corpos naturais; em segundo [lugar], expõe a distinção dos movimentos locais, aí onde se lê: "mas todo" etc.

[70834] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 3

Dicit ergo primo quod omnia corpora physica, idest naturalia, dicimus esse mobilia secundum locum secundum seipsa, idest secundum sui naturam; et similiter alias magnitudines naturales, puta superficies et lineas, prout sunt termini naturalium corporum; ita tamen quod corpora per se moventur, aliae tamen magnitudines per accidens,

[70834] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 3

Primeiramente, portanto, [Aristóteles] diz que todos os corpos físicos, *i.e.*, naturais, dizemos ser móveis segundo o lugar por si mesmos, *i.e.*, de acordo com sua própria natureza; e, semelhantemente, as outras grandezas naturais, como as superfícies e as linhas, na medida em que são limites dos corpos naturais. Assim, porém, os

motis corporibus. Et ad huius probationem inducit definitionem naturae, quae est principium motus in eis in quibus est, ut dicitur in II Physic. Ex hoc autem sic argumentatur. Corpora naturalia sunt quae habent naturam: sed natura est principium motus in eis in quibus est: ergo corpora naturalia habent principium motus in seipsis. Sed quaecumque moventur quocumque motu, moventur localiter, non autem e converso, ut patet in VIII Physic., eo quod motus localis est primus motuum. Omnia ergo corpora naturalia moventur naturaliter motu locali, non autem omnia aliquo aliorum motuum.

corpos são movidos per se, mas outras grandezas na medida em que são movidas pelos corpos, o são por acidente. E para prova desse [ponto], introduz a definição de natureza, que é o princípio de movimento nas coisas em que se encontra, como se diz no livro II da Física. Ora, assim ele argumenta a partir disto. Os corpos naturais são aqueles que têm natureza: ora, a natureza é princípio de movimento naqueles [seres] nos quais se encontra; portanto os corpos naturais têm o princípio de movimento neles próprios. Mas qualquer coisa que se move por qualquer tipo de movimento move-se localmente, o inverso, porém, não acontece, como está claro no livro VIII da Física, já que o movimento local é o primeiro dos movimentos. Portanto, todos os corpos naturais são movidos naturalmente por movimento local, mas nem todos os corpos são movidos por algum dos outros tipos de movimentos.

[70835] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 4

Sed videtur hoc esse falsum: caelum enim est corpus naturale, nec tamen eius motus videtur esse a natura, sed magis ab aliquo intellectu, sicut ex his quae determinantur in VIII Physic. et XII Metaphysic. patet. Sed dicendum est quod duplex est principium motus: unum quidem activum, quod est ipse motor, et tale principium motus animalium est anima: aliud autem est principium motus passivum, scilicet secundum quod corpus habet aptitudinem ut sic moveatur, et huiusmodi principium motus est in gravibus et levibus. Non enim

[70835] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 4

Mas isto parece ser falso: pois o céu é um corpo natural e, no entanto, o seu movimento não parece ser proveniente da natureza, mas antes de alguma inteligência, como fica evidente a partir daquelas coisas que são tratadas nos [livros] VIII da Física e XII da Metafísica. Mas deve-se dizer que o princípio do movimento é duplo: um, de fato, é o princípio ativo, que é o próprio motor — e tal princípio de movimento nos animais é a alma. Há, contudo, um princípio passivo de movimento, segundo o qual o corpo tem aptidão para que seja movido, e deste modo é

componuntur ex movente et moto, ut philosophus dicit in VIII Physic.: quod quidem, inquit, nihil horum, scilicet gravium et levium, ipsum movet seipsum, manifestum est: sed motus habent principium, non movendi neque faciendi, sed patiendi. Sic igitur dicendum est quod principium activum motus caelestium corporum est intellectualis substantia: principium autem passivum est natura illius corporis, secundum quam natum est tali motu moveri. Et esset simile in nobis si anima non moveret corpus nostrum nisi secundum naturalem inclinationem eius, scilicet deorsum.

princípio de movimento nos corpos pesados e leves. Com efeito, eles não se constituem do que move nem do que é movido, como o filósofo afirma no livro VIII da Física: de fato, diz ele, fica claro que nenhuma destas coisas, a saber, pesadas e leves, movem a si mesmas. Mas elas têm um princípio de movimento, não para fazer ou mover [outras coisas], mas para padecer [alguma afecção]. Assim, é por isso que se deve dizer que o princípio ativo do movimento dos corpos celestes é a substância intelectual, mas que o seu princípio passivo é a natureza daquele corpo, em função da qual foi criado para mover-se com aquele movimento. E algo semelhante nos aconteceria, se a alma não movesse o nosso corpo senão de acordo com a sua inclinação natural: para baixo, evidentemente.

[70836] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 5

Deinde cum dicit: omnis autem motus etc., ponit distinctionem localium motuum. Et primo distinguit communiter motus locales tam compositos quam simplices; secundo distinguit motus simplices, ibi: circulatio quidem igitur et cetera. Circa primum duo facit. Primo proponit quod intendit, scilicet quod omnis motus localis (qui vocatur latio) aut est circularis, aut rectus, aut mixtus ex his, sicut motus obliquus eorum quae hac illacque feruntur. Secundo ibi: simplices enim etc., probat quod

[70836] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 5

Em seguida, quando [ele] diz: "ora, todo movimento" etc., expõe a distinção dos movimentos locais. E, em primeiro lugar, distingue de maneira igual os movimentos locais tanto compostos quanto simples; em segundo lugar, distingue os movimentos simples, onde se lê: "o movimento circular, portanto" etc.

Acerca do primeiro [ponto], [ele] faz duas coisas: em primeiro lugar, propõe o que pretende, a saber, [mostrar] que todo movimento local (que é chamado latio[3]) ou é circular, ou reto, ou ainda um

[3] O substantivo *latio* é formado a partir do supino do verbo *ferre*, que é *latum*. Este verbo tem um amplo espectro semântico, mas a sua ideia base é "levar, transportar", sendo um sinônimo de *portare*. Assim, *stricto sensu*, a palavra *latio*

dixerat, per hoc quod motus simplices non sunt nisi duo, scilicet rectus et circularis. Et huius causam assignat ex hoc quod solae sunt duae magnitudines simplices, scilicet recta et circularis: motus autem localis secundum loca specificatur, sicut et quilibet alius motus secundum suos terminos.	misto de ambos, como o movimento oblíquo daquelas coisas que são levadas para cá e para lá. Quanto ao segundo ponto, onde se lê: "pois os simples" etc., [ele] prova o que dissera pelo fato de que os movimentos simples não são senão dois, a saber, o retilíneo e o circular. E designa como causa disso o fato de que há apenas duas grandezas simples, evidentemente a reta e a circular; mas o movimento local é especificado de acordo com os lugares, como também qualquer outro movimento o é segundo os seus limites.
[70837] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 6	*[70837] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 6*

designa o ato de levar e, portanto, um tipo de movimento. Na passagem em questão, Tomás de Aquino explicita a equivalência técnica entre *motus localis* e *latio*. O termo *latio* designa especificamente o movimento segundo o lugar, considerado por Aristóteles e por Tomás como o primeiro e mais fundamental dos movimentos (cf. ARISTÓTELES, *Physica*, VIII; TOMÁS DE AQUINO, *In Physicorum*, lib. VIII). Ernesto Faria e Santos Saraiva não trazem este uso filosófico e específico da filosofia aristotélica que foi transposto para o latim por Boécio através da palavra *latio*, como se lê em Forcellini: "*Proprie, seu stricto sensu occurrit tantum apud Boeth. Aristot. Topic. 4. 2. p. 688. Paene enim in iis, quae involuntarie locum ex loco permutant, dicitur latio. Id. p. 709. Solis latio est super terram. h. e. iter, cursus*" ("Em sentido próprio e estrito, esta palavra só aparece na pág. 688 do livro 4, seção 2, da tradução de Boécio: 'pois nestas coisas, que involuntariamente saem de um lugar para outro, como que se diz lação'. Nesta mesma obra, na pág. 709: 'A lação do sol está sobre a terra', i.e., o movimento, o curso"). A tradução de *latio* para o português apresenta dificuldades: "movimento" é excessivamente genérico, enquanto "translação", embora etimologicamente próxima, tende a assumir, no uso moderno, um sentido geométrico ou mecânico alheio ao contexto aristotélico. Por isso, mantivemos o termo a fim de preservar a precisão conceitual do texto tomasiano. Esta solução tradutória também foi usada pela versão inglesa do mesmo texto, como se lê a seguir: "*First at [15] he proposes what he intends, namely, that every local motion — which is called latio — is either circular, or straight, or composed of these, as is the oblique motion of things that are borne this way and that*". (*Exposition of Aristotle's Treatise on the Heavens*, bk. I, lect. 3, sct. 23, p. 1-11).

Sed videtur quod probatio Aristotelis non sit conveniens: quia, ut dicitur in I Poster., transcendentem in aliud genus non contingit demonstrare. Inconvenienter igitur per divisionem magnitudinum, quae pertinet ad mathematicum, concluditur aliquid circa motus, qui pertinent ad naturalem. Sed dicendum quod scientia quae se habet ex additione ad aliam, utitur principiis eius in demonstrando, sicut geometria utitur principiis arithmeticae: magnitudo enim addit positionem supra numerum, unde punctus dicitur esse unitas posita. Similiter autem corpus naturale addit materiam sensibilem supra magnitudinem mathematicam: et ideo non est inconveniens si naturalis in suis demonstrationibus utatur principiis mathematicis: non enim est omnino aliud genus, sed quodammodo sub illo continetur. Item videtur esse falsum quod solae duae magnitudines sint simplices, scilicet recta et circularis. Elix enim videtur esse una linea simplex, quia omnis pars eius est uniformis; et tamen linea elica nec est recta nec est circularis. Sed dicendum quod elix, si quis eius originem consideret, non est linea simplex, sed mixta ex recta et circulari. Causatur enim elix ex duobus motibus

Mas parece que a prova de Aristóteles não é conveniente, porque, como se diz no [livro] I dos Analíticos Posteriores, não se pode demonstrar transcendendo de um gênero a outro. Inconvenientemente, portanto, por meio da divisão das magnitudes, que pertence ao matemático, conclui-se algo acerca dos movimentos, que pertencem ao filósofo natural. Mas deve-se dizer que uma ciência que se relaciona com outra por adição, usa os princípios daquela em suas próprias demonstrações, como a geometria usa os princípios da aritmética, pois a grandeza acrescenta uma posição ao número — daí se diz que o ponto é uma unidade posicionada. De modo semelhante, o corpo natural acrescenta matéria sensível à grandeza matemática, de modo que não é, pois, inadequado ao filósofo natural usar princípios matemáticos em suas demonstrações, já que não se trata de um outro gênero totalmente diverso, mas que, de certo modo, está contido sob aquele. Da mesma maneira, parece ser falso que apenas duas grandezas sejam simples, evidentemente a reta e a circular. Com efeito, a hélice parece ser uma linha simples, haja vista que toda parte dela é uniforme; e, no entanto, a linha helicoidal não é nem reta nem circular[4].

[4] O termo *elix* não pertence ao léxico latino clássico. A forma própria do termo é *helix*, *helicis* (f). Trata-se de uma grafia não estabilizada de um empréstimo do grego ἕλιξ (*hélix*), que designa a linha helicoidal. A oscilação gráfica entre *helix* e *elix* explica-se, em parte, pela perda progressiva da aspiração inicial no latim tardio e medieval, em que o /h/, já enfraquecido no período clássico, tende a tornar-se foneticamente nulo (/h/ → ∅), sobretudo em empréstimos gregos. Tais variações são frequentes na tradição manuscrita medieval e não indicam diferença semântica. No presente texto, optou-se por traduzir o termo por "hélice", embora

imaginatis, quorum unus est lineae circumeuntis columnam, alius autem est puncti moti per lineam: si enim uterque motus simul et regulariter perficiatur, constituetur elica linea per motum puncti in linea mota. Item videtur quod motus circularis non sit simplex. Partes enim sphaerae circulariter motae non uniformiter moventur, sed pars quae est circa polos vel circa centrum, movetur tardius, quia peragit minorem circulum in eodem tempore: et ita motus sphaerae videtur compositus ex tardo et veloci.

Sed dicendum quod continuum non habet partes in actu, sed solum in potentia: quod autem non est actu, non movetur actu:unde partes sphaerae, cum sint corpus continuum, non moventur actu. Unde non sequitur quod in motu sphaerico vel circulari sit diversitas actualis, sed solum potentialis; quae non repugnat simplicitati de qua nunc loquimur; omnis enim magnitudo habet pluralitatem potentialem.

Contudo, deve-se dizer que a hélice, se alguém considerar sua origem, não é uma linha simples, mas mista de reta e circular. De fato, a hélice é formada por dois movimentos imaginados, um dos quais é o de uma linha que circunda uma coluna, o outro, o de um ponto movido através de uma linha. Se os dois movimentos acontecerem simultânea e regularmente, forma-se-á a linha helicoidal por meio do movimento de um ponto numa linha em movimento. Também parece que o movimento circular não é simples. Pois as partes de uma esfera movida circularmente não se movem uniformemente, já que a parte que está em volta dos polos ou em volta do centro move-se mais lentamente, porque percorre um círculo menor no mesmo tempo; e assim o movimento da esfera parece ser composto de lento e rápido. Mas deve-se dizer que o contínuo não tem partes em ato, mas apenas em potência. Mas o que não está em ato, não se move em ato[5]. Portanto, as partes de uma esfera, uma vez que são um corpo contínuo, não se movem

---

"espiral" também ocorra em traduções modernas (cf. *Exposition of Aristotle's Treatise on the Heavens*, Bk 1 Lec 3 Sct 25 p 1-12 / 25), pois é o termo próprio da geometria, a que se refere Tomás, como se lê no *Dicionário Houaiss*: "1 *Geom.* curva traçada sobre um cilindro ou cone pela rotação de um ponto que corta suas retas num ângulo oblíquo constante". In: HÉLICE. HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1008–1009.

[5] A versão inglesa verte a expressão por *"in actual motion"* ("movimento atual"), cf. *Exposition of Aristotle's Treatise on the Heavens*, Bk. I, lect. 3, sct. 26, p. 13. A tradução espanhola, por sua vez, opta por *"no se mueve en acto"*, formulação que seguimos nesta tradução. Cf. AQUINO, Tomás de; ALVERNIA, Pedro de. *Comentario al libro de Aristóteles sobre el cielo y el mundo*. Introdução e tradução anotada de Juan Cruz Cruz. Pamplona: EUNSA, 2002 (Colección Pensamiento medieval y renacentista, v. 34), lección 3.ª, nota 26, p. 90.

em ato. Daí não se segue que no movimento esférico ou circular haja diversidade atual, mas apenas potencial, que não se opõe à simplicidade de que agora falamos, pois toda grandeza tem pluralidade potencial.

[70838] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 7

Deinde cum dicit: circulatio quidem igitur etc., distinguit motus simplices. Et primo ponit unum, scilicet circularem; secundo ponit duos rectos, ibi: rectus autem etc.; tertio concludit numerum ternarium simplicium motuum, ibi: itaque necesse et cetera. Dicit ergo primo quod circulatio, idest motus circularis, dicitur qui est circa medium.

Et est intelligendum circa mundi medium: rota enim, quae movetur circa medium sui, non movetur proprie circulariter; sed motus eius est compositus ex elevatione et depressione. Sed videtur secundum hoc quod non omnia corpora caelestia circulariter moveantur: nam, secundum Ptolomaeum, motus planetarum est in excentricis et epicyclis; qui quidem motus non sunt circa medium mundi, quod est centrum terrae, sed circa quaedam alia centra. Dicendum est autem quod Aristoteles non fuit huius opinionis, sed existimavit quod omnes motus caelestium corporum sunt circa centrum terrae, ut ponebant astrologi sui temporis. Postmodum autem Hipparchus et Ptolomaeus adinvenerunt motus excentricorum et epicyclorum, ad salvandum ea quae

[70838] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 7

Em seguida, quando diz: "o movimento circular, portanto" etc., ele distingue os movimentos simples. E, em primeiro lugar, expõe um, claramente o circular; em segundo lugar, expõe dois [movimentos] retos, onde se lê: "mas o reto" etc.; em terceiro lugar, conclui o número ternário dos movimentos simples, onde se lê: "assim, é necessário" etc. Portanto, em primeiro lugar, afirma que a circulação, i.e., o movimento circular, é assim chamado porque acontece em torno do centro. E deve-se compreender [algo] acerca do centro do mundo. A roda, que gira em torno do próprio centro, não se move de um modo propriamente circular, pois o seu movimento é composto de elevação e depressão. Ora, com base nisto, parece que nem todos os corpos celestes se movem circularmente, pois, de acordo com Ptolomeu, o movimento dos planetas dá-se em excêntricos e epiciclos. De fato, esses movimentos não ocorrem em torno do centro do mundo, que é o centro da Terra, mas ao redor de outros centros. Mas deve-se dizer que Aristóteles não foi dessa opinião. Antes, julgou que todos os movimentos dos corpos celestes são em volta do centro da Terra, como afirmavam os astrólogos do seu tempo. Depois, porém, Hiparco e

apparent sensibus in corporibus caelestibus.

Unde hoc non est demonstratum, sed suppositio quaedam. Si tamen hoc verum sit, nihilominus omnia corpora caelestia moventur circa centrum mundi secundum motum diurnum, qui est motus supremae sphaerae revolventis totum caelum.

Ptolomeu descobriram os movimentos dos excêntricos e dos epiciclos para salvar aquilo que aparece aos sentidos nos corpos celestes. Donde se segue que isso não é demonstrado, mas é uma certa suposição. Ainda que isso seja verdadeiro, todos os corpos celestes movem-se em torno do centro do mundo segundo o movimento diurno, que é o movimento da esfera suprema, a qual faz girar todo o céu.

[70839] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 8

[70839] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 8

Deinde cum dicit: rectus autem etc., distinguit motum rectum in duos, scilicet in eum qui est sursum, et in eum qui est deorsum: et describit utrumque per habitudinem ad medium mundi, sicut descripserat motum circularem, ut sit uniformis descriptio. Et dicit quod motus sursum est qui est a medio mundi; motus autem deorsum qui est ad medium mundi. Quorum primus est motus levium, secundum motus gravium.

Em seguida, quando diz: "o reto" etc., ele distingue o movimento reto em dois, claramente naquele que é para cima e naquele que é para baixo. E descreve ambos pela relação com o centro do mundo, como fizera com o movimento circular, para manter uma argumentação uniforme. E diz que o movimento para cima é aquele que procede do centro do mundo; o movimento para baixo, porém, é aquele que se dirige ao centro do mundo. Desses movimentos, o primeiro é das coisas leves; o segundo, das coisas pesadas.

[70840] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 9

[70840] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 9

Deinde cum dicit: itaque necesse etc., concludit numerum simplicium motuum. Et primo inducit conclusionem intentam: et dicit quod necesse est simplicem lationem, idest motum localem, quendam esse a medio, et hic est motus sursum corporum levium; quendam vero esse ad medium, et hic est motus deorsum corporum gravium; alium vero esse circa medium,

Em seguida, quando diz: "portanto, é necessário" etc., conclui o número dos movimentos simples. E em primeiro lugar introduz a conclusão pretendida: e diz que é necessário que a latio simples, i.e., o movimento local, um seja a partir do centro: e este é o movimento para cima dos corpos leves; outro seja em direção ao centro: e este é o movimento para baixo dos corpos pesados; outro

et huiusmodi est motus circularis corporum caelestium.

seja ao redor do centro, e deste tipo é o movimento circular dos corpos celestes.

[70841] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 10

[70841] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 10

Secundo ibi: et videtur sequi etc., ostendit hanc conclusionem supra dictis congruere. Et dicit quod hoc quod dictum est de numero simplicium motuum, videtur consequenter se habere ad id quod supra dictum est de perfectione corporis: sicut enim perfectio corporis consistit in tribus dimensionibus, ita et motus simplices corporis in tres distinguuntur. Hoc autem dicit esse secundum rationem, idest secundum probabilitatem quandam: non enim proprie tres motus coaptantur tribus dimensionibus.

Em segundo lugar, aí onde se lê: "e parece seguir" etc., ele mostra que esta conclusão concorda com as coisas ditas acima. E afirma que o que foi dito sobre o número dos movimentos simples parece estar relacionado com aquilo que acima foi dito sobre a perfeição do corpo, pois como a perfeição do corpo consiste em três dimensões, assim também os movimentos simples do corpo se distinguem em três. Ora, ele diz que isso acontece de acordo com a razão, i.e., segundo certa probabilidade, pois três movimentos não se adequam propriamente a três dimensões.

[70842] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 11

[70842] In De caelo, lib. 1 l. 3 n. 11

Deinde cum dicit: quoniam autem corporum etc., ponit quaedam ex parte corporum mobilium. Circa quod sciendum est quod, sicut habitum est in III Physic., motus est actus mobilis; actus autem proportionatur perfectibili; unde oportet motus proportionari corporibus mobilibus. Sunt autem corporum quaedam simplicia, quaedam composita. Simplex autem corpus est quod habet principium alicuius naturalis motus in seipso; sicut patet de igne, qui est simpliciter levis, et de terra, quae est simpliciter gravis, et de speciebus horum (sicut flamma dicitur esse quaedam species ignis, et bitumen quaedam species terrae). Addit autem et cognata his, propter media elementa; quorum aer habet maiorem affinitatem

Em seguida, quando diz: "porque, porém, dos corpos" etc., estabelece algumas coisas a partir dos corpos móveis. E acerca deste ponto deve-se saber que, como foi tratado no livro III da Física, o movimento é o ato do móvel. Ora, o ato é proporcional àquilo que é perfectível. Donde convém que o movimento seja proporcional aos corpos móveis. Todavia, dentre os corpos, uns são simples, outros, compostos. Ora, o corpo simples é aquele que tem o princípio de algum movimento natural em si próprio, como é patente no caso do fogo, que é simplesmente leve, e no da terra, que é simplesmente pesada, e também no das espécies desses, como a chama, que se diz ser uma espécie de fogo, e o betume, certa espécie de terra.

cum igne, aqua vero cum terra. Et per consequens necesse est corpus mixtum esse quod non habet in se secundum propriam naturam principium alicuius motus simplicis. Et ex hoc concludit quod necesse est motuum quosdam esse simplices, quosdam autem aliqualiter mixtos: sive ita quod motus mixtus non sit unus, sed habens diversas partes, sicut ille qui componitur ex elevatione et depressione, aut ex pulsu et tractu; sive ita quod motus mixtus sit unus, sicut patet de motu qui in obliquum tendit, et de motu qui est super lineam elicam. Unde simplicium corporum necesse est esse simplices motus: mixtorum autem, mixtos, ut patet de motu pluviae aut alicuius huiusmodi corporis, in quo non totaliter gravitas aut levitas dominatur. Et si aliquando contingat quod corpus mixtum moveatur motu simplici, hoc erit secundum elementum in eo praedominans; sicut ferrum movetur deorsum secundum motum terrae, quae in eius mixtione dominatur.

Ele acrescenta também coisas afins a estas, por causa dos elementos intermediários, dos quais o ar tem maior afinidade com o fogo, e a água, porém, com a terra. Por conseguinte, é necessário que o corpo misto seja aquilo que não tem em si, segundo sua própria natureza, o princípio de algum movimento simples. E a partir disso conclui que é necessário que alguns dos movimentos sejam simples, alguns, porém, mistos de alguma maneira: seja porque o movimento misto não é uno, mas possui diversas partes, como aquele movimento que se compõe de elevação e depressão, ou de impulso e tração[6]; seja porque o movimento misto é uno, como é patente no caso do movimento oblíquo e daquele sobre uma linha helicoidal. Donde é necessário que os movimentos dos corpos simples sejam simples, mas que os dos corpos mistos sejam mistos, como é patente no movimento da chuva ou no de algum outro corpo desta natureza, em que nem o peso nem a leveza domina totalmente. E se alguma vez acontecer que um corpo misto se mova por um movimento simples, isto sucederá segundo o elemento nele predominante, assim como o ferro se move para baixo segundo o movimento da terra, a qual domina na sua composição.

[6] Traduz-se *tractus* por "tração" para preservar a proximidade etimológica com o verbo latino *trahere* ("puxar, arrastar"), conforme registrado nos léxicos latinos (*tractus*: "tractio, ductio"; FORCELLINI, *Lexicon totius Latinitatis*). Embora o termo "tração" possua associações técnicas modernas no português corrente, seu emprego aqui é conceitual e visa manter a relação linguística com o verbo de origem, evitando alternativas de tom mais coloquial.

REFERÊNCIAS

AQUINO, Tomás de; ALVERNIA, Pedro de. **Comentario al libro de Aristóteles sobre el cielo y el mundo**. Introdução e tradução anotada de Juan Cruz Cruz. Pamplona: EUNSA, 2002. (Coleção Pensamiento medieval y renacentista, v. 34).

AQUINAS, Thomas. **Exposition of Aristotle's Treatise on the Heavens**. Translated by R. F. Larcher and Pierre H. Conway. Columbus: College of St. Mary of the Springs, 1963–1964. 2 vols.

AQUINAS, Thomas. **In libros Aristotelis De caelo et mundo expositio**. In: CORPUS THOMISTICUM**.** Ed. digital por Enrique Alarcón. Disponível em: https://www.corpusthomisticum.org/. Acesso em: 13 dez. 2025.

AQUINAS, Thomas. **Aristotelis libros De caelo et mundo, De generatione et corruptione, Meteorologicorum expositio**. Opera omnia iussu Leonis XIII P. M. edita, t. III. Cura et studio Fratrum Prædicatorum. Romæ: Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, 1886. Disponível em: https://archive.org/details/operaomniaiussui03thom/page/n5/mode/2up. Acesso em: 18 dez. 2025.

D'ARNIS, W. H. Maigne. **Lexicon manuale ad scriptores mediae et infimae latinitatis**. Tomo I. Parisiis: J. P. Migne, 1858.

DICIONÁRIO escolar latino-português. Org. por Ernesto Farias. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

DOD, Bernard G. Aristoteles latinus. In**:** KENNY, Anthony; PINBORG, Jan; KRETZMANN, Norman. **The Cambridge History of Later Medieval Philosophy:** from the rediscovery of aristotle to the disintegration of scholasticism I100-1600. New York: Cambridge University Press, 1982. p. 43- 79.

OXFORD latin dictionary. Edited by P. G. W. Glare. Oxford: Oxford University Press, 1968.

ERNOUT, Alfred; MEILLET, Antoine. **Dictionnaire étymologique de la langue latine: histoire des mots**. 3. ed. Paris: C. Klincksieck, 1951.

FORCELLINI, Aegidio. **Lexicon totius latinitatis**. Editio nova, correctis, emendata et aucta cura et studio Francisci Corradini et Iosephi Perin. Patavii: Typis Seminarii, 1940.

FREUND, Guill**. Grand dicionaire de la langue latine.** Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5816172w/f10.item.texteImage. Acesso em: 04 jan 2026.

GAFFIOT, Félix. **Dictionnaire latin-français**. Disponível em: https://gaffiot.org/. Acesso em: 04 jan. 2026.

HÉLICE. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 1008–1009.

SARAIVA, F. R. dos Santos. **Novissimo dicionnario latino-portuguez**. 7. ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1927.

TORRELL, Jean-Pierre. **Iniciação a Santo Tomás de Aquino:** sua pessoa e obra. Tradução de Luiz Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

WEISHEIPL, James A. **Nature and Motion in the Middle Ages**. Edição por William E. Carroll. Washington, D.C.: The Catholic University of America Press, 1985. (Studies in Philosophy and the History of Philosophy, v. 11).

A BUSCA POR *LOGOI* AUTÊNTICOS NO *FEDRO* DE PLATÃO: DIALÉTICA, REMINISCÊNCIA E EROS

Luiz Rodolfo Godoy Michetti

1 INTRODUÇÃO

Após o *intermezzo* do mito das cigarras (*Fedro*, 258e-259d), Sócrates e Fedro retomam a investigação sobre os discursos com uma pergunta de aparência simples: qual é "a maneira bela de proferir e escrever discursos e qual a não bela" (259e1-2)? [1] A pergunta abre a segunda metade do diálogo, onde o filósofo delineará as exigências de uma autêntica *technē rhetorikē* - exigências que, como mostraremos, esbarram em duas dificuldades sistemáticas que tornam problemática a própria possibilidade de realização dessa retórica técnica.

A primeira dificuldade já se anuncia no prólogo do diálogo, quando Sócrates declara não estar ainda em condições de "conhecer a si mesmo" e se pergunta se ele próprio não calha de ser "uma fera ainda mais complexa e inflada de vaidade do que Tifão, ou um animal mais cativo e simples, com parte por natureza em algum dom divino e sem fumos" (230a3-8). A referência a Tifão não nos parece decorativa: ela inscreve no horizonte do diálogo a hipótese de que a alma humana é constitutivamente plurívoca, composta, atravessada por uma multiplicidade de vozes que escapam ao controle unitário da parte racional (*logistikón*). [2] A segunda dificuldade decorre da própria palinódia (243e-257b): o ser humano encarnado é privado da intuição direta das Formas (247c-

[1] Seguimos, salvo indicação contrária, a tradução de Reis (2016), conferindo passagens críticas com Nehamas e Woodruff (1995).

[2] Sobre a função estruturante da referência tifônica em 230a, ver Werner (2012, esp. cap. 2).

250d), de modo que mesmo o filósofo, na melhor das hipóteses, apenas se aproxima delas pela memória (249c). Se a retórica técnica delineada em 270b-272b exige que o orador conheça a verdade dos objetos sobre os quais discursa, conheça a natureza da alma e saiba ajustar discursos a almas, então essas exigências esbarram em condições ontológicas e epistemológicas que parecem torná-la, na vida encarnada, inalcançável.[3]

É desse cruzamento de dificuldades que emerge o problema a que este artigo se dedica: se a retórica técnica enquanto conhecimento da verdade do objeto do discurso, da alma e de como adequar o discurso à alma é inalcançável e se a alma humana é constitutivamente tifônica, em que consiste o uso filosoficamente legítimo dos *logoi*? Aqui é fundamental trazermos o conceito de autenticidade, tal como elaborado por Nightingale (1995, cap. 4), pois é a categoria que articula no *Fedro* o problema dos *logoi* com o problema mais amplo da composição interior da alma e de sua orientação erótica para as Formas. Defenderemos a tese de que a autenticidade dos discursos filosóficos, no *Fedro*, não depende de uma técnica exterior à alma, mas de um processo interior em que se articulam três elementos: a dialética como reunião (*synagōgē*) e divisão (*diairesis*), a reminiscência das Formas e o *Eros* filosófico. Como veremos, a incapacidade dos discursos de conterem dogmaticamente a verdade, sendo sempre imagens, sempre filhos de um saber que está além deles, não é, sob essa leitura, derrota ou impossibilidade da filosofia, mas a condição mesma de uma busca que se sabe precária e, por isso, se mantém em *movimento*.

O argumento se posiciona no contexto de uma fortuna crítica recente que tem questionado as leituras tradicionais do diálogo em pelo menos dois aspectos. Por um lado, na esteira de Trabattoni (2003), Ferrari (1987, cap. 6 e 7) e, mais recentemente, de Fortes (2018, 2019, 2021), recusa-se a dicotomia rígida entre oralidade e escrita como chave hermenêutica central da crítica platônica em

[3] Sobre a dificuldade sistemática que essa passagem coloca para a interpretação da retórica no *Fedro*, ver Werner (2010).

274b-278b - a verdadeira oposição, como mostraremos, opera no plano interior/exterior à alma, e não no plano do *medium*. Por outro lado, na linha de Ionescu, sustenta-se que reminiscência e método dialético não são alternativas, mas aspectos complementares de uma única investigação filosófica (2012, p. 1-5; p. 18-19). A esses dois aportes acrescentamos o conceito de autenticidade para integrá-los: visto que "descobrir em si" (cf. 252e7, 274c2) os discursos que agradam ao deus articula o horizonte comum que aproxima dialética, reminiscência e os problemas relativos à alma e à sua orientação erótica.

O percurso se desenvolverá em cinco momentos. Na primeira seção (§2), examinaremos as exigências da retórica técnica e mostraremos por que elas resultam inalcançáveis. Em seguida (§3), abordaremos o mito de Theuth e proporemos uma leitura que recusa a dicotomia entre oralidade e escrita como interpretação dominante da crítica. Na seção seguinte (§4), trataremos do "discurso vivo e dotado de alma" (*zōnta kai empsychon*, 276a8) como caracterização positiva do logos filosófico. Em (§5), abordaremos o núcleo do argumento: o nexo entre dialética e reminiscência, lendo a *Canonical Passage* (265c-266c) à luz da palinódia. Por fim, em (§6), trataremos do papel de *Eros* como motor da descoberta interior dos discursos, momento em que se encerra o arco argumentativo do estudo.

2 DA RETÓRICA TÉCNICA INALCANÇÁVEL À EXIGÊNCIA INTERIOR DE AUTENTICIDADE

A pergunta sobre "a maneira bela de proferir e escrever discursos" é desdobrada por Sócrates, num primeiro momento, em direção a uma definição abrangente da retórica. Não se trata, no *Fedro*, da retórica restrita aos contextos públicos da tribuna e da assembleia, como no *Górgias*: aqui, a retórica é "uma certa arte na condução de almas por meio de discursos" (*psychagōgia tis dia logōn*, 261a8-9), aplicável tanto em contextos públicos quanto privados (261a-b). A expansão do escopo é decisiva: se a retórica é, por

definição, condução de almas mediante palavras, então toda fala que pretenda agir sobre uma alma - e em alguma medida toda fala age - está submetida às mesmas exigências normativas, qualquer que seja o cenário em que se profira.

Mas em que consistem essas exigências? Sócrates as expõe entre 270b e 272b, num crescendo argumentativo que pressupõe três níveis articulados de conhecimento. Em primeiro lugar, o verdadeiro orador deve conhecer "a verdade a respeito de cada coisa que fala ou escreve" (277b7-8), pois sem isso seu discurso não passará de um jogo plausível com semelhanças e dessemelhanças. Em segundo lugar, deve conhecer a natureza da alma - as diferentes espécies de alma e as afecções que cada uma sofre (271a-b, 271d). Em terceiro lugar, deve ser capaz de classificar tanto os discursos quanto as almas, fazendo corresponder a cada espécie de alma a espécie adequada de discurso: à alma simples, discursos simples; à alma complexa, discursos complexos e variados (277b-c). Apenas quando essas três condições estiverem reunidas, conclui Sócrates, poder-se-á falar propriamente de uma técnica do discurso (277b-c).

A exigência, contudo, é tão alta que se torna, na condição humana encarnada, dificilmente realizável. Como Werner (2010, p. 25-36) observou em análise detalhada da passagem, a *technē rhetorikē* delineada no *Fedro* funciona menos como descrição de uma arte praticável do que como um ideal regulativo: aquilo que define a retórica filosófica em contraste com a retórica vulgar, mas que, levado às últimas consequências, escapa ao alcance de qualquer orador humano. Duas razões fundamentais sustentam essa avaliação. A primeira é epistemológica: o conhecimento da verdade das Formas, a que se refere a primeira exigência, não é dado ao homem encarnado de modo direto. A palinódia já tinha sido categórica a esse respeito - apenas o pensamento divino, "nutrido por inteligência e ciência puras" (247d2-3), contempla "a substância que realmente é, sem cor, nem formato e intangível" (247c7-8); por outro lado, as almas humanas, mesmo na sua melhor condição pré-natal, apenas vislumbravam parcialmente o hiperurânio, e na vida encarnada esse vislumbre se transforma em

reminiscência sempre precária. A segunda razão é prática: o conhecimento da natureza da alma e a capacidade de identificar tipos psíquicos individuais exigiriam, no limite, uma onisciência psicagógica que Sócrates não atribui a si mesmo nem a ninguém.[4]

Não se trata, com isso, de afirmar que Sócrates esteja propondo uma retórica vazia ou ironicamente inalcançável para invalidá-la. Pelo contrário: a inalcançabilidade do ideal não cancela sua função normativa. Como observa Trabattoni (2003, p. 110), a filosofia opera precisamente sob essa tensão constitutiva entre a aspiração à verdade e a impossibilidade de possuí-la em definitivo: "manter a eficácia da filosofia, consciente, contudo, de que filosofia é como *Eros*, que nunca se torna *sophía* e nunca pode traduzir-se numa ciência completa e definitiva". É essa consciência da própria fraqueza que define a postura filosófica diante dos *logoi* e que explica por que o filósofo, ainda que não possa cumprir integralmente as exigências da retórica técnica, não pode tampouco renunciar a elas.

As consequências dessa tensão são decisivas para o argumento que aqui desenvolvemos. Se a retórica técnica é, enquanto um conjunto de exigências técnicas, inalcançável, isso não significa que a busca pela autenticidade do *logos* esteja perdida - significa, antes, que essa busca precisa ser interiorizada. O critério da autenticidade não pode residir na conformidade a um conjunto de regras técnicas exteriores à alma, porque tais regras pressuporiam um saber que o filósofo não tem; ele precisa residir, então, na relação que a alma do filósofo estabelece com seu próprio discurso e com aquilo que o discurso almeja. É essa interiorização que Nightingale identifica como o tema da *autenticidade* no *Fedro*: o filósofo não recebe a verdade de fora, como quem decora uma lição; ele precisa "descobrir em si" (cf. 252e7, 274c2) os discursos que agradam ao

[4] Sobre as exigências envolvidas em 271d-272b e sua relação com a condição humana, ver também Werner (2010, p. 33-35).

deus.[5] A descoberta interior pressupõe um trabalho psíquico específico - o que examinaremos nas próximas seções como a articulação entre dialética, reminiscência e *Eros* -, mas seu ponto de partida é precisamente o reconhecimento de que nenhuma técnica exterior poderá suprir o que apenas a alma, em sua relação reminiscente com as Formas, pode oferecer.

A passagem subsequente do diálogo, em que Sócrates introduz o mito de Theuth (274c7 ss.), deve ser lida nesse horizonte. A célebre crítica à escrita não é, como tantas vezes se supôs, uma defesa da oralidade contra o registro escrito; é, antes, parte de um diagnóstico mais amplo sobre as condições em que um *logos* pode ser autêntico. É a esse mito que nos voltamos agora.

3 O MITO DE THEUTH (274C-275B) E A FALSA DICOTOMIA ORAL/ESCRITO

A passagem que costuma ser tomada como núcleo da "crítica platônica à escrita" começa quando Sócrates declara saber uma história que ouviu "dos antigos" (274c1) e a narra a Fedro. Theuth, divindade egípcia ligada à invenção do número, da escrita e de outras artes, apresenta seus inventos ao rei Tamos para que sejam distribuídos aos egípcios. Quando chega a vez da escrita, Theuth a oferece como "uma droga (*phármakon*) para a memória e sabedoria" (274e7-8), com a promessa de tornar os egípcios "mais sábios e de melhor memória". Tamos, contudo, responde rebatendo a promessa: a escrita produzirá precisamente o efeito oposto, fazendo nascer, "por descuidar da memória, [...] esquecimento nas almas dos que se instruírem" (275a3-4), pois esses passarão a confiar em "sinais estranhos" (*allotriōn typōn*) vindas "uma persuasão exterior" (*exōthen*), em vez de rememorarem "do interior de si e por si mesmos" (*endothen autoús hyph' hautōn*). A escrita,

[5] Nightingale (1995, p. 145 ss.) trata da autenticidade como categoria que articula o diagnóstico socrático em 275b-c sobre a postura de Fedro diante dos discursos alheios.

conclui Tamos, é remédio para as *recordações* (*hypomnēseōs*), não para a *memória* (*mnēmēs*), e seus usuários adquirirão aparência de sabedoria (*doxosophía*), não verdadeira sabedoria (275a-b).

O ponto que precisa ser destacado de imediato é a estrutura da passagem: temos diante de nós duas posições contraditórias sobre a escrita vinda de dois seres divinos. Theuth a celebra como instrumento sapiencial; Tamos a condena como sucedâneo ilusório do saber. Sócrates não se identifica univocamente com nenhuma das duas vozes - antes, organiza-as numa cena de tensão dialética[6]. A leitura imediata de Fedro - "quanto aos escritos, parece-me que se dá precisamente o que diz o tebano" (275c4-5) - reproduz com sua característica docilidade a posição do rei egípcio, mas essa adesão fácil é, ela própria, parte do que Sócrates está diagnosticando. Como Fortes observou com precisão, ainda que Sócrates pareça apoiar a posição do rei, "isso não implica necessariamente a posição de Platão, do que dependeria uma associação imediata entre Platão e seu personagem Sócrates, à revelia da rica polifonia que emerge do diálogo como um todo". Também importa notar que a posição de Tamos é uma fala atribuída, no interior do mito, a uma divindade que, como observa Burger (1980, p. 90), "parece ignorar as limitações dos homens" - para os quais, justamente, a escrita pode ser útil ou mesmo necessária. Tomar Tamos como porta-voz inequívoco de Platão é, assim, supor que o filósofo se posiciona desde uma perspectiva divina sobre a escrita, o que parece estar fora de seu escopo.

A linha de interpretação a que aqui nos vinculamos para compreender esse mito foi delineada por Trabattoni em sua leitura sistemática do diálogo[7]. Para Trabattoni (2003, p. 109-110),

---

[6] Sobre a estrutura polifônica da passagem, ver Fortes (2019, p. 207-209).

[7] Apoiando-nos em Trabattoni, Fortes e outros intérpretes, adotamos uma perspectiva distinta daquela associada à chamada "interpretação tubinguense", representada sobretudo por Krämer, Reale, Szlezák e Hösle. Como o objetivo deste trabalho não é discutir exaustivamente essa corrente interpretativa, limitar-nos-emos à exposição de nossa própria leitura. Uma apresentação sintética e crítica das

> [...] a crítica à escrita não é o meio para promover um saber oral último, contraposto àquele que pode ser escrito, mas sim para garantir à filosofia uma indefinida capacidade persuasiva, posta em dúvida pela escrita, que fixa a doutrina e confere uma aparência de conclusividade àquilo que, ao contrário, deve necessariamente permanecer provisório.

A função filosófica do mito não é, portanto, instituir um *dogma* sobre a inferioridade da escrita, mas sim diagnosticar criticamente um modo de relação com o discurso que congela o saber e o transforma em posse aparente. Não por acaso, Trabattoni (2003, p. 139-140) interpreta a "importância de Tamos" como localizada precisamente em "considerar a escrita como um verdadeiro sucedâneo do verdadeiro saber, como um meio que dá a quem o usa a ilusão de possuir conhecimentos, mas, na realidade, fornece somente noções lábeis e superficiais"; o que Tamos diagnostica e Sócrates ratifica é o engano daquele que confia em "ter o escrito sempre à disposição".

Daqui se segue um deslocamento decisivo. A oposição relevante na passagem não é entre oralidade e escrita como suportes materiais, mas entre o discurso que vive na alma e aquele que se limita a existir como exterioridade. Trabattoni (2003, p. 144) é categórico quanto a esse ponto: a distinção entre doutrinas que possam estar contidas em discursos orais e doutrinas que possam estar contidas em discursos escritos é, "em si, no mínimo, bizarra, porque um discurso oral pode reproduzir fielmente um escrito ou vice-versa, sem que a diferença do meio altere de algum modo a natureza do discurso ou de seu conteúdo". A verdadeira contraposição é entre um saber não discursivo, de um lado, e um saber discursivo, de outro, isto é, entre o que se encontra na *psykhē* como conhecimento espontaneamente assentido, e o que se encontra fora dela, como caracteres estranhos a aguardar "reativação".

---

teses defendidas por esses autores pode ser encontrada em Fortes (2019, p. 191-204) e Siqueira (2011).

Sob essa luz, o que Sócrates está diagnosticando criticamente não é a tecnologia da escrita como tal - é a postura que Fedro encarna ao longo do diálogo: a relação acrítica com o discurso alheio, que se carrega como objeto sem se apropriar como pensamento. Fedro chegou ao diálogo levando o rolo de Lísias debaixo da capa (228d-e), tendo memorizado partes do texto em recitações repetidas - sua memória opera, justamente, segundo o regime da *hypomnēsis*, não da *mnēmē*. É contra essa postura, e não contra a escrita em si, que se dirige o diagnóstico de Tamos, retomado por Sócrates: quem acredita que recebe "dos escritos algo certo e firme, estaria pleno de muita simplicidade e também ignoraria a profecia de Amon" (275c7-9). Pinheiro (2008, p. 73-74) destacou esse ponto com precisão: o que está em jogo é a diferença entre ter um conhecimento *conceitual* e ter um conhecimento *existencial*, "proveniente de uma experiência pessoal com o tema, de um processo pelo qual o sujeito passe e inscreva em sua alma o conhecimento sobre o tema". O critério da autenticidade do discurso não é, portanto, o *medium* em que ele se inscreve, mas a relação que a alma estabelece com ele. A pergunta que o diálogo coloca, sob essa chave, não é "a escrita é boa ou má?", mas "em que condições um discurso - oral ou escrito - pode ser autêntico para a alma que dele se ocupa?"

A esta pergunta, o próprio diálogo oferecerá uma resposta positiva na sequência da passagem analisada. Ela está na noção do discurso "vivo e dotado de alma" (*zōnta kai empsychon*, 276a8), aquele que é "escrito junto com conhecimento na alma de quem aprende" e que sabe "diante de quem deve falar e calar" (276a). É a essa caracterização positiva que nos voltamos na próxima seção.

4 O DISCURSO VIVO E DOTADO DE ALMA (276A)

Após o diagnóstico do mito de Theuth, Sócrates desloca a discussão da denúncia das condições inautênticas do *logos* para a sua caracterização positiva. O movimento se dá em dois passos. Primeiro, ele explicita a deficiência fundamental do discurso escrito

comparando-o à pintura: os produtos da pintura "estão postos como seres vivos (*hōs zōnta*), mas, ao interrogá-los sobre algo, mantêm-se em silêncio solene" (275d5-7). Os discursos escritos sofrem do mesmo defeito, pois "parecerá a ti que falam pensando por si mesmos" (275d8-9), mas, interrogados, repetem "uma única e mesma coisa", e quando o discurso "sofre ofensas e insultos injustamente sempre precisa da ajuda de seu pai: pois ele próprio não é capaz de se defender e nem de ajudar a si mesmo." (275e4-6). Em segundo lugar, Sócrates introduz o contraste positivo: existe um outro tipo de discurso, "irmão legítimo deste [...] melhor e mais capaz do que este seria por natureza" (276a1-3), que é escrito "junto com conhecimento na alma de quem aprende e é capaz de defender a si próprio, sabendo diante de quem deve falar e calar" (276a5-7). Esse outro discurso, conclui Fedro com inusitada perspicácia, é o "discurso de quem sabe, vivo e dotado de alma" (*ton tou eidotos logon… zōnta kai empsychon*, 276a8-9), do qual "o escrito é uma imagem (*eidōlon*)" (276a9).

O par *zōnta kai empsychon* merece análise filológica detida, porque carrega o peso da caracterização positiva do *logos* filosófico. O termo *empsychon* aparece apenas uma outra vez no diálogo, na demonstração da imortalidade da alma (245e5-246a1), onde a imortalidade da alma é demonstrada justamente por ser princípio de movimento. A coincidência terminológica não é casual. *Empsychon*, no léxico do *Fedro*, designa precisamente aquilo cujo princípio de movimento é interno, e não exterior. Quando, pouco depois, o mesmo termo é aplicado ao *logos* dialético, o que se afirma é uma analogia estrutural: o discurso autêntico tem com a alma uma comunidade de regime ontológico. Ambos são *empsychoi* porque ambos têm em si mesmos o princípio do próprio movimento. Essa analogia, longe de ser ornamental, é a chave para entender por que o critério da autenticidade do *logos* não pode ser exterior: aquilo que vive não pode receber sua vida de fora.[8]

[8] Sobre a relação entre as duas ocorrências de *empsychon* no diálogo e sua implicação para a leitura do *logos* autêntico, ver Fortes (2019, p. 316-317).

A analogia tem implicações que vão além do léxico. Como Bickford (2024, p. 18) argumentou recentemente em estudo dedicado precisamente ao nexo entre *logos*, inspiração e automovimento no *Fedro*, a *epistēmē* que acompanha o *logos* dialético em 276a "não pode ser uma espécie de saber final seguro, pois esta foi justamente a crítica feita ao discurso escrito, que diz uma coisa e depois se cala; ele não consegue 'defender-se' quando interrogado". O que faz o *logos* dialético ser *empsychon* não é, portanto, conter um saber acabado, mas participar do movimento mesmo da alma que o produz e da alma que o recebe, isto é, manter, como diz Bickford, "a busca da verdade em movimento". O *logos* autêntico é "ativo e interativo, na medida em que produz a semente - a capacidade generativa - do *logos* em outros".[9] É essa participação no automovimento da alma, e não a posse de um conteúdo definitivo, que confere ao discurso filosófico o estatuto de animado.

Dessa analogia estrutural e funcional decorrem dois sentidos articulados em que o discurso dialético se mostra "animado". O primeiro, mais imediato, é o sentido de adaptabilidade ao interlocutor: o *logos* vivo sabe "diante de quem deve falar e diante de quem deve calar" (276a7). Essa caracterização ecoa, como aponta Yunis (2011, p. 232) em seu comentário, o ideal retórico de Alcidamas, contemporâneo de Platão e aluno de Górgias, que reivindicava para o discurso oral o atributo de ser ele próprio *empsychon*, pois é animado pela capacidade de adequar-se ao *kairós* da enunciação e às circunstâncias mutáveis do debate vivo. Mas o sentido decisivo, que distancia a posição platônica da de Alcidamas, é um segundo: o discurso é animado porque tem em si o princípio do próprio movimento na alma que o recebe. Não é apenas porque o orador se adapta à audiência - é porque o *logos*, uma vez "plantado" na alma adequada, prossegue ali sem necessidade de tutela externa, gerando por si mesmo novos discursos. Esse segundo sentido aparece de forma explícita na

[9] Bickford (2024, p. 18). A passagem citada por Bickford ("ability to keep the pursuit of truth in motion") é de Nightingale (1995, p. 168).

imagem agrícola que se segue (276b-277a) e nos permite compreender por que, para Platão, o critério da autenticidade não passa pelo *médium*, seja oral ou escrito, mas pela vitalidade interna do que é transmitido.

A imagem dos jardins de Adônis (276b-d) tem sido frequentemente lida como confirmação de uma incompatibilidade entre escrita-jogo (*paidiá*) e dialética-seriedade (*spoudē*). Tal leitura, contudo, não resiste a uma análise atenta da passagem. Como Fortes (2021, p. 708-717) demonstrou em estudo dedicado a esses parágrafos, a hipótese socrática de que o lavrador sério, por ocasião de uma festividade ou divertimento, cultive os jardins de Adônis (276b5-6), não estabelece uma proibição, mas uma distinção entre dois usos diferentes do mesmo gesto. O lavrador inteligente pode cultivar os jardins rituais - atividade bela, festiva, religiosamente significativa - sem confundi-los com o trabalho propriamente agrícola, que exige *kairós*, paciência e ciência. Do mesmo modo, o filósofo que "dispõe de conhecimento acerca do justo, do belo e do bom" (276c3-4) pode cultivar "jardins de letras" (276d1) por divertimento, escrevendo discursos sobre a justiça que serão belos mas transitórios, sem, contudo, confundir essa atividade com a dedicação séria à dialética. O ponto não é, portanto, condenar a escrita; é distinguir o que se faz por *paidiá* daquilo que se faz por *spoudē*, e mostrar que o critério dessa distinção opera transversalmente em relação à dicotomia oral/escrito. A imagem positiva do discurso filosófico aparece, então, no contraste com o jardim ritual:

> Mas suponho ser muito mais bela ainda a seriedade que surge disso tudo quando, empreendendo a arte dialética e alcançando uma alma conveniente (*psychēn prosēkousan*), planta e semeia discursos com ciência - que são competentes em ajudar a si mesmos e a quem os plantou e, longe de infrutíferos, dotados de sementes da qual crescem outros discursos competentes em transmiti-la [a verdade] sempre imortal - fazendo feliz e à altura do possível para um ser humano quem dele dispõe. (276e5-277a4)

Três caracteres do *logos* autêntico se desenham aqui, todos eles consequência direta de sua condição de *empsychon*. Primeiro, o discurso dialético exige uma alma conveniente (*psychēn prosēkousan*): ele só pode "germinar" onde encontra solo apropriado, o que significa que sua autenticidade depende não apenas do produtor, mas também do receptor (não é semeadura mecânica nem condução técnica, mas encontro entre almas mediado por *philía* e por *Eros*). Segundo, o discurso é autônomo: uma vez plantado, é capaz de "ajudar a si mesmo", isto é, de responder, de defender-se, de operar sem a tutela permanente de seu autor. Terceiro, o discurso é frutífero: gera novos discursos em outras almas, perpetuando o movimento dialético para além de sua emissão inicial. É nessa terceira característica, em particular, que o *logos* filosófico se diferencia tanto da pintura quanto do jardim de Adônis: ambos têm aparência de vida, mas não geram; o discurso dialético, em troca, é "filho legítimo" da alma porque gera filhos próprios - outros discursos animados, em outras almas.[10]

A conclusão a que se chega tem várias implicações. Se o *logos* autêntico é caracterizado pela analogia com a alma como princípio de auto-movimento, então sua autenticidade depende de duas condições articuladas: ele precisa nascer no interior da alma do filósofo (não ser recebido como caracteres alheios) e precisa ser capaz de germinar no interior da alma do interlocutor (não permanecer como inscrição morta). A primeira condição diz respeito à origem; a segunda, ao destino. Em ambos os casos, o critério é a interioridade, isto é, a relação que cada alma estabelece com o discurso, fazendo dele coisa sua. É a essa condição que Trabattoni (2003, p. 145) se refere ao observar que "Uma comunicação oral é mais verdadeira, em geral, do que uma escrita, não porque possa dizer coisas *mais verdadeiras*, mas porque pode mostrar, promover e reproduzir a verdade nas almas (isto é, no único lugar onde a verdade se encontra) muito melhor do que tudo

[10] Sobre a tripla caracterização do *logos* dialético — alma predisposta/conveniente, autonomia, fecundidade —, ver Fortes (2021, p. 709-710).

o que possa fazer o escrito". O acento, aqui, não está sobre o *medium*; está sobre a alma como o único lugar em que a verdade pode propriamente residir. O discurso oral pode ser mais conveniente para a promoção desse encontro do que o escrito (como pode também não ser), mas o critério não se decide no plano do suporte; decide-se no plano da relação entre alma e *logos*.

Resta, contudo, a pergunta decisiva: como se gera, na alma do filósofo, um discurso autêntico? Se ele não pode ser recebido de fora como técnica acabada e se também não basta que o filósofo "saiba a verdade" - porque, como vimos na seção 2, esse saber lhe é parcialmente vedado na condição encarnada -, em que consiste o processo psíquico pelo qual o *logos* autêntico vem a ser? A resposta, que ocupará a próxima seção, repousa no entrelaçamento entre dois movimentos da alma filosófica: a reminiscência das Formas e o método dialético de reunião e divisão. É a essa articulação que nos voltamos agora.

5 DIALÉTICA E REMINISCÊNCIA: O NEXO DA *CANONICAL PASSAGE* (265C-266B)

A pergunta com que encerramos a seção anterior - como se gera, na alma do filósofo, um *logos* autêntico? - encontra no diálogo dois eixos de resposta. O primeiro é metodológico: a dialética como reunião (*synagōgē*) e divisão (*diairesis*), apresentada na passagem que se convencionou chamar de *Canonical Passage* (265c-266b), a primeira definição explícita do termo "dialética" no *corpus* platônico. O segundo é metafísico-psicológico: a reminiscência (*anámnēsis*) das Formas, tematizada na palinódia (249b-c, 249e-250c) como a operação pela qual a alma encarnada retoma, a partir do sensível, o que vislumbrou antes da queda. A questão decisiva para o argumento que aqui desenvolvemos é a relação entre esses dois eixos. São métodos alternativos? São o mesmo processo descrito sob ângulos distintos? Ou se trata de aspectos complementares - mas distintos - de uma única investigação? É a essa pergunta que dedicamos a presente seção, defendendo, com

Ionescu, a terceira opção e mostrando como ela permite responder à interrogação deixada em aberto pela seção anterior.

Comecemos pela *Canonical Passage*. Os dois discursos de Sócrates sobre o amor - o primeiro contra o amante, o segundo (a palinódia) a seu favor - operaram segundo dois "tipos de operação" (*eídē*) intercambiáveis no plano técnico, e ele explicita esses dois procedimentos, sendo que o primeiro consiste em "Reunir em uma única forma (*idéan*) coisas dispersas aqui e ali, abarcando-as numa visão de conjunto, a fim de tornar evidente, definindo cada coisa, aquilo que em cada caso pretende-se ensinar. [...]". O segundo procedimento, ao contrário, consiste em ser:

> "[...] capaz de separar de novo em formas (*kat' eídē*) e segundo as articulações naturais, e tentar não despedaçar as partes, à maneira de um mau açougueiro [...] Eu mesmo de fato sou um amante, Fedro, de tais divisões e reuniões, que tornam capaz de falar e de pensar. E, se penso que qualquer outro é apto a olhar para o uno e para o múltiplo como entidades naturais, persigo-o 'no encalço de seus passos, como de um deus'. E por certo aos que são capazes de executá-lo [...] chamo-os por enquanto de dialéticos. (265d-266b)[11]

Três aspectos da passagem merecem destaque imediato. Primeiro, Sócrates caracteriza-se como amante (*erastēs*) das reuniões e divisões - a articulação entre *Eros* e dialética, a que nos voltaremos na próxima seção, está, portanto, presente desde a definição mesma do método. Segundo, ele apresenta os dois procedimentos como independentes: cada um tem sua descrição própria (reunir o disperso em uma forma; cortar segundo articulações naturais), e nada na passagem exige que a divisão pressuponha a coleção como etapa anterior. Como Hayase (2016, p. 116-123) argumentou em estudo decisivo, a "interpretação tradicional" - adotada por Hackforth, Griswold, Nehamas-Woodruff, entre outros - segundo a qual a coleção identifica o gênero ao qual o objeto pertence, para então a divisão articulá-lo em espécies, lê na passagem uma

[11] Tradução de Reis (2016), com pequenas alterações, seguindo sugestões de Hayase (2016).

sequência que o texto não impõe e tem o efeito colateral de reduzir a coleção a um momento auxiliar da divisão. A leitura alternativa, que aqui adotamos, é a de que a coleção define o próprio objeto do discurso: quando Sócrates "reuniu" os múltiplos casos de manifestação amorosa em uma definição unitária de *Eros* em seus dois discursos, o que fez foi precisamente delimitar o objeto sobre o qual discursava e não o classificar dentro de um gênero superior. Terceiro, e em conexão com o ponto anterior, o alcance dos objetos da dialética é mais amplo do que a "interpretação tradicional" supõe. Isso porque a dialética do *Fedro* opera não apenas sobre realidades que correspondem diretamente a Formas (a justiça, o belo), mas também sobre fenômenos compostos como o próprio *Eros* - fenômeno que não é Forma simples, mas configuração complexa de afecções da alma. A dialética, no *Fedro*, é uma técnica de análise do *logos* tanto quanto uma ciência das Formas; daí, aliás, a peculiaridade da dialética desse diálogo, distinta daquela elaborada nos diálogos tardios (*Sofista*, *Político*, *Filebo*): aqui, a dialética se ocupa primariamente da retórica filosófica e do conhecimento das almas, não da elaboração de uma teoria geral dos *eidē*.

Estabelecido o que faz a dialética, resta a pergunta sobre o que ela pressupõe e sobre com que material opera. É nesse ponto que a reminiscência entra em cena. Sócrates a tinha apresentado, na palinódia, nos seguintes termos:

> Com efeito, um homem deve compreender o que é dito de acordo com uma forma, indo das múltiplas percepções à unidade reunida pelo raciocínio: e isso é a reminiscência daquilo que um dia nossa alma viu andando com um deus e olhando de cima as coisas que por ora dizemos que são, levantando a cabeça para o que realmente é. (249b6-c5)

A coincidência terminológica e estrutural entre essa passagem e a *Canonical Passage* é, a nosso ver, uma das chaves interpretativas mais importantes para a leitura da segunda metade do diálogo. A operação descrita em 249b - "indo das múltiplas percepções à unidade reunida pelo raciocínio" - é estruturalmente idêntica à operação da *synagōgē* descrita em 265d - "Reunir em uma única

ideia coisas dispersas aqui e ali". O que muda entre as duas passagens não é a operação em si, mas o horizonte sob o qual ela é apresentada. Em 249b, a operação é descrita como reminiscência, isto é, como retomada do que a alma viu antes da queda - o ângulo é metafísico-psicológico. Em 265d, a mesma operação é descrita como método dialético, isto é, como procedimento técnico de articulação do discurso - o ângulo é metodológico. Não há, portanto, dois movimentos distintos da alma filosófica, um interior (a reminiscência) e outro exterior (a dialética), que precisariam ser de algum modo coordenados; há um único movimento, descrito sob dois aspectos: o aspecto pelo qual ele recolhe à unidade o que está disperso na experiência sensível é a reminiscência; o aspecto pelo qual ele articula essa unidade em um *logos* defensável é a dialética.

Essa é, em essência, a tese que Ionescu defendeu em estudo dedicado ao problema, pois a reminiscência e o método de coleção e divisão "[...] são aspectos complementares da investigação dialética o método fornece uma estratégia de raciocínio, enquanto a teoria da reminiscência provê o horizonte metafísico dentro do qual as coleções e divisões fornecem bons resultados (Ionescu, 2012, p. 1). A formulação de Ionescu é precisa em dois sentidos. Primeiro, ela não identifica reminiscência e dialética: trata-se de aspectos *distintos*, não de descrições alternativas de uma mesma coisa. A reminiscência é uma operação cognitiva que pressupõe a pré-existência da alma e seu contato anterior com as Formas; a dialética é uma técnica de análise do *logos* que opera com definições, divisões e exemplos. Segundo, ela afirma a complementaridade: a dialética sem a reminiscência operaria no vazio, sem garantia de que suas articulações refletem distinções reais; a reminiscência sem a dialética permaneceria muda, sem capacidade de articular discursivamente o que vislumbra. As duas se exigem mutuamente porque a alma do filósofo, encarnada e privada de visão direta das Formas, precisa tanto do material que a reminiscência traz à mente quanto do método que organiza esse

material em discurso comunicável (o que nos permite explicar a coincidência estrutural entre 249b-c e 265d).

Além disso, a leitura de Ionescu, nos permite compreender por que Sócrates pode chamar a si próprio de "amante" (*erastēs*) das reuniões e divisões (266b): se a dialética operasse no vazio, sem horizonte metafísico, ela seria mera técnica de classificação, indistinguível das *technai* sofísticas que o diálogo critica; é porque a dialética é também - e *indissociavelmente* - exercício de reminiscência que ela merece o estatuto erótico que Sócrates lhe atribui. A próxima seção examinará, justamente, essa terceira articulação: *Eros* como motor de ambos os movimentos.

Resta, contudo, uma observação importante sobre o que essa leitura implica para a nossa tese geral. Se o *logos* autêntico é aquele que nasce no interior da alma do filósofo (como vimos na §4) e se o que constitui esse "nascimento interior" é o entrelaçamento entre reminiscência e dialética (como acabamos de argumentar), então a autenticidade não é dada de uma só vez, como técnica que se adquire e se aplica; é processo *contínuo* de articulação entre o que a alma vislumbrou antes da queda, o que ela rememora a partir do sensível, e o que ela é capaz de articular em diálogo com outras almas. Não há, portanto, *logos* filosófico fora desse triplo movimento - reminiscência, dialética, alteridade dialógica. E é por isso, como veremos a seguir, que esse *logos* precisa ser também erótico: porque apenas *Eros*, como impulso que se sabe incompleto, pode manter a alma em movimento entre esses três polos sem deter-se em nenhum deles como se fosse posse definitiva.

6 *EROS* COMO MOTOR DA REMINISCÊNCIA E DA DESCOBERTA INTERIOR

A complementaridade entre reminiscência e dialética, defendida na seção anterior, deixa em aberto uma questão decisiva: o que mantém a alma do filósofo em movimento entre esses dois polos? Por que a alma encarnada, dispersa entre as sensações e privada da visão direta das Formas, empreenderia o esforço de

reunir o disperso, articular o reunido em divisões e testar o articulado em diálogo? A resposta do *Fedro* a essa pergunta é unívoca: o impulso que sustenta a investigação filosófica não é técnica nem método, mas *Eros*. É essa terceira articulação - reminiscência, dialética, *Eros* - que confere à filosofia, no diálogo, sua forma característica e que explica por que Sócrates pode afirmar sobre si próprio, tanto no *Banquete* quanto no *Fedro*, "em nada mais ser entendido senão nas questões de amor" (*Banquete* 177d8-9; cf. *Fedro* 257a8-9).

A passagem da palinódia que articula reminiscência e *Eros* é decisiva. Após apresentar a operação da anamnese como redução do múltiplo à unidade pelo raciocínio (249b6-c5), Sócrates introduz a quarta espécie de *mania* - a amorosa - como aquela que, dentre todas as formas de entusiasmo, é "a melhor e de origem superior para quem é tomado [por ela] e a ela se associa" (249e2-3). Aí se descreve o que se passa quando o filósofo, ainda encarnado, depara-se com a beleza sensível:

> quando alguém ao ver o belo daqui, do verdadeiro tendo uma reminiscência (*tou alēthous anamimnēskomenos*), torna-se alado e uma vez provido de novas asas deseja ardentemente voar, mas, impotente, olhando para o alto à maneira de um pássaro e descuidando do que está embaixo, dá motivos para que o considerem louco. (249d5-e1)

O detalhe filológico aqui é importante: a reminiscência das Formas, anunciada em 249b como operação cognitiva (passagem do múltiplo ao uno), é em 249d *deflagrada* pela experiência erótica do belo. A beleza sensível atua, no diálogo, como ocasião privilegiada da anamnese porque, dentre todas as Formas, "somente ao belo coube este lote: o de ser o mais manifesto e o mais amado" (250d8-9). A bela aparência terrena não é, portanto, *apenas* o que desperta o desejo erótico do amante pelo amado, mas é a porta de entrada pela qual a alma reencontra, ainda que

precariamente, o vislumbre pré-natal do hiperurânio.[12] Sem essa deflagração erótica, a reminiscência não se "ativaria"; sem a reminiscência ativada, a alma não teria material sobre o qual a dialética opera; sem a dialética articulando o material, o que a reminiscência traz à mente permaneceria inarticulado. Os três momentos se sustentam mutuamente, e o que conecta todos é o impulso erótico.

Esse *Eros*, contudo, precisa ser distinguido com cuidado. Ele não é o desejo "desprovido de razão" (*aneu logou epithymía*, 238b9) que dominava o discurso de Lísias e o primeiro discurso de Sócrates - ali, *Eros* era apresentado como força irracional que sequestra a alma e a arrasta ao prazer sem mediação reflexiva. Mas também não é a fria racionalização técnica que parece operar na delimitação da retórica em 270b-272b, onde o conhecimento dos tipos de alma e dos tipos de discurso é apresentado como exigência metodológica abstrata. O *Eros* filosófico, o "divino" da palinódia, ocupa uma posição intermediária e produtiva entre esses dois extremos: é desejo, mas desejo que move a alma na direção do que confere ao deus sua divindade, isto é, às Formas. Assim, a palinódia refuta o primeiro discurso de Sócrates (e, por extensão, o de Lísias) ao mostrar que *Eros*, longe de ser uma doença da alma, é a condição de possibilidade da própria atividade filosófica. É porque há desejo pela verdade - desejo que se sabe imperfeitamente saciado na vida encarnada - que a alma se põe em *movimento* de reunir, dividir e investigar. A passagem mais explícita sobre o caráter erótico-mnemônico da filosofia ocorre em 252e6-253a5, na descrição de como os seguidores de cada deus se conduzem na vida encarnada:

> [Os filósofos, seguidores de Zeus] [...] aprendem algo das fontes que podem e buscam por si mesmos e, seguindo a pista para descobrir por si mesmos a natureza do próprio deus, prosperam pela necessidade de pôr os olhos intensamente na direção do deus, inspirados e alcançando-o pela memória,

[12] Sobre a função privilegiada da Forma do Belo na deflagração da anamnese, ver Werner (2012, cap. 4). Sobre a relação entre beleza terrena e ascensão filosófica, cf. ainda *Banquete* 210a-211d.

> tomam dele os costumes e as ocupações, na medida em que é possível a um homem compartilhar do divino. (252e6-253a5).

O verbo decisivo é *aneurískein* - descobrir, encontrar por busca. Os filósofos não recebem prontas as pistas de Zeus; eles as descobrem em si mesmos (*par' heautōn aneurískein*), por um processo que combina memória (*tēi mnēmēi*), inspiração (*enthousiōntes*) e a tensão erótica de pôr os olhos no deus. Essa descoberta interior, longe de ser uma intuição mística sem mediação, é justamente o que a articulação reminiscência-dialética-*Eros* permite: o filósofo busca em sua alma os discursos que refletem a verdade, mas essa busca só é possível porque *Eros* o mantém em movimento. O nexo entre o auto-movimento (245c-246a) da alma e a dialética do amor (na palinódia e na *Canonical Passage*) não é casual: o que se auto-move na alma do filósofo é precisamente o desejo, e o que esse desejo busca, intermitentemente e por aproximação, são as Formas que apenas a reminiscência alcança e que apenas a dialética articula.

Compreende-se, então, por que Sócrates declara, no *Banquete* e no *Fedro*, ser entendido apenas em assuntos do amor. A afirmação não é apenas modéstia irônica. O que Sócrates sabe não são as Formas em si (esse saber é divino, inacessível à condição humana encarnada); o que ele sabe é o desejo humano, e este desejo busca algo para além do humano. Sabe como esse desejo nasce do encontro com a beleza, como ele desperta a memória, como ele exige a articulação dialética para não se dispersar em paixão cega, como ele permanece sempre incompleto porque sempre orientado para algo que não pode ser plenamente possuído. É esse saber peculiar - saber do desejo, não do objeto desejado - que constitui o filósofo como filósofo e que faz da filosofia, no *Fedro*, um modo de vida erótico e não uma técnica do discurso. Aqui se confirma, em chave platônica, a definição que Diotima oferece no *Banquete*: o filósofo é aquele que está entre a ignorância e a sabedoria, e *Eros* é seu nome verdadeiro (cf. *Banquete* 204a-b).

Portanto, se a autenticidade do *logos* filosófico depende da articulação entre reminiscência, dialética e *Eros* - e não de uma técnica retórica externa -, então a fraqueza dos *logoi*, isto é, sua incapacidade de comunicar dogmaticamente a verdade, deixa de ser uma falha a ser superada e revela-se como condição positiva da própria filosofia. Um discurso que conseguisse abarcar a verdade de modo final e dogmático seria precisamente um discurso *sem Eros*: posse acabada que dispensaria a busca. O discurso filosófico, por ser sempre filho de um saber que está além dele, mantém aberta a tensão erótica que move a alma; é por ser fraco - imagem, *eidōlon* - que ele é capaz de gerar outros discursos em outras almas, em vez de se fechar sobre si mesmo. Essa fraqueza, longe de ser derrota, é a condição mesma da fecundidade que vimos caracterizar o *logos* "vivo e dotado de alma" na §4.

O quadro está, com isso, completo. A pergunta de que partimos - em que consiste o uso filosoficamente legítimo dos *logoi* - encontrou resposta no entrelaçamento entre reminiscência, dialética e *Eros*, e não em uma técnica exterior que o filósofo dominaria.

CONCLUSÃO

O percurso aqui empreendido procurou responder a uma pergunta que emerge da segunda metade do *Fedro*: se a retórica técnica, tal como Sócrates a delineia, esbarra em exigências que escapam à condição humana encarnada, em que consiste, então, o uso filosoficamente legítimo dos *logoi*? A tese que sustentamos é a de que a autenticidade dos discursos filosóficos não depende de uma técnica retórica externa, mas do entrelaçamento, no interior da alma, entre três movimentos articulados: a reminiscência das Formas, que fornece o horizonte metafísico da investigação; a dialética como reunião e divisão, que articula em *logos* o que a reminiscência traz à mente; e o *Eros* filosófico, que mantém a alma em movimento entre esses dois polos sem permitir que se detenha em nenhum como posse definitiva.

Cada uma das seções procurou desenvolver um momento desse entrelaçamento. A discussão sobre o mito de Theuth (§3) e sobre o discurso "vivo e dotado de alma" (§4) permitiu deslocar a chave hermenêutica da oposição oral/escrito para a oposição interior/exterior à alma. A análise da *Canonical Passage* (§5) mostrou, contra a interpretação tradicional, que reunião e divisão não operam no vazio: operam sobre o material que a reminiscência traz à mente, sem que com isso se reduza uma à outra. E a articulação com o *Eros* filosófico (§6) explicou por que esse processo é, por sua natureza, interminável: o filósofo não é o sábio, é o amante do saber, e o que ele ama não pode ser plenamente possuído na vida encarnada. Por fim, o *Fedro* termina com uma prece, e não com um tratado, porque a busca pelos *logoi* autênticos não é uma técnica que se domina, mas um modo de vida que se cultiva.

REFERÊNCIAS

BICKFORD, S. *Logos*, inspiration, and self-motion in Plato's *Phaedrus*. **Plato Journal**, Coimbra, v. 25, p. 7-25, 2024. DOI: 10.14195/2183-4105_25_1.

BURGER, R. **Plato's *Phaedrus*: A Defense of a Philosophic Art of Writing**. Tuscaloosa, AL: The University of Alabama Press, 1980.

FERRARI, G. R. F. **Listening to the Cicadas: a study of Plato's *Phaedrus***. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

FORTES, F. S. Aprender a falar e a pensar: algumas notas em torno da dialética e da escrita no *Fedro* de Platão. **Anais de Filosofia Clássica**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 31-40, 2018.

FORTES, F. S. **A dialética e as letras: imagens e paradigmas do pensar no Fedro de Platão**. 2019. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

FORTES, F. S. A imagem do "Jardim de Adônis" e a reflexão sobre a escrita como paradigma para a determinação do *lógos* no *Fedro* de Platão (276b1-277b3). **Kriterion: Revista de Filosofia**, Belo Horizonte, v. 62, n. 150, p. 727-748, set./dez. 2021.

HAYASE, A. Dialectic in the *Phaedrus*. **Phronesis**, v. 61, n. 2, p. 111-141, 2016. DOI: 10.1163/15685284-12341302.

IONESCU, C. Recollection and the method of collection and division in the *Phaedrus*. **Journal of Philosophical Research**, v. 37, p. 1-24, 2012. DOI: 10.5840/jpr2012371.

NIGHTINGALE, A. W. **Genres in Dialogue**. Cambridge University Press, 1995.

PINHEIRO, M. R. O *Fedro* e a escrita. **Anais de Filosofia Clássica**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 4, p. 70-95, 2008. DOI: 10.47661/afcl.v2i4.17003.

PLATÃO. **Banquete**. Tradução, posfácio e notas de José Cavalcante de Souza. 1.ed. São Paulo, Editora 34, 2016.

PLATÃO. **Fedro**. Tradução, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis; introdução de James H. Nichols Jr. São Paulo: Penguin Classics / Companhia das Letras, 2016.

PLATO. **Phaedrus**. Translation and notes by A. Nehamas and P. Woodruff. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1995.

SIQUEIRA, J. R. Retórica e filosofia no *Fedro* de Platão: uma crítica à leitura de Trabattoni. **Griot: Revista de Filosofia**, Amargosa, v. 4, n. 2, p. 96-104, dez. 2011. DOI: 10.31977/grirfi.v4i2.507.

TRABATTONI, F. **Oralidade e escrita em Platão**. Tradução de Fernando Rey Puente e Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Discurso Editorial, 2003.

TRABATTONI, F. **Platão**. Tradução de Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Archai: as origens do pensamento ocidental, 2).

WERNER, D. S. Rhetoric and philosophy in Plato's *Phaedrus*. **Greece & Rome**, v. 57, n. 1, p. 21-46, 2010. DOI: 10.1017/S0017383509990222.

WERNER, D. S. **Myth and Philosophy in Plato's Phaedrus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

YUNIS, H. (ed.). **Plato: Phaedrus**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. (Cambridge Greek and Latin Classics). DOI: 10.1017/CBO9780511977237.

O TRÁGICO EM HOMERO: UM ESTUDO SOBRE AQUILES E HEITOR

Francisca Vanessa Costa Dantas

1 INTRODUÇÃO[1]

No Ocidente, a primeira história da qual o registro chegou até a atualidade é a *Ilíada* de Homero, um poema épico que relata o fatídico destino e a tortuosa morte daqueles que têm sua vida marcada por grandes feitos. Ao lermos os versos dessa narrativa, a ruína de dois heróis se destaca por ser uma demonstração poética de como o homem, muitas vezes, é apenas um servo de suas emoções e/ou de seus deuses.

A primeira palavra da *Ilíada* no grego original é Ira. Esse é o sentimento colocado como centro de todo o enredo a partir do primeiro verso, fato importantíssimo para a compreensão da queda heroica na narrativa, consumada a partir de escolhas feitas por suas personagens, tornando-as vulneráveis às vontades divinas. É esse sentimento tempestuoso e condicional que desencadeia os acontecimentos que compõem os cantos.

Ao olharmos para a epopeia e para suas personagens, utilizando um viés científico e literário, os temas explorados na obra ganham um novo destaque e, por consequência, tornam-se novos objetos de estudo. Neste trabalho, colocamos em ênfase as mortes de Aquiles e Heitor por se apresentarem tecidas juntas na malha do enredo do poema épico. É apenas à luz da construção narrativa desses heróis que podemos compreender o que faz sua história comover o leitor e, como seus temas refletem a condição

[1] Esse trabalho nasceu da minha pesquisa para o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras/Língua Portuguesa, do Centro de Formação de Professores, da Universidade Federal de Campina Grande.

humana, sempre limitada pelas escolhas que fazemos e pelo conjunto de crenças que regimenta a nossa sociedade. Diante disso, podemos interpretar que a *Ilíada* é um registro da humanidade como ela foi, mas também um reflexo de como ela é.

Como literatura, essa obra é um importante espelho da condição humana. Estudá-la é, em certa medida, uma forma de compreendermos a origem literária de temas como amor, morte e luto nas histórias (re)contadas ainda hoje. Nesse contexto, estudar as raízes da literatura ocidental nos ajuda a entender de que forma esses temas são relevantes na atualidade, mostrando como essas reflexões são importantes e por que o retrato da figura humana presente na *Ilíada* ainda é tópico de discussão na modernidade.

Em uma reflexão sobre este tópico, em seu livro *Por que ler clássicos?* (1993), Calvino aponta a importância de se ler os clássicos dentro do contexto moderno em que estamos inseridos. O autor enfatiza que toda leitura é uma releitura e que a literatura deixa marcas permanentes nas culturas em que ela perpassa. Diante disso, buscamos utilizar o trágico como principal lente de análise do enredo das personagens Aquiles e Heitor dentro da obra homérica, pois entendemos a representação trágica desses heróis como uma das "marcas permanentes" deixadas por Homero.

É certo que foi apenas nas tragédias gregas que o trágico foi consolidado. No entanto, Lesky (1976) postula que o nascimento dos elementos trágicos que mais tarde regeram a tragédia pode ser, em certa medida, apontados nas epopeias gregas. Para exemplificar suas palavras, o autor destaca a queda da personagem Aquiles em sua cólera intensa, acentuando esse fio do enredo para compreendermos como o trágico pode ser observado nos heróis homéricos. Desta forma, ao percebermos indícios desses elementos no épico grego, buscamos entender quais aspectos trágicos podem ser encontrados no enredo dos heróis Aquiles e Heitor da *Ilíada* de Homero.

Diante disso, nesta pesquisa, ao interpretarmos Heitor, o percebemos como um rei condenado. Sua vida e vitória são um simbolismo da força e resistência de Troia. A queda do herói e de

sua pátria estão intrinsecamente ligadas; sua morte pelas mãos do Pelida pode ser vista como o fim simbólico de uma nação; sua construção é humana e sua luta é pela salvação de seu lar.

Em contrapartida à caracterização do troiano, entendemos Aquiles como uma figura emblemática, um semideus prometido à grandeza, mas que representa a farsa da liberdade diante das forças do destino. Suas escolhas refletem superioridade e inteligência (quase arrogância). Escolhendo abandonar os companheiros de guerra assim que sua honra foi ferida, não parece ser de sua natureza ceder. É apenas para seu amado amigo Pátroclo que sua natureza se apresenta mais branda e é unicamente a morte deste que o faz retornar à guerra.

As escolhas feitas por esses personagens na trama da narrativa são uma demonstração da tentativa de exercer o domínio sobre suas vidas, refletindo a natureza do herói grego. Ao pensarmos sobre esses caminhos errantes, escolhidos por tentativas falhas de fazer o certo, buscamos compreender esses heróis através da lente trágica, tendo em vista que, segundo Vernant (1999), são personagens trágicas as que tentam buscar em suas ações uma afirmação de sua liberdade de ser e de escolher.

Para tanto, no recorte do corpus da pesquisa, partimos do Canto I para entendermos o erro e a ira de Aquiles, ambos catalisadores para o desenrolar do destino e, depois, dos Cantos XVI e XVII, para estudarmos a desgraça de Aquiles com a morte de Pátroclo pela espada de Heitor. Além disso, analisamos os últimos quatro cantos da obra para compreendermos a queda do herói grego e do troiano e como o mesmo destino levou-os à ruína por caminhos distintos. A tradução da *Ilíada* que iremos utilizar para esse estudo é a de Frederico Lourenço (2013).

Em nosso acervo teórico, utilizamos Redfield (1975), Malta (2006) e Lesky (1976) para entendermos como as personagens Aquiles e Heitor são construídos na obra e por que seus enredos podem ser considerados trágicos; e, Aristóteles (1993), Lesky (1976) e Szondi (2004) para identificar o que são elementos trágicos e quais deles podem ser apontados na *Ilíada*. Com apoio em Gonçalves

(2001), Prodanov (2013) e Severino (2013), e de acordo com os objetivos e métodos usados na redação deste trabalho, esta pesquisa se caracteriza como bibliográfica, aplicada e qualitativa.

A partir dessas considerações, este trabalho apresenta a seguinte estrutura: após esta parte introdutória, na segunda parte, intitulada Perspectivas de Leitura, apresentamos e discutimos os conceitos utilizados para explicar o fenômeno do trágico na literatura e quais considerações foram feitas por teóricos acerca do arco trágico na construção das personagens Aquiles e Heitor. Na terceira parte, intitulada A Tragédia de Aquiles e Heitor, aplicamos ao *corpus* os conceitos que foram apresentados anteriormente. Desta forma, foi possível entender como as personagens de Homero possuem traços constitutivos que os aproximam do trágico. Na última parte, apresentamos nossas considerações finais e os resultados de nossas hipóteses. Por fim, apresentamos nossas referências.

2 PERSPECTIVAS DE LEITURA

Nos primeiros capítulos da *Poética* (1993), Aristóteles postula que, para se compor uma obra poética perfeita, ela deve ter como base os mitos antigos. Seguindo as postulações aristotélicas, podemos compreender que os mitos narram a realidade, e que formas poéticas se apropriam dessas narrativas mitológicas (colocando-as como parte principal do enredo) para criarem poesia, isto é, uma imitação da realidade. Essa transformação da vida em arte é denominada de *mimese*.

O autor entende que é através da imitação que o ser humano aprende a conviver em sociedade. Ele imita para aprender a se comunicar e a se transformar em um indivíduo funcional. Em um sentido análogo, os gêneros literários (mais especificamente, os da antiguidade, definidos por Aristóteles) imitam (a partir dos mitos) a vida dos homens. A epopeia e a tragédia – os dois gêneros por ele discutidos – imitam seres elevados, isto é, os heróis gregos e suas ações nobres e impactantes.

Essas ações, por sua vez, devem ter em sua estrutura o antes (princípio); o meio (o que acontece/ação representada); e o fim (resultado da ação). Aristóteles acredita que com esses três elementos cria-se uma ordem e uma grandeza representada na ação. Um mito, como elemento literário, não funciona se ele não tiver a grandeza/o impacto da ação. É nesses atos impactantes que podemos perceber o trágico como uma parte da condição humana, pois é a partir do sofrimento das personagens que esse efeito se torna possível. Ao se identificar com a imitação literária, o receptor dessa forma artística cria empatia pelo conflito representado.

É, portanto, na Poética e nas definições de Aristóteles que encontramos as primeiras tentativas de definir o trágico. No entanto, a preocupação do filósofo grego é, principalmente, com as implicações morais da tragédia e da epopeia (principalmente da tragédia). Neste trabalho, por outro lado, deter-nos-emos sobre a materialidade literária do épico homérico. Buscamos entender o trágico não como uma implicação moral, mas como um fato da condição humana representada na literatura. Deste modo, utilizamos a perspectiva aristotélica de *mimese*, isto é, a vida representada na literatura de forma poética, porém, como um conceito da teoria literária.

Nesse contexto, buscamos nessa seção entender o que seria o trágico. Começamos essa discussão pelas reflexões de Aristóteles sobre o herói trágico. O autor define essa personagem como um "[...] homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro" (Aristóteles, 1993, p. 69). A partir disto, nos aprofundaremos no que significa **cair no infortúnio pela força de algum erro**. Entendemos que, na *Ilíada*, podemos encontrar o fenômeno trágico, principalmente, na tentativa do homem de evitar esta queda e em sua incapacidade de fazê-lo.

Percebemos, portanto, que no cenário homérico, isso significa que os heróis são como fantoches nas mãos dos deuses. Para esta afirmação, levamos em consideração, a constante interferência desses deuses no conjunto de ações que movem a narrativa. Essas

ocorrências, percebemos, tendem a se relacionar com **a força de um erro**, levando os homens à ruína. Ao tentarem ser senhores de si e fazer suas próprias escolhas, por serem apenas escravos das vontades divinas, se tornam incapazes de não condenarem seu destino.

Na próxima seção, ao aplicarmos essa concepção na análise de Aquiles e Heitor, notaremos isso com mais nitidez. Por ora, citamos o exemplo de quando, no Canto XIX da *Ilíada*, Agamêmnon tenta justificar o seu erro – ter roubado Briseida de Aquiles (Versos 137-138). Neste momento da trama ele cita o poder de Zeus, colocando parte da culpa de suas ações nas vontades do deus supremo do Olimpo. Em sua fala, o herói grego apresenta uma visão dos humanos a qual buscamos entender aqui: os homens são como bonecos dos deuses, suscetíveis à sua vontade, mas também carregam parte da culpa de suas escolhas. Jaeger (2001, p. 19) discute isso com propriedade quando escreve que

> o motivo do indivíduo heróico condenado à vanidade de tudo o que é humano é, na poesia homérica, complementado e intensificado pela contraposição em que nela o homem é colocado face aos deuses. Os bem-aventurados imortais podem, quando lhes apraz, curvar-se graciosamente para o pobre mortal, ajudando-o em suas necessidades. Mas a cada instante podem voltar-lhes as costas e pôr à mostra o abismo insondável que separa sua bem-aventurança dos tormentos daqueles a quem sua morte governa.

O sofrimento do homem, portanto, pode ser interpretado como o cumprimento da autoridade divina. Essa noção é exposta desde os primeiros versos do poema, com essa expressão: "enquanto se cumpria a vontade de Zeus" (v. 5). Nesse fragmento, o poeta aponta a dualidade na ação desses heróis, presente no conflito entre deuses e homens e representada na narrativa. A partir desse contexto, ao pensarmos sobre a fragilidade do conceito de liberdade na literatura grega homérica, é preciso considerar dois planos de ação: o plano do humano/terreno e o plano dos deuses/divino. Ao dividirmos a progressão das escolhas feitas

desta forma, as decisões desses heróis se apresentam através de uma nova perspectiva.

Considerando primeiramente o plano humano, nos detemos sobre as decisões tomadas por esses homens dentro do contexto em que eles estão inseridos na narrativa. Ao tomarem ação sobre o problema que se apresenta em sua frente, essas personagens exercem sua liberdade de escolha ao decidirem o que devem/querem fazer. À primeira vista, parece que eles são donos de si e capazes de modificarem seu destino.

No entanto, no plano dos humanos, essas decisões – como aponta Agamêmnon – podem ser influenciadas pelas forças superiores. Desta forma, os homens são, ao mesmo tempo, inocentes e culpados pelas ações que os levam à ruína ou à glória. Portanto, de modo ambíguo, os heróis dessa narrativa estão suscetíveis às vontades dos deuses, sem conseguirem lutar contra a força divina. Sobre o impasse da liberdade grega, Lesky reflete que

> Somente o voltar-se a Deus pode dar segurança ao homem, mas, assim mesmo, sua vida nesta terra, devido à constituição humana, está de antemão exposta ao engano, às aparências que lhe escondem a realidade, ao desvario que o atrai para à ruína. [...] A contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus polos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantam um contra o outro no próprio peito do homem. (Lesky, 1976, p. 24-25)

A partir disso, podemos começar a entender a dualidade existente nas consequências das escolhas das personagens trágicas. Os deuses, que deveriam ser uma salvação, também podem significar a condenação do destino desses heróis, distorcendo a realidade e manipulando suas decisões. Nessa contradição, percebemos a tensão presente na trama trágica. Para tornar mais clara essa compreensão, utilizamos as reflexões de Schelling sobre a tragicidade da condição humana. Ele entende que

> O fundamento dessa contradição, aquela que a tornava responsável, encontra-se em um nível mais profundo do que onde a procuraram,

> encontrava-se no conflito da liberdade humana com o poder do mundo objetivo, em que o mortal tinha [...] necessariamente que sucumbir e, no entanto, por não ter sucumbido sem luta, precisava ser punido por sua própria derrota. (Schelling *apud* Szondi, 2004, p. 29)

Partindo desse pressuposto, podemos entender que a derrota destes homens, isto é, o sucumbir, é uma demonstração da liberdade humana. Ao refletirmos sobre isso na literatura, mais especificamente na *Ilíada*, percebemos que os heróis provam sua liberdade de escolha ao sucumbirem ao destino. É através da luta que percebemos isso: as personagens trágicas são condenadas justamente por aquilo que deveria ter sido sua salvação. O autor, como exposto, acredita que a essência do trágico está no conflito humano entre a sua liberdade de fazer escolhas e o seu destino. Para ele, essa relação coloca o herói em situação de vencido, pois ao perder para o destino, ele perde sua liberdade. Por outro lado, ele também é vencedor, pois ele honra sua liberdade ao lutar por ela até o último segundo.

Diante disso, percebemos que o fenômeno trágico se encontra na dualidade presente entre as decisões divinas e as ações humanas, criando uma relação de escolhas falsas e culpa incerta, colocando a personagem trágica em uma ruína aparentemente inconciliável.

Arete e honra

Como vimos com Aristóteles (1993) no tópico anterior, o herói trágico é aquele que cai no infortúnio por causa da força de algum erro. Observamos que esse erro nem sempre pode ser evitado e essa força é, muitas vezes, a influência divina no plano das decisões humanas. Ao relacionarmos esse erro à ação que move a narrativa da *Ilíada*, percebemos como são, primariamente, as escolhas de Aquiles que condicionam a morte de Pátroclo e que, por sua vez, condicionam a de Heitor. Existe, deste modo, uma sequência de atos que começam a partir dessa decisão e tornam o enredo trágico.

Nesta pesquisa, portanto, pensamos que o erro catalisador desse movimento sequencial é a atitude do Pelida em sair da guerra.

Notamos nesse ato a dualidade entre o que os deuses querem e o que o homem faz. Por olharmos a obra desta forma, entendemos que a trajetória dos heróis é construída para que a queda final se torne inevitável.

Nesse sentido, para entendermos o contexto em que esses heróis estão inseridos, temos que, primeiro, discutir o conceito grego da *arete*, isto é, a excelência do homem. Concepção presente na sociedade grega homérica que nos ajudará a compreender melhor essas personagens. Sobre a definição da *arete*, Jaeger (2003, p. 29-30) reflete que

> O esforço da vida desses heróis é uma luta incessante pela democracia entre seus pares, uma corrida para alcançar o primeiro prêmio. [...] É a Ilíada testemunho da elevada consciência educadora da nobreza primitiva, [...] trazia uma nova imagem do Homem perfeito, para o qual ao lado da ação estava a nobreza do espírito, e só na união de ambos se encontrava o verdadeiro objetivo. [...] Intimamente ligada à *arete* está a honra. Nos primeiros tempos era inseparável da habilidade e do mérito.

Dentro desse contexto, a narrativa da *Ilíada* deixa claro que é no combate que esses guerreiros ganham riqueza e respeito. É no campo de batalha que o homem encontra sua glória – uma fama que o acompanhará para além da morte. Por isso, tanto a derrota quanto o insulto são recebidos de maneira extremamente negativa. Para esses heróis, outro guerreiro ferir sua honra seria um ultraje. O respeito deve, sem exceções entre eles, ser mútuo e perpétuo.

As ações de Agamêmnon no primeiro canto retratam exatamente isso. Podemos entender as consequências da violação desse contrato social na reação de Aquiles ao "roubo" de Briseida – esta que é um presente de guerra e uma demonstração de sua glória. É por isso que a culpa das decisões desses heróis não recai apenas sobre os deuses. A influência divina nas escolhas leva à dualidade, mas, o herói também é culpado de seu destino. No fim, percebemos que a natureza do homem tem importante papel na ruína destes.

Dentro desse contexto, de acordo com Albin Lesky (1976), para essas personagens serem consideradas trágicas, deve haver, de alguma forma, a dualidade entre escolhas – apontada anteriormente. Para que o trágico ocorra, a narrativa deve apresentar algum conflito (relacionado ao destino das personagens) entre o plano humano e o plano divino. É nesse impasse que o fenômeno ocorre. Sobre isso, o autor escreve que "onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico" (*ibidem*, p. 27). Portanto, a situação trágica não deve ser completamente aceita por esses heróis, pois o que se observa é um impasse que envolve ambas as influências ao mesmo tempo, demonstrando inquietude e conflito.

Ainda segundo o autor, no enredo de uma personagem trágica, há dignidade na queda. Isto é, ao caírem, os heróis devem fazê-lo com seu caráter ainda elevado/superior ao de "homens comuns". Se levarmos em consideração o contexto da época, segundo Aristóteles (1993), "caráter elevado" é sinônimo de nobreza. Nesse sentido, podemos entender que uma ação elevada, tal qual a ação trágica, deve ser feita por personagens nobres. E quem mais nobre que um semideus e um príncipe da realeza?

Aquiles cresceu com seu destino contado. No Canto IX, ouvimos o Pelida falar de suas duas sinas de morte, referindo-se à profecia que o seguiu durante a vida: se escolhesse ser um guerreiro e lutasse em guerras, o herói morreria jovem, mas em glória perpétua. No entanto, a profecia também oferece: não lute em guerras e terá uma vida longa, mas sem nenhum prestígio excepcional. Essa versão do mito, registrada no épico, nos permite perceber como, muitas vezes, quando se trata de escolhas, a noção de liberdade nesse cenário pode ser ambígua.

Depois de compreendermos o papel da *arete* na sociedade grega e a importância desta para estes heróis, não é uma expectativa muito verdadeira a de que Aquiles, um príncipe e semideus, escolhesse ficar em casa e virar um nobre sem nenhum tipo de prestígio. Principalmente dentro do contexto em que ele está inserido. Além disso, outro fato notável dessa profecia é:

quando o Pelida decide sair de combate após terem ferido sua honra, ainda vivo, tentando modificar sua escolha inicial de morrer jovem, os eventos da obra acontecem e ele é forçado, pela sua ira desmedida, a voltar à guerra – dessa vez, no entanto, por vingança, não por glória ou honra.

Acreditamos que essa é uma parte da obra que demonstra como a dualidade proposta por Schelling funciona na trama da epopeia homérica. Por vingança e por luto, a personagem precisa aplacar sua ira no combate, causando, desta forma, a sua condenação. Aquiles não é passivo na sua escolha, mas não a faz sem a influência dos deuses no enredo da narrativa.

Assim, ao relacionarmos essa condição à ação que move a narrativa da *Ilíada*, percebemos como são, primariamente, as escolhas de Aquiles que condicionam a morte de Pátroclo e que, por sua vez, condicionam a de Heitor. Existe, deste modo, uma sequência de atos que começam a partir dessa decisão e tornam o enredo trágico. No que diz respeito às personagens Aquiles e Heitor, apesar de inimigos, são como fios que se entrelaçam no tecido do enredo, conduzidos por temas que estruturam a literatura grega: destino, morte, desmedida e queda. Em uma circunstância trágica, ambos representam a ruína do outro.

3 AQUILES E HEITOR

Ao iniciarmos nossa análise pelo Canto I, tentaremos entender o porquê das personagens Aquiles e Heitor terem agido de forma a condenar o seu destino. A trama começa com a ira de Aquiles. É o seu comportamento tempestuoso que, ao longo da narrativa, condiciona o destino de outras personagens, tornando-as trágicas. Nesse cenário, é a decisão do Pelida que torna a morte de Pátroclo possível. E, por consequência, a morte do Menecida também determina o fim de Heitor. Entramos na obra com a recusa do Pelida em continuar na guerra, o seu primeiro erro fatal:

> Fitando-o com sobrolho carregado respondeu Aquiles de pés velozes:
> "Ah, como te vestes de vergonha, zeloso do teu proveito!
> Como obedecerá às tuas palavras algum dos Aqueus,
> para seguir caminho ou pelejar pela força contra guerreiros?
> Eu não vim para cá lutar por causa dos lanceiros Troianos,
> visto que eles em nada me ofenderam [...]
> Mas foi a ti, grande desavergonhado!, que seguimos,
> para que te regozijasses, para que obtivéssemos honra para Menelau:
> foi por ti, ó cara de cão!, que investimos contra os Troianos.
> Mas nisto não queres tu pensar nem refletir.
> E ameaças vir tu próprio tirar-me o prêmio, pelo qual
> muito me esforcei, e que me deram os filhos dos Aqueus.
> Nunca recebo eu prêmios como os teus, quando saqueiam
> os Aqueus uma das cidades bem habitadas dos Troianos.
> A maior porção da guerra impetuosa têm as minhas mãos
> de aguentar; mas quando chega o momento da distribuição,
> és tu que ficas com o prêmio melhor; e eu volto para as naus
> com coisa pouca, mas que me é querida, depois de ter me cansado
> a combater. Mas agora voltarei para a Ftia, visto que é muito melhor
> regressar para casa com as naus recurvas, pois não estou disposto
> a ficar aqui, desonrado, acumulando para ti tesouros." (Homero, *Ilíada*, vv. 147-171)

Ao olharmos para esse fragmento da narrativa, podemos perceber a injúria do ato de Agamêmnon estampado na fala de Aquiles. Esse discurso é a demonstração de sua revolta diante da situação. O Pelida deixa claro o tamanho da sua ira a todos os guerreiros que o escutavam. É por isso que, ao perder Briseida, Aquiles se revolta contra Agamêmnon e o exército de Aqueus. Ao tomarem sua mulher – ganhada em batalha – ferem sua honra. Essa decisão, que pode parecer arrogância em leituras contemporâneas, é apenas a reação do homem que está disposto a morrer para defender a sua *arete*. Portanto, podemos entender que Aquiles, um herói que escolhe a morte precoce em batalha para obter excelência na nobreza, não poderia agir de outra forma ao ser desrespeitado em tal medida. Sobre isso, Redfield (1975, p 14, tradução nossa) escreve que

> Ao tirar Briseida de Aquiles, Agamenon está, obviamente, agindo de forma ultrajante. Para Aquiles, essa injustiça é especialmente amarga porque inesperada. Aquiles está tentando resgatar o exército de Agamenon. Se ele fala de forma um pouco dura com Agamenon, bem, esse é o direito da assembleia. Quando Agamenon o insulta, Aquiles naturalmente retribui os insultos.

É a natureza do herói grego que nesse momento do canto o induz para essa decisão. Deste modo, essa ação se torna o estopim inicial para que um conjunto de escolhas seja feito. E, é a partir desta ação de Aquiles que uma interpretação do trágico no enredo da *Ilíada* é possível, tendo em vista que ela é o início da queda.

Heitor, por sua vez, não tentou violar a ordem social imposta pela *arete*, ou foi desrespeitado da mesma forma que Aquiles é no Canto I. Sua ruína, essencialmente, provém de seu dever para com Troia. Como príncipe e principal guerreiro de seu povo, Heitor é um exemplo de honra. Sua queda, portanto, pode ser interpretada como a queda da cidade. Sobre isso, Redfield (1975, p. 109, tradução nossa) reflete que

> Heitor permanece dentro de sua comunidade; sua história é moldada por uma delicada estrutura de relações diversas — com pai e mãe, esposa e esposa do irmão, irmão e primo, parente e aliado. Na história de Heitor, vemos que "o heroísmo" não é uma coisa única, mas um conjunto de virtudes e obrigações — relações diversas que às vezes entram em conflito umas com as outras.

Ao longo de seu enredo, sua personagem se torna um efeito colateral das ações do Pelida. Isto é, quando a volta de Pátroclo à guerra acontece, é por consequência da decisão de Aquiles de se abster do combate. Nesse sentido, a circunstância em que o Menecida morre é apenas um dos resultados da batalha, não um ultraje pela parte do troiano – no entanto, tem o mesmo efeito narrativo. Dentro desse cenário, tendo em vista que o destino de Heitor foi profetizado por Pátroclo no Canto XVI (fragmento abaixo), poderíamos dizer que essa foi a ação (sequencial) que selou seu destino pelas mãos do Pelida:

"[...] Mas dir-te-ei outra coisa; e tu guarda-a no teu espírito:
não será por muito mais tempo que viverás, mas
já a morte de ti se aproxima e o fado irresistível,
pois morrerás pelas mãos do irrepreensível Eácida, Aquiles."
Enquanto assim falava, cobriu-o o termo da morte.
A alma evolou-se do corpo e foi para o Hades, chorando
seu destino, deixando para trás a virilidade e a juventude.
E ao morto proferiu estas palavras o glorioso Heitor:
"Pátroclo, por que razão me profetizas a morte escarpada?
Quem sabe se Aquiles, filho de Tétis das belas tranças,
não perderá a vida golpeado pela minha lança?" (Homero, *Ilíada*, vv. 851-861, grifo nosso)

No que se refere à profetização da morte de Heitor, em três momentos ao longo do poema são narrados pedidos para que ele não retorne à guerra/não lute contra Aquiles, colocando essa decisão como uma escolha. No entanto, por causa de sua nobreza e de seu mérito, a personagem jamais tomaria ação em se abster do combate, fazer isso não seria coerente com sua construção. Citamos, para ilustrar esses pedidos, quando Príamo no Canto XXII pede para que o troiano não lute contra Aquiles:

Heitor, não me fiques aí, meu filho, à espera daquele
homem, isolado sem ninguém que te ajude, para que não encontres
logo a morte, subjugado pelo Pelida, que é muito mais forte que tu,
homem cruel e duro. Quem me dera que pelos deuses fosse ele
amado como é por mim! (Homero, *Ilíada*, vv. 38-41)

É apenas na batalha final que o troiano percebe seu "erro", mas, enganado pelos deuses, recebe o golpe final pela espada de Aquiles. É no momento da sua morte que entendemos o ápice do trágico no arco da personagem – um impasse entre o dever/mérito e a vida. Ao tentar proteger sua pátria, o herói é ludibriado pela morte. Sobre isso, Lesky (1976, p. 18-19) postula que

no centro da criação literária ergue-se sempre o herói radioso e vencedor aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, também ele, arrancará das suas alegrias

para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor que o nada.

A narrativa, deste modo, coloca esses heróis no centro do conflito de suas escolhas. Nesse cenário, as personagens acreditam ser senhores de si. Porém, em um quadro geral, podemos perceber a influência dos deuses no desenrolar do enredo. Para demonstrarmos isso no poema, escolhemos três momentos cruciais em que os deuses interferem na narrativa desses heróis. O primeiro deles se encontra no Canto XXII, em que Heitor percebe seu erro em lutar contra o Pelida e tenta fugir, mas então é manipulado por Atena:

> Atena deixou-o [Aquiles] e foi ter com o divino Heitor,
> assemelhando-se a Deífobo no corpo e na voz indefectível,
> postando-se junto dele proferiu palavras aladas:
> "Caro irmão, não há dúvida de que o veloz Aquiles te violenta,
> perseguindo-te com pés velozes em torno da cidade de Príamo.
> Mas enfrentemo-lo os dois e repulsemos o seu ataque."
> À deusa respondeu o grande Heitor do elmo faiscante:
> "Deífobo, já antes tu eras para mim o mais amado
> dos irmãos, daqueles a quem Hécuba e Príamo geraram.
> Mas agora penso que no coração te honrarei ainda mais,
> tu que ousaste por minha causa, quando me viste com os olhos,
> sair para fora da muralha, enquanto os outros ficaram lá dentro." (Homero, *Ilíada*, vv. 226-237)

Nesse momento, é notável que Heitor é diretamente enganado pela deusa. É certo que, antes do combate, o troiano escolhe lutar contra Aquiles – afinal é o seu dever como protetor da cidade. Porém, quando o medo de enfrentar o Pelida fala mais alto, ele tenta voltar atrás, mas então Atena o engana. Essa, podemos interpretar, é a ambiguidade de escolhas presente na narrativa, isto é, a personagem demonstra uma liberdade que o arruína. Portanto, em seus momentos finais, entendemos que Heitor se torna o vencido e o vencedor.

Dentro desse cenário, ao encontrar seu destino, Heitor pede a Aquiles que seu corpo seja levado a Troia, para que seus parentes

possam despedir-se dele através dos ritos fúnebres da época. O Pelida, no entanto, em sua ira desmedida, faz o contrário disso: mutila e maltrata o corpo do troiano como uma forma de expurgar seu luto. Nesse contexto, Segundo Malta (2006, p. 277)

> Aquiles [...] não erra em querer se vingar de Heitor e desejar a desfiguração de seu cadáver; Aquiles erra em matar Heitor e em agredir e desonrar o morto. É uma atitude selvagem essa, que se harmoniza (se é que podemos empregar esse verbo) com esse herói que vinha crescendo em seu desejo irrefreável de morte e vingança, maligno e faminto como um cão, animal a que é comparado [...] [com] o que já faz de Heitor, de certa forma, a presa de um cão, antes mesmo de morrer. Se essa comparação entre os guerreiros em ação e certos animais nós sabemos é comum em Homero, ela parece, contudo, ganhar grande relevo nestes cantos finais do poema quando relacionada a Aquiles, que deseja se sobrepor a esse rito humano que é o funeral: Aquiles se comporta tal e qual um animal, sem cuidar de limites e respeitos necessários, de juramentos confiáveis, de justiça.

As atitudes de Aquiles para com o corpo de Heitor são, portanto, mais uma parte de sua cólera desmedida, transformando-o em um animal bestial aos olhos alheios. Dentro da narrativa, esse ato é tão repugnante que os deuses não conseguem ignorar. É o deus Apolo que, no Canto XXIV, reclama com os deuses do Olimpo para que estes intervenham a favor da libertação do corpo de Heitor (citação abaixo), esse é o segundo fragmento narrativo que escolhemos para demonstrar a influência dos deuses nas escolhas humanas:

> Sois cruéis, ó deuses, e malévolos. Será que nunca
> vos queimou Heitor coxas de bois e de cabras imaculadas?
> Agora que ele está morto não ousais salvá-lo,
> para que possa ser visto pela esposa, pela mãe e por seu filho,
> pelo pai Príamo e pelo povo, que rapidamente
> o cremarão no fogo e lhe prestarão honras fúnebres.
> Mas é ao feroz Aquiles, ó deuses, que quereis favorecer:
> ele a quem faltam pensamentos sensatos e um espírito
> moldável no peito. Como um leão, só quer saber de selvagerias:
> um leão que encorajado pela sua estatura e força e altivo
> coração se atira aos rebanhos dos homens, para arrebatar a refeição.
> Do mesmo modo Aquiles perdeu toda a compaixão e não tem

a vergonha que tanto prejudica como ajuda os homens.
Pode ser que outro tenha perdido alguém que amava:
um irmão nascido da mesma mãe ou então um filho.
Mas depois de o ter chorado e lamentado, sabe parar:
pois um coração que aguenta deram os Fados aos homens.
Mas este homem, depois de ter privado da vida o divino Heitor,
ata-o ao carro e arrasta-o em torno do túmulo do companheiro
amado. Só que nada obterá de mais belo nem de mais proveitoso.
Que contra ele não nos encolerizemos, nobre embora seja!
Pois ele avilta na sua fúria terra que nada sente." (Homero, *Ilíada*, vv. 33-56)

Esse momento demonstra o nível de interferência dos deuses no plano dos humanos, tendo em vista que suas manipulações aparecem continuamente durante a narrativa. Deste modo, ao longo do enredo, as personalidades dos deuses tendem a ser voláteis e, por isso, suas discussões são conflituosas. Suas interferências, por sua vez, irão se moldar a este fato, não permitindo que tudo ocorra como planejado. Sobre o papel desse fato na trama, Redfield (1975, p. 76, tradução nossa) aponta que

> Os deuses da Ilíada, por outro lado, são geralmente criaturas frívolas e instáveis, cuja amizade ou inimizade pouco tem a ver com a justiça humana. Eles não aparecem na narrativa como garantes das normas humanas ou como fontes do processo natural. Esses deuses ilíacos podem usar os meios da natureza — raios e terremotos —, mas não garantem um cosmos; suas intervenções são erráticas e pessoais.

Para entendermos isso com mais profundidade, no terceiro momento escolhido, voltaremos momentaneamente para o Canto I, em que o deus Apolo interfere (mais uma vez) no costurar do enredo. No início da narrativa, é ele quem amaldiçoa os Aqueus, fazendo com que Hera induza Aquiles a solicitar uma assembleia com o exército grego. É nessa parte do Canto (fragmento abaixo) em que os acontecimentos estudados no começo da análise ocorrem:

Desceu do Olimpo, com o coração agitado de ira.
Nos ombros trazia o arco e a aljava duplamente coberta;
aos ombros do deus irado as setas chocalhavam
medida que avançava. E chegou como chega a noite.

> Depois sentou-se à distância das naus e disparou uma seta:
> terrível foi o som produzido pelo arco de prata.
> Primeiro atingiu as mulas e os rápidos cães;
> mas depois disparou as setas contra os homens.
> As piras dos mortos ardiam continuamente.
> Durante nove dias contra o exército voaram os disparos do deus.
> Ao décimo dia, Aquiles convocou a hoste para a assembleia:
> fora isso que lhe colocara no espírito a deusa Hera de alvos braços. (Homero, *Ilíada*, vv. 44-55)

Nesse episódio, a principal motivação do deus é a súplica de um de seus discípulos pedindo que o exército dos Aqueus seja amaldiçoado por roubarem sua filha. Deste modo, poderíamos dizer que, enquanto no plano das decisões humanas tudo começa com Aquiles; no plano das vontades divinas, tudo começa com Apolo – e, mais tarde, é apenas com a interferência deste que o pedido de Heitor é realizado e a mutilação do seu corpo é interrompida. Novamente, a ambiguidade aparece. Os dois planos caminham juntos para criar o impasse da narrativa. São as ações dos deuses e dos homens, juntas, o impulso que movimenta o enredo.

Aquiles, por sua vez, é primeiro manipulado por Hera (como vimos acima no Canto I). E, depois da injúria de Agamêmnon, é novamente controlado por Atena e induzido a não matar o Atrida – a deusa promete glória ao herói e apresenta condições para isso: o Pelida deve obedecer suas ordens e não cometer assassinato (isto é, apenas se abster da guerra). Sem saber como essa decisão afetará seu destino, ele escolhe seguir o pedido da deusa (vv. 206-218 ainda do Canto I).

Não buscamos aqui afirmar as intenções de Aquiles ao aceitar as ordens de Atena – isto é, se ele escuta a deusa por motivos de glória ou não. No entanto, após a morte de Pátroclo, a ira do Pelida se torna imensurável, e, enquanto narrativa, percebe-se que suas intenções mudam, e seu foco (antes sendo sua honra) se torna vingar a morte do seu amigo. Essa transformação na personagem é uma importante parte de seu arco, pois ela torna a oferta de Atena

inválida (mesmo que sua promessa, de fato, seja cumprida). A *arete*, a partir do luto absoluto por causa da morte de Pátroclo, deixa de representar a principal motivação de sua luta. É nesse momento em que, sem poder voltar atrás, ele percebe quais foram as consequências de suas ações. A personagem se mostra perturbada com a morte precoce do amigo.

Nesse sentido, no maltrato do corpo de Heitor, podemos interpretar uma tentativa de lidar com sua ira. A dor, no entanto, se mostra mais persistente que a vida do troiano. Matá-lo, portanto, não o ajuda a aliviar o seu luto. Há nesse fato algum tipo de "falta de aceitação", aparecendo em suas falas até no campo de batalha:

> [...] morre tu também. Por que choras para nada?
> Também morreu Pátroclo, que era muito melhor que tu.
> E não olhas para mim e não vês como sou alto e belo?
> Homem nobre é meu pai e deusa é a mãe que me gerou.
> Mas também para mim virá a morte e o fado inelutável.
> Chegará a aurora, a tarde ou então o meio-dia
> em que em combate alguém me privará da vida
> quer atirando a lança ou disparando uma flecha. (Homero, *Ilíada*, vv. 106-113)

Nesse fragmento também notamos a personagem reconhecer a escolha que fez sobre o seu destino. Seu fado é morrer em batalha, como antes do desentendimento com Agamêmnon. É, portanto, numa peripécia trágica que a profecia do destino de Aquiles se cumpre. Sua glória eterna é garantida à custa da vida do seu amigo. O luto se torna o motor de sua alma. E, antes que Apolo interfira, ele continua com a mutilação do corpo de Heitor, em busca de qualquer tipo de alívio em sua dor. Sobre isso Redfield (1975, p. 107, tradução nossa) postula que

> Aquiles, ao saber da morte de Pátroclo, fala e age como se sua própria vida tivesse acabado. Resta mais uma tarefa: enterrar Pátroclo e, como parte desse enterro, matar Heitor. Aquiles cumpre essa tarefa com determinação ao longo do resto do poema; depois de matar Heitor, ele tenta, por assim dizer, matá-lo novamente, despojando, mutilando e profanando seu corpo. Ao longo dessas cenas de ação, Aquiles permanece, estranhamente, uma espécie

de vítima. A intensidade de seu sofrimento é apenas parcialmente escondida pelo brilhantismo de seu ato. Ele alcança em sua aristeia, o que para qualquer outro herói ou para ele mesmo em outro momento teria sido o ápice da felicidade, mas que para ele agora é apenas um ato de luto.

É apenas quando os deuses lhe aplacam o coração, controlando sua ira terrível, que aceita o resgate do corpo de Heitor. É então que chegamos a um dos momentos mais trágicos da obra: o encontro de Príamo e Aquiles. Começamos essa parte de nossa reflexão pelo pai de Heitor. Este que, prometido que traria seu filho para casa, encara a possibilidade da morte pelas mãos do Pelida com dignidade:

Mas mesmo agora eu ouvi a voz de uma deusa e vi o seu rosto:
portanto irei, e vã não será a palavra. Se for meu destino
morrer junto das naus dos Aqueus vestidos de bronze,
é isso que quero. Que logo em seguida Aquiles me mate,
depois de eu ter abraçado o meu filho e satisfeito o desejo de chorar. (Homero, *Ilíada*, Canto XXIV, vv. 224-227)

É um triste sacrifício que o pai está disposto a enfrentar pelo filho. Demonstra o amor e a dor da perda. Ele então é conduzido por Hermes (que se apresenta como um servidor de Aquiles) para a tenda do Pelida. Na cena seguinte (fragmento abaixo), podemos colocar em paralelo a dor de Aquiles à de Príamo. Ambos estão dispostos a sacrificarem sua vida pela pessoa amada, pela chance de fazer justiça a quem eles foram. Aquiles percebe em Príamo o espelho de sua dor e também de seu pai. Ao beijar as mãos assassinas do Pelida, o rei de Troia fala:

Mas eu sou totalmente amaldiçoado, que gerei filhos excelentes
na ampla Tróia, mas afirmo que deles não me resta nenhum.
Eram cinquenta, quando chegaram os filhos dos Aqueus.
Dezenove nasceram do mesmo ventre materno;
os outros foram dados à luz por mulheres no palácio.
A estes, numerosos embora fossem, Ares furioso deslassou os joelhos.
E o único que me restava, ele que sozinho defendia a cidade e o povo,
esse tu mataste quando ele lutava para defender a pátria:
Heitor. Por causa dele venho às naus dos Aqueus

> para te suplicar; e trago incontáveis riquezas.
> Respeita os deuses, ó Aquiles, e tem pena de mim,
> lembrando-te do teu pai. Eu sou mais desgraçado que ele,
> e aguentei o que nenhum outro terrestre mortal aguentou,
> pois levei à boca a mão do homem que me matou o filho." (Homero, *Ilíada*, Canto XXIV, vv. 486-506)

É com essa bela fala que entramos no diálogo de Príamo e Aquiles. A desgraça do rei reflete na desgraça do príncipe. Príamo lembra Aquiles de Peleu, seu pai, que em um trágico conjunto de acontecimentos, perderá seu único filho e morrerá sozinho – em uma situação análoga à de Príamo. No fim, serão três amados que não voltarão para casa – Heitor e Aquiles para seus respectivos pais, e Pátroclo para o Pelida. E, por isso eles sofrem:

> Assim falou; e em Aquiles provocou o desejo de chorar pelo pai.
> Tocando-lhe com a mão, afastou calmamente o ancião.
> E ambos se recordavam: um deles de Heitor matador de homens
> e chorava amargamente, rolando aos pés de Aquiles;
> porém Aquiles chorava pelo pai, mas também, por outro lado,
> por Pátroclo. O som do seu pranto encheu toda a casa. (Homero, *Ilíada*, Canto XXIV, vv. 508-517)

Por isso consideramos essa cena o ápice trágico na obra, isto é, o sofrimento e o lamento de ambas personagens em seu nível mais acentuado. É o momento final em que os dois homens percebem onde suas ações os levaram. Com Heitor morto, Troia perecerá, reconhecendo isso, percebem que sua dor acabará em morte para ambos – Príamo pela queda de sua cidade; Aquiles por causa da profecia. Sobre isso, Malta (2006, p. 287-288) comenta que

> O próprio fato de surgir como servidor de Aquiles [Hermes] e possível "filho" de Príamo parece nos remeter, e remeter Príamo, tanto à figura de Pátroclo quanto à figura de Heitor, e dessa forma também criar, ainda que indiretamente, esse âmbito comum da dor que depois se apresentará (a de Aquiles pelo Menecida, seu servidor de fato; a de Príamo por Heitor, seu filho de fato). É oportuno dizer que, ainda que Pátroclo fosse servidor de Aquiles, e não seu filho, as referências no poema a uma relação paternal sua com o grande herói nos levam a reforçar a visão dessa cena entre Príamo e

> Hermes como encenação dessa relação pai-filho, que é fundamental no canto (Príamo-Heitor, Aquiles-Pátroclo), e que ressurgirá adiante incorporando a figura de Peleu (Peleu-Aquiles). Nessa confluência, Aquiles se posicionará tanto como pai (de Pátroclo, "filho" morto), quanto como filho (de Peleu, que perderá seu único filho), e poderá assim compreender amplamente a dor do ancião troiano.

Nesse sentido, o luto retratado nessas personagens se torna tão absurdo que ambos traem a lógica da guerra. Restituir o corpo de Heitor é um ultraje, assim como conversar com o inimigo – e ambas as coisas acontecem nessa cena. A piedade colocada na composição desse momento afasta Aquiles da imagem bestial estabelecida pela narrativa anteriormente. Seu excesso finalmente é controlado. O fim de seu arco é quase como a redenção do herói.

É possível pensarmos em Aquiles e Heitor como personagens trágicas?

Como apontamos anteriormente, Aquiles e Heitor possuem enredos que se constroem juntos. A narrativa de um é parte constituinte da narrativa do outro, e vice-versa. Desta forma, ao colocarmos esses heróis lado a lado, é possível perceber semelhanças em suas trajetórias. Sobre isso Redfield (1975) aponta que

> quando começamos a pensar nos efeitos da ira de Aquiles, naturalmente nos voltamos para a história de Heitor [...] Heitor mata Pátroclo e traz Aquiles de volta à batalha. Na segunda parte, Heitor se torna vítima de Aquiles: Heitor sofre terror, morte e mutilação. A cura no final só vem com a libertação de Heitor das mãos de Aquiles. Em certo sentido, a história da Ilíada é a história da relação entre esses dois heróis. (p. 27, tradução nossa).

Nesse sentido, pensamos que, apesar de serem personagens com uma caracterização oposta (Heitor como o herói familiar e Aquiles como uma força bestial), ambos são interligados por um acontecimento: a morte de Pátroclo. E, de forma análoga, Heitor é para Príamo o que Pátroclo é para Aquiles. Nas reflexões desse

tópico, iremos aproximar as figuras de Aquiles e Heitor. Começamos, portanto, com a morte dessa personagem que, para ambos, marca o destino letal.

Ao olharmos para o enredo dessas personagens, percebemos que o assassinato do Menecida é o começo de suas quedas. Não temos na figura troiana, no entanto, o amor por nenhum morto. O amor que leva à ruína (se assim possamos definir) encontrado na personagem é por Troia. Como foi colocado antes, protegê-la é o principal motivo de sua luta. De forma similar, depois da morte de seu amado, Aquiles luta para vingá-lo. Ambos usam essa devoção ao objeto querido como força na batalha. Sobre isso, Malta (2006, p. 237) pontua que

> [...] a morte de Pátroclo é significativa não só em relação a esse próprio herói, mas também em relação ao perdido Aquiles, seu duplo, e em relação a Heitor, o principal guerreiro troiano: ela representa a ruína dos três. Os três estão enredados nessa trama de perdição.

Portanto, essas personagens estão interligadas por um destino – que interpretamos aqui como um destino trágico. Heitor é um efeito colateral da vontade dos deuses para com Aquiles. A perdição de ambos está conectada pelo tecido narrativo. Sobre isso, é possível observar que, em seus momentos finais, Pátroclo anuncia a morte de Aquiles e Heitor. Nesse momento da obra, o Menecida se torna a voz do futuro de ambos os heróis.

Como visto acima, ele marca para Heitor uma morte pelas mãos de Aquiles. Essa fala tem dois significados: o primeiro, e mais óbvio, é a morte do troiano; o segundo, e um pouco mais sutil, é o retorno do Pelida para a guerra, com a intenção de vingar o amigo. Sobre essa temática, Malta (2006, p. 238) aponta que

> Aquiles se perde, e em sua perdição Pátroclo e Heitor deverão ser necessariamente enredados, para que a ruína se opere. Para Pátroclo e Heitor, em suas cegueiras secundárias, a perdição terminará em morte; para Aquiles, contudo, essas cegueiras vão contribuir para que a sua própria recrudesça até o ponto em que deverá se dissolver. A cegueira de Pátroclo

potencializará a de Heitor, e a de Heitor a de Aquiles, até que lhe venha o completo reconhecimento de seu erro.

Nesse contexto, percebemos o momento em que o futuro dos três se cruza. E, por consequência, é também nessa cena que a queda destes heróis é contada. Para tanto, ao tentarmos aproximar Aquiles e Heitor, percebemos que em suas trajetórias, ambos são acometidos pela desmedida, sendo este outro elemento que torna seus respectivos enredos trágicos.

A desmedida de Aquiles acontece em seu excesso de luto, fazendo com que ele mutile o cadáver de Heitor. A cena, como vimos, é tão angustiante que os deuses se incomodam e tomam providências contra esse ato de inumanidade, apaziguando sua ira. Para o troiano, no entanto, sua desmedida provém da soberba.

Após a morte de Pátroclo no Canto XVI, Heitor rouba a armadura de Aquiles do corpo morto e se troca no meio da batalha. Zeus, ao perceber essa ação, desaprova o troiano, mas ainda assim permite que ele a realize, adaptando as novas vestes ao corpo do herói:

> Quando de longe o viu Zeus que comanda as nuvens
> a vestir-se com as armas do divino Pelida, abanou
> a cabeça e assim disse ao seu próprio coração:
> "Ah, pobre desgraçado, na verdade não pensas na morte;
> e ela está já perto de ti. Tu que agora vestes as armas imortais
> de um homem nobilíssimo, perante o qual tremem os demais.
> Mataste o companheiro dele, homem bondoso e valente,
> e de forma bem feia lhe despiste da cabeça e dos ombros
> as armas. Contudo por agora te outorgarei grande força
> como compensação pelo fato de já não regressares da batalha
> para Andrômaca receber de ti as armas gloriosas do Pelida." (Homero, *Ilíada*, vv. 198-208)

Nessa cena, é possível observar o reconhecimento de Zeus sobre a soberba de Heitor, assim como a sua desaprovação. Juntos, esses dois elementos selam o destino do troiano. É essa "benção" de Zeus ao seu comportamento que, mais à frente na obra, abre margem para seu fim pelas mãos do Pelida.

A partir disso, poderíamos comparar essa ação de Zeus para com Heitor à promessa de Atena a Aquiles no primeiro Canto. De certa forma, ambas são previsões de ruína disfarçada de glória. Nessas cenas, os heróis são "enganados" pelos deuses, fazendo-os caírem em desmedida absoluta, impossibilitando-os de agirem de forma prudente. Deixando-os cegos às consequências de suas escolhas.

Nesse contexto, torna-se notável a interferência dos deuses em seus enredos. Para Aquiles e Heitor, a força divina representa a dualidade do destino humano. Eles confiam nesses deuses para salvá-los, exercendo sua liberdade de escolha para confiar no poder divino. Porém, os deuses podem ser traiçoeiros. Do lado de Heitor, temos a presença recorrente de Apolo, que intercede por ele até depois de sua morte. Para Aquiles, temos sua mãe, Tétis, e Atena. Além do destaque destes, acentuamos a participação do supremo Zeus, que decide, muitas vezes, quando e onde essas interferências irão ocorrer.

Diante desse cenário, uma pergunta surge: poderíamos, com tantas interferências, pensar nas ações desses heróis ainda em um nível de ambiguidade? Para respondermos a essa pergunta utilizamos as palavras de Malta (2006, p. 220) sobre a ambiguidade de Zeus:

> Se nos detivermos na atuação de Zeus nesses cantos, veremos como o deus se associa a esses dois âmbitos e como um âmbito não é incompatível com o outro. Pois vemos que o Zeus realizador, em seu plano irrevogável de honrar Aquiles -- de honrá-lo agora enganando-o e punindo-o, e recorrendo ao engano de Heitor --, vemos que esse deus protetor do respeito, pai da súplica e punidor do desrespeito, pai também da perdição, vemos que esse deus que ilumina e obscurece (e que pode obscurecer sinistramente iluminando) pode ele mesmo, em sua duplicidade, ser vítima do engano. Se um herói, em seu descaminho, participa do âmbito noturno de Zeus, é porque há um Zeus punitivo e vingador, e é também porque Zeus pode ser não apenas astuto e vigilante, a própria astúcia e a própria vigilância, mas ainda obscuro e oculto, a própria ocultação; é porque Zeus pode ser e é não apenas olímpio mas também subterrâneo. Ironicamente, o deus enredador surge enredado.

Nesse sentido, existem dois lados na narrativa, assim como existem dois lados de Zeus. Na tradução usada para análise do trágico na *Ilíada* nesse trabalho, muitas vezes a vontade dos deuses se mostra apenas como uma opção entre outra(s) que esses heróis podem escolher. Portanto, compreendemos o cenário da obra como o autor entende a dualidade de Zeus. Não é porque o homem é livre para tomar decisões que não pode ser enganado. Além disso, é no exercício de sua liberdade que ele cai na ruína com dignidade. Os homens precisam confiar nos deuses, pois apenas estes podem salvá-los. Porém, essa relação não é exatamente de mão dupla e a vontade divina pode significar a morte quando se apresenta como vida. É essa ambiguidade que rege a obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nossa reflexão, percebemos que Aquiles e Heitor são colocados no centro de suas escolhas, tornando-os suscetíveis a erros trágicos. E, esses infortúnios tendem a condicionar a trajetória de outras personagens ao longo da narrativa. Neste estudo, portanto, percebemos que, embora a construção de ambas as personagens não fosse essencialmente similar, os mesmos temas acometem o enredo de ambos os heróis: queda, desmedida, dor e perda. Estes elementos – responsáveis por tornar o enredo trágico – são a força motora que move a narrativa. Em uma sequência de ações inevitáveis, o contexto ou a natureza do herói acaba definindo seu destino.

Nesse sentido, notamos a interferência dos deuses no enredo dessas personagens e sua tendência a influenciá-las em um momento crítico, manipulando-as de acordo com a vontade divina. Essa ação, muitas vezes, torna-os cegos para as consequências de suas decisões. Desta forma, a ação, colocada no plano dos humanos pelos deuses, é como um presente duplo. Isto é, a confiança em bênçãos divinas acaba causando o infortúnio inconciliável, permitindo uma interpretação trágica desses heróis. Suas decisões são, nesse contexto, como a realização de seus destinos. É, portanto,

essa relação ambígua das escolhas feitas que delineia o infortúnio trágico que permeia o plano dos humanos.

Assim, interligados por uma força superior, Aquiles e Heitor buscam um caminho que não termine em morte precoce, confiando nos deuses para mostrar em qual direção devem seguir. No entanto, observamos em nossa análise que a natureza ambígua das escolhas – isto é, a interferência do plano divino no plano humano – torna a liberdade desses heróis em sua ruína.

Acreditamos, portanto, que a *Ilíada* pode ser interpretada como um registro da condição humana. Através das decisões dessas personagens e da influência de um poder maior em suas trajetórias, é possível perceber quão condicional a situação do homem é (seja ele um grego durante a queda de Troia ou não). Deste modo, por mais que o cenário de Homero não seja mais o nosso, os temas que encontramos em sua obra ainda são relevantes para a compreensão da condição humana. E devido a isto, o tema da tragicidade ainda é revisitado na atualidade, seja através da arte ou da teoria.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

GONSALVES, Elisa Pereira. **Conversas sobre iniciação à pesquisa científica**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2001.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia de Letras, 2013.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paidéia**: a formação do homem grego. 4. ed. Tradução de Artur M. Parreira. [adaptação do texto para a

edição brasileira Monica Stahel; revisão do grego Gilson César Cardoso de Souza]. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva S. A., 1976.

MALTA, André. **A selvagem perdição**: erro e ruína na Ilíada. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

REDFIELD, James. **Nature and culture in the ilíad**: the tragedy of hector. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. Ebook, 1. ed., São Paulo: Cortez, 2013. SCHEIN, Seth. The mortal hero: an introduction to homer's iliad. Inglaterra: University of California Press, Lts, 1984.

STEINER, George. **The death of tragedy**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1980.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Tradução de Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragedia na grécia antiga I e II**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ELÃ ERÓTICO ENTRE *VIR ET PUĔRI DELICĀTI* E NARRATIVAS MÍTICAS OVIDIANAS: REPRESENTAÇÃO HOMOERÓTICA NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA GRECO-ROMANA

Johne Paulino Barreto

1 INTRODUÇÃO

Para Foucault (2024), em *História da sexualidade 1: a vontade de saber*, a identidade homoerótica surge em meados do século XIX como cerne dos seus estudos e denota uma figura da sexualidade humana que produz formas de prazeres, sexo e configuração de corpos, bem como representa um indivíduo do qual a mecânica do poder o reconhece como "realidade analítica, visível e permanente", tornando-o "princípio de classificação e de inteligibilidade e o constitui em razão de ser e ordem natural da desordem" (Foucault, 2024, p. 49). Antes disso, conforme o autor, o desejo homoerótico era rotulado como algo patológico que deveria ser objeto de tratamento médico-psiquiátrico, a fim de gerenciar corpos e categorias de grupos humanos e determinar quem deveria sentir prazer ou não. Além disso, o papel da religião também foi determinante para o controle dos corpos e a promoção de um discurso que legitimava a prática sexual como modelo ideal para procriação da espécie humana.

Foucault (2024), em *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*, ressalta que a relação erótica entre iguais só passa a ser associada ao mal, ao pecado, à queda e à morte com o advento do Cristianismo, ao passo que, na Antiguidade greco-romana, tal relação o teria dotado de significações positivas, exaltando-a ou aceitando-a na sua forma moral de conceber o desejo.

Vale ressaltar que o termo contemporâneo "sexualidade" não remete a nada na cultura greco-romana, haja vista que esse termo

"é uma produção especificadamente moderna, que se constrói progressivamente e concomitantemente como um instrumento de subjetivação que participa da constituição do sujeito". Diante disso, convém ratificar que o sentimento amoroso (elã erótico) entre iguais, nessa época, era real, menos sexuado e propício aos prazeres em banquetes, em regiões helenizadas, como Campânia, onde "se vestiam à maneira grega" (Steinberg, 2021, p. 64).

Esse sentimento foi contado pelo poeta romano Ovídio em *Metamorfoses* por meio de alguns mitos greco-romanos os quais serviram como confirmadores da história do povo antigo, pois demonstravam ser "os mais antigos modos de expressão greco-romana", bem como que representavam "um pedaço da história de uma região ou cidade grega e romana, sendo reconhecidos por toda a Antiguidade como vínculos locais e históricos" (Kerényi, 2022, p. 26). Nesse sentido, se essas narrativas serviam como confirmadoras do modo de expressão, existência e relações pessoais do homem greco-romano antigo, subtende-se que os mitos, de alguma maneira, têm a capacidade de desvendar o modo como os homoeróticos antigos desejavam uns aos outros e praticavam atos sexuais entre si, como também expressavam seus amores e asseveravam sua existência e seu prazer nas sociedades antigas. Nelas, na grande maioria das vezes, os deuses greco-romanos protagonizavam as relações homoeróticas, confirmando que, na Grécia e na Roma antigas, os deuses e as deusas "comportavam-se exatamente como os homens, em tudo semelhante" (Furani, 2021, p. 61).

A partir da discussão acima, o presente artigo tem como objetivo principal compreender a representação homoerótica em *Metamorfoses*, de Ovídio, a partir dos mitos de Apolo e Ciparisso (X, 106-142), Júpiter e Ganimedes (X, 143-161) e Apolo e Jacinto (X, 162-219). Ainda, este trabalho caracteriza-se como sendo descritivo e explicativo e utiliza-se do método dedutivo e da revisão bibliográfica. A importância desta pesquisa justifica-se pelo fato de haver um retorno à forma concebida de desejar e amar o igual e de expressar a sexualidade no mundo antigo, conhecida por elãs eróticos, através das narrativas mitológicas greco-romanas, de

maneira a resgatar e entender a pluralidade que constitui e institui o homem e seu prazer ao longo do tempo. Nesse sentido, Steinberg (2021) afirma que é preciso questionar, à luz de uma comparação ponderada entre culturas, as múltiplas diferenças que existem no modo de conceber a sexualidade entre as sociedades antigas e as nossas, a fim de "ver como as categorias significantes são formuladas e construídas hoje, é particularmente útil para pensar as sociedades atuais e compreender como se formula" (Steinberg, 2021, p. 64).

2 HOMOEROTISMO NA ANTIGUIDADE CLÁSSICA GRECO-ROMANA

Fernandes (2015) acredita que o termo "homossexual", que categorizava um ser individual e singular em relação aos seus desejos, era limitador para designar as várias possibilidades que determinados indivíduos têm de sentir diversos tipos de atração erótica ou de se relacionar fisicamente de múltiplas formas com outros do mesmo gênero. O autor também defendeu a ideia de que o termo "homoafetividade", para designar a relação afetivo-sexual-amorosa entre pessoas do mesmo gênero, não é adequado por ser formado morfologicamente pela palavra "afeto", que pode designar, por exemplo, a relação de amor entre mãe e filha, entre dois amigos, entre duas namoradas, podendo ir além "dos limites semânticos que o termo adquire ao ser distanciado das relações entre pessoas que se desejam e cujas correspondências afetivas não coincidem com as relações incestuosas" (Fernandes, 2015, p. 27).

Para ele, os termos "homoerótico" e "homoerotismo" têm uma significação mais específica e explica com mais precisão o desejo, o afeto, o carinho, a relação sexual, gestos eróticos entre pessoas do mesmo gênero, afastando-se, por sua vez, da associação com a doença, com o vício, com a ideia da anormalidade ou da perversão que a palavra "homossexualismo" conotava no meio médico. De acordo com seus estudos, na base morfossemântica desses termos, temos a palavra "eros", remetendo-se à mitologia grega, na qual Eros era o deus do amor e do desejo que impulsionava a união

erótica entre os seres, união essa que não se prendia apenas ao aspecto sexual, mas sim ao afetivo-amoroso. Além disso:

> usamos, preferencialmente, os termos homoerótico e homoerotismo, de acordo com as possibilidades interpretativas dos textos literários em questão, levando em consideração os sentimentos que emanam das personagens, das relações que são entrelaçadas, dos desejos visivelmente perceptíveis por meio da narração que denuncia muito claramente uma subjetividade homoerótica nos sujeitos ficcionais, uma inclinação homoerótica de seus desejos, ou mesmo uma relação homoerótica baseada apenas na amizade com forte intenção sexual sublimada, ou mais subversiva em que as personagens já ousam romper as barreiras da proibição e mostrar-se textualmente com seus corpus e imagens de sexo (Fernandes, 2015, p. 27-28).

Diante do exposto, acredito que os termos "homoerótico" e "homoerotismo" são fundamentais para a presente discussão ao longo desta pesquisa, pois eles retratam bem minha compreensão acerca do que entendo do desejo erótico entre iguais retratado nas obras literárias clássicas greco-romana da Antiguidade, sendo este, segundo Fernandes (2015), para todos e todas que possuem atração, afetos, carinhos, vontade sexual e de se unirem, de se aproximarem e de direcionarem gestos eróticos a outras personagens do mesmo gênero.

Sobre esse desejo erótico entre iguais na Grécia Antiga, Funari (2021) destaca que antes mesmo do uso da escrita alfabética, na sociedade homérica, já existia o conceito do "amor nobre" que diz respeito à relação entre homens baseada na aprendizagem conhecida por pederastia. Entretanto, sem o peso da culpa (sentimento construído com a ascensão do Cristianismo), havia, nessa sociedade, relações eróticas entre adultos e meninos imberbes, sendo este tipo de comportamento, que não era exceção, e sim a regra, generalizado entre a elite grega. Vrissimtzi (2002) esclarece que a pederastia, na Grécia Antiga, nada tinha a ver com pedofilia, isto é, abuso sexual de crianças, mas sim denotava a afeição espiritual de um homem adulto por um garoto em que o significado e o conteúdo dessa prática não possuíam uma ideia obscena, "mas era, ao contrário, uma instituição pedagógica plena

de ideias" (Vrissimtzi, 2002, p. 100). Nesse relacionamento, havia a desigualdade tanto intelectual quando espiritual, ou seja, entre um adulto com formação cultural e um jovem sem instrução. Nas palavras do autor:

> chega-se facilmente à conclusão de que a pederastia baseava-se numa ligação espiritual e psíquica, enquanto a atração física permanecia subordinada e subjacente e compreendida apenas algumas discretas manifestações de paixão por parte do *arastés* ("amante") para com *erómenos* ("amado") (Vrissimtzi, 2002, p. 107).

Em face do excerto acima, contata-se que a pederastia, na Grécia Antiga, não deve ser confundida com pedofilia conforme o pensamento ocidental contemporâneo, e que as relações homoeróticas eram verdadeiramente aceitas e toleradas pelo Estado. Ainda, era nos banquetes, por meio de verdadeiras orgias, em que aconteciam as relações eróticas as quais envolviam tanto homens entre si como homens com as hetairas (companheiras de banquetes que não seriam as esposas legítimas). O sexo, para os gregos, não era encarado como algo cientificamente analisável, como afirma Funari (2021), mas sim algo ligado à natureza das coisas e, portanto, às forças divinas: "não é à toa que acreditassem em diversos deuses relacionados à sexualidade e ao amor: Afrodite, a Vênus dos romanos, era, sem dúvida, considerada a deusa mais importante" (Funari, 2021, p. 59).

Percebe-se que a relação homoerótica era uma prática recorrente na cultura grega, fazia parte dos costumes e crenças desse povo antigo e era bem vista tanto pelos gregos quanto pelos romanos: "O amor dito grego poderia ser chamado legitimamente de romano. O efebo livre de nascença, objeto do amor dos gregos, era substituído em Roma pelo escravo que servia de amante" (Veyne, 2008, p. 241). É bom lembrar, todavia, que, em Roma, a pederastia não era um exemplo a ser seguido, pois era um modelo de violência que chocava a moral romana. Já na Grécia, a pederastia era um componente da própria educação, sendo a prática

estimulada e aceita por todos da sociedade. Conforme Puccini-Delbey (2007, p. 111):

> a cultura grega é adotada, no seu todo, pelos romanos, a pederastia, elemento essencial da educação dos jovens na Grécia, é, contudo, uma prática que choca a moral romana e que, por isso, nunca poderá tornar-se um modelo cultural. Os amores masculinos são, certamente, aceitos pelos romanos, mas a pederastia, no sentido restrito do termo, ou seja, o amor de jovens rapazes livres, é objeto de uma violenta rejeição, redobrada pela recusa da nudez do corpo masculino.

A autora em destaque lembra que, além das relações eróticas masculinas serem provenientes da cultura grega, há outra justificativa para essa origem, de ordem não grega, a qual também justifica as relações entre iguais na Roma Antiga. A autora ainda destaca que, nas comédias de Plauto, as alusões a relações eróticas entre escravos e senhores são frequentes, estando ausentes na nova comédia grega.

> É a relação sexual que envolve um jovem rapaz livre (e não todas as relações sexuais entre homens) e que se insere na tradição helênica da pederastia que é vista pelos romanos como sendo uma prática grega. Assim, o sugerem um comportamento de homossexualidade ou de pederastia, mas evocam uma vida de prazeres em que as pessoas se entregam excessivamente ao luxo, à luxúria, e em especial a banquetes e liberações, na companhia de concubinas. (Puccini-Delbey, 2007, p. 111).

Segundo André (2006), o fato de duas pessoas do mesmo gênero manterem, na Roma Antiga, uma relação sexual implicava numa distinção clara entre quem exercia, na relação sexual, uma função ativa ou uma função passiva ou, para usar uma linguagem mais explícita, uma diferença era entre ser sujeito ativo ou ser objeto da penetração, sendo este último um papel passivo que, muitas das vezes, era relegado ao lugar de indignidade, submissão e controle dos corpos por parte do homem ativo. Nos contextos militares, sobretudo nas cidades como Esparta e Tebas, as relações eróticas entre guerreiros eram incentivadas para aumentar a união, a parceira, a coragem e a confiança entre si nas batalhas. Mas é preciso

deixar bem claro que também havia, nem que fosse de forma rara, aqueles homens-chefes, bem como seus deuses cujos amores os gregos cantavam por séculos e séculos, que se apaixonavam por rapazes e assumiam esse sentimento perante a sociedade.

De acordo com Steinberg (2021), em Roma, a divisão entre homem e mulher é muito menos importante que a divisão estatutária entre homens e mulheres nascidos livres e os demais (escravos, libertos e estrangeiros), porque os romanos se definiam muito mais por sua posição social que pelo sexo. Isso implica no fato de um *vir*[1] *romānus* (homem cidadão romano) ter escravos como sua propriedade e seu objeto sexual, ressaltando o pudor, entendido como uma mescla de honra, reputação e integridade, diante da cultura e moral romanas. Ao casar-se, o homem livre tornava-se o *pater familĭas* (pai de família), e tudo que estava sob seu poder, como sua mulher, seus filhos, seus escravos, seus animais, suas casas, terras e mobília, lhe pertencia, "daí derivando o patriarcado, uma instituição cujo legado está conosco até hoje, um regime social em que o pai exerce autoridade preponderante" (Funari, 2021, p. 112).

Na Roma Antiga, a prática homoerótica era recorrente e aceita pela maioria do povo, sobretudo quando havia o envolvimento erótico entre *vir* (homem livre) e seus *puĕri delicāti* (meninos belos, perfumados, bem arrumados e delicados), porém as "relações sexuais com um menino, um futuro cidadão, eram estritamente proibidas: tratava-se de um atentado ao seu pudor, e eram consideradas uma forma de *stūprum*" (Steinberg, 2021, p. 60-61). Para a autora, o julgamento moral das práticas sexuais dependia,

[1] No *Dicionário latino-português*, de Saraiva (2019), são encontradas pelo menos três palavras que especificam o gênero masculino à época da Roma Antiga, a saber: *vir, -i* (substantivo de 2ª declinação relativo a um homem de bem, varão, homem casado, esposo, adulto); *senex, -is* (substantivo de 3ª declinação que significa velho, ancião) e *homo, -inis* (substantivo de 3ª declinação atinente ao gênero humano, um indivíduo). Utilizei, para a presente pesquisa, o nome "*vir*" porque ele refere-se, de fato, a um homem livre, isto é, a um cidadão romano que já nasceu livre nesta sociedade.

em primeiro lugar, de suas modalidades, e o que era malvisto e ridicularizado eram as escolhas extremas, como, por exemplo, carinhos em público e a hipersexualidade.

André (2006) aponta que, entre os romanos, a questão da hierarquia de poder era algo que prevalecia em todos os campos da vida social, colaborando para a divisão entre os que dominavam e os que eram dominados. Na relação homoerótica, quem exercia a penetração era o dominador (ativo), quem a sofria era o dominado (passivo), independentemente do sexo de cada um deles. Assim, o autor conclui que penetrar era subjugar; o mesmo é dizer que masculinidade equivalia à dominação, ou seja, aquilo que pode se chamar de "masculinidade social".

3 REPRESENTAÇÃO HOMOERÓTICA EM ALGUMAS NARRATIVAS MÍTICAS OVIDIANAS

As obras clássicas são aquelas que se mantêm relevantes ao longo do tempo e que abordam temas universais e atemporais e que "chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)" (Calvino, 1993, p. 11). Dessa maneira, o autor informa que clássico é um livro que continua a dizer de várias formas e para várias épocas, que influencia a produção de novas obras por meio da abertura de novos discursos crítico-reflexivos, impactando gerações por confirmar nelas seus dramas, (in)consistências, medos, verdades, virtudes e valores que se repetem ao longo do tempo.

Dentre esses clássicos, encontra-se a obra romana *Metamorfoses*, de Ovídio, a qual foi escrita em hexâmetro datílico durante os primeiros anos de nossa era e publicada no ano 8 d.C., sendo "um longo poema, em quinze livros, encadeando cerca de duzentas e cinquenta lendas etiológicas que mostram a origem dos mais diversos seres (mares, astros, fontes, plantas, animais) como produtos de metamorfoses" (Cardoso, 2011, p. 80). Os sentimentos

que se fazem presentes na obra são "a dor e a paixão, agentes muitas vezes determinantes das metamorfoses, levam à destruição do ser e só não provocam o aniquilamento total porque há a possibilidade de uma outra vida (Cardoso, 2011, p. 84).

Publĭus Ovidĭus Naso, autor das *Metamorfoses*, é um dos poetas clássicos da Roma Antiga que viveu na época de Augusto, entre 27 a.C. a 14 d.C., e destacou-se, inicialmente, pelas publicações das obras eróticas *Amores* e *Heróides*. Cardoso (2011) ressalta que as personagens das historietas, nessa obra latina, são trabalhadas através de descrições precisas de cenários cujas histórias se assemelham aos indivíduos e à vitalidade que havia em Roma, e também a considera, em relação ao gênero literário, como um longo texto bastante próximo dos poemas líricos.

Diferentemente de Cardoso, Montagner (2021) avalia *Metamorfoses* como um poema épico, mesmo que os heróis ovidianos sejam menos complexos e menos grandiloquentes que o herói épico. Segundo o autor, a obra faz parte da fase de maturidade da poesia de Ovídio, publicada um pouco antes de seu exílio de Roma, entre 2 e 8 p.C. O autor ainda afirma que o objetivo da obra é a narração dos mitos em si e não a celebração dos heróis como na épica tradicional. Além disso, Ovídio "adere aos reclamos da época, inserido a grandeza de Roma num contexto mitológico e, por isso, universal e permanente" (Montagner, 2021, p. 508). Por esse motivo, os deuses são completamente humanizados no poema, logo romanizados.

Brandão (2015) afirma que os mitos são relatos de histórias verdadeiras, ocorridas nos tempos dos princípios, quando, com interferência de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir. Para o autor, mito é, pois, uma narrativa de criação a qual expressa o mundo e a realidade humana, mas também é uma representação coletiva transmitida através de várias gerações, enquanto a mitologia é a soma do mitologema (elementos antigos transmitidos pela tradição) com o mitema (unidades constituintes desses elementos) para estudar os mitos, concebidos como uma história verdadeira cuja essência remete ao profano e ao sagrado (rito),

numa "verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática" (Brandão, 2015, p. 14).

Caldas (2018) considera que os textos míticos serviam de pano de fundo às experiências religiosas com o divino, por isso são consideradas como histórias sagradas, de modo que os deuses comportavam o sagrado, o divino, e os heróis e as criaturas monstruosas se unem a eles para compor o que conhecemos por mitologia, sendo esta difundida pela tradição oral familiar. Para a autora, as narrativas mitológicas preservam uma memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber e servem ao homem como modelo exemplar de todos os seus atos, a fim de mostrá-los a organização do mundo greco-romano antigo.

Ainda, Mafra (2010, p. 34) afirma que "o verbo *mythéo* significa 'falar', 'conversar', 'narrar', 'refletir', e sugere a ideia de que o mito é a revelação de um acontecimento pela "palavra". Nesse contexto, as compreensões sobre verbo "*mythéo*" como falar, narrar, conversar têm relação com o fato de as narrativas mitológicas serem perpassadas pela tradição oral da Antiguidade e que, depois, foram contadas pelos poetas, nos banquetes, jogos, festas, com o auxílio de um instrumento, geralmente a lira, fazendo com que as pessoas imaginassem as histórias contadas, histórias essas que envolviam os mortais, os monstros e os deuses, cooperando, assim, para "memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber, cujo papel é decisivo" (Vernant, 2006, p. 16).

Além disso, Lévi-Strauss (2010) acredita que os mitos são estruturas de pensamentos lógicos que despertavam no homem antigo o desconhecido e que lhe ofereciam meios intelectuais para compreender o mundo que o envolvia, sua natureza, suas necessidades básicas da vida e a sociedade na qual vivia, assegurando-lhe que "o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado" (Lévi-Strauss, 2010, p. 56). O autor também destaca que não há uma espécie de divórcio entre a ciência e a mitologia, pois aquela utiliza-se de recursos técnicos para compreender e validar a explicação mítica a qual nasce da linguagem e "sublinha o aspecto

do sentido" (Lévi-Strauss, 2010, p. 66) e faz uso das representações imagéticas para justificar as experiências humanas.

A palavra mito, do grego *mȳthos* ou *mȳthus*, foi utilizada, a priori, para denominar um relato fantástico difundido através da tradição oral, conforme os estudos de Burkert (1991). Contudo, à medida que os estudos antropológicos se expandiram, o mito passou a ser definido como uma narrativa de caráter simbólico que transcreve as tradições antigas e traduz a forma com as sociedades arcaicas se relacionavam com o mundo. Para o autor, o mito é uma narrativa tradicional de um povo que, para além do fictício, é sagrado, fascinante e, na maioria das vezes, busca dar sentido ao mundo e dar compreensão própria ao homem e, por isso, a linguagem, a literatura e até mesmo a ciência retornam a ele.

Nessa perspectiva, o mito, no tocante as suas características tipológicas, não pode ser compreendido como um gênero que limita o tempo e o espaço, o aqui, o agora, tampouco deve ser enquadrado num modelo fixo de texto cujas formas literárias são pré-determinadas, pois uma de suas características é mostrar aspectos da vivência humana ao longo dos séculos através do "mais seco resumo, pode aparecer em prosa, verso e canção; pode mesmo, sem perder sua identidade, ultrapassar as fronteiras linguísticas" (Burkert, 1991, p. 19).

Além disso, a escola psicanalítica junguiana oferece aos estudos antropológicos resposta à reincidência de representações simbólicas em sociedades arcaicas e à permanência dos símbolos até os dias de hoje. Jung (2016) estreita a dicotomia entre a sociedade arcaica e moderna ao propor que a *psiqué* humana retém traços simbólicos de sua evolução num depósito denominado inconsciente coletivo "que é a parte da psique que retém e transmite a herança psicológica comum da humanidade" (Jung, 2016, p. 138). O reconhecimento desses símbolos é feito de forma subconsciente pelo homem moderno e ressignificado para condizer com sua realidade, influenciando sua atitude e comportamento, e até mesmo moldando a psique humana. Para o autor, essa relação dos mitos com a atualidade ocorre porque a mente humana tem a capacidade de

reconstruir símbolos dos estágios anteriores da sua evolução, antes expressos através das crenças e dos rituais do homem primitivo, e de reconhecer padrões universais que se manifestam nos mitos, nos sonhos e na vida cotidiana, denominados por Jung de arquétipos, e que são herdados por formas arcaicas presentes no inconsciente. Portanto, o autor entende "mito" como uma forma universal que tem um flagrante de sedução dramática, podendo variar muito nos detalhes, porém as narrativas míticas assemelham-se quanto à estrutura, guardando "uma forma universal mesmo quando desenvolvidos por grupos ou indivíduos sem qualquer contato cultural entre si" (Jung, 2016, p. 142).

Dentre muitos temas representados nos mitos greco-romanos está a sexualidade no mundo antigo, em especial a representação homoerótica na Grécia e na Roma Antigas. A respeito disso, encontramos no mito de Apolo e Ciparisso (Ov., *Met*. X, 106-142) um exemplo indubitável acerca da relação homoerótica entre o deus-Sol, deus arqueiro, deus da música e da poesia, filho de Zeus e Latona, conhecido também por Febo, e Ciparisso, um jovem rapaz, filho de Télefo e Jacinta e descendente de Héracles. Nesse mito, Ovídio narra que o jovem Ciparisso, por quem o deus Apolo é enamorado (*puer ante deo dilectus ab illo*), é "o mais belo dos Cea" (Ov., *Met*. X, 120) e um grande lançador de dardo. O rapaz possui um enorme veado, sagrado pelas ninfas, que alegra a todos nas regiões de Carteia, além de ser muito dócil, amado pelos moradores do local e ser bastante estimado por Ciparisso. Numa tarde de verão, o veado foi atingido por um pontiagudo dardo lançado pelo jovem esportista o qual, inconsolado ao ver o ferimento que causara em seu animal de estimação, decide, então, morrer. Apolo tenta consolá-lo, mas tal atitude não é o bastante para seu amado mudar de ideia, "mas ele continua a soluçar" (Ov., *Met*. X, 134) / "e pede aos deuses o supremo favor de chorar a vida toda" (Ov., *Met*. X, 135). O deus arqueiro, apesar de ficar muito triste e choroso, atende ao pedido do seu namorado e transforma-o numa árvore cipreste: "Por mim hás de ser chorado." (Ov., *Met*. X, 141) / "Tu hás de chorar os outros e acompanhar os que choram" (Ov., *Met*. X, 142), fazendo

referência ao cipreste que é consagrado aos deuses infernais e crescia junto aos cemitérios.

Apolo, vulgo Febo, é o deus cuja bela fronte possui longos e belos cabelos com uma coroa de carvalho, nos conta Ovídio (Ov., *Met*. I, 449-451). Ele tem um arco poderoso que fere tudo ao seu alcance e é dono de uma beleza inquestionável e admirável, como também carrega em seus pés uma velocidade que lhe confere o gosto pelo esporte. Conforme acentua Foucault (2024, vol.2), o domínio dos amores masculinos na Antiguidade clássica, em especial na Grécia Antiga, eram exemplo de liberdade em que os enamorados eram retratados como senhores de si e de suas escolhas em relação à entrega ou à renúncia ao prazer sexual. Para essas escolhas, como ressalta Funari (2021), a questão da masculinidade baseada em força, poder e prestígio social (estes dois últimos sobretudo em Roma) do homem ativo em contraposição à beleza e à delicadeza do rapaz passivo era algo bem acentuado nas relações homoeróticas da Antiguidade greco-romana; afinal, "seja como for, não deve o homem hesitar na cedência aos caprichos de um rapazinho; é o amor, no fim de contas, que acaba por triunfar" (André, 2006, p. 189).

A fim de confirmar as ideias de Foucault (2024, vol.2), Funari (2021) e André (2006), observa-se, no mito em questão, que a representação homoerótica é desenhada através de alguns fatores que se constroem para validar a relação erótica entre o deus e jovem esportista, a saber: o rapaz carrega uma beleza e uma delicadeza inquestionáveis, é amável para com todos, inclusive para com os animais, é altivo, cuidadoso e sentimental ao ponto de consumir "seu sangue em torrentes de lágrimas" (Ov., *Met*. X, 136), além de ser bastante envolvido nos esportes. Tudo isso fez com que, no passado, fosse "um jovem amado por aquele deus" (Ov. *Met*. X, 107), por isso Apolo o escolheu para ser seu amor, aconselhando-o, sentindo sua perda e, acima de tudo, respeitando e acatando, com muita dor, o pedido de sua morte por meio da qual a metamorfose resultará na árvore cipreste.

Vê-se, ainda, na narrativa de Apolo e Jacinto (Ov., *Met*. X, 162-219), o mesmo tipo de representação homoerótica sobre a qual é contada por Ovídio num tom de lamento e profunda tristeza. Eis que Jacinto é filho de Amiclas, rei de Tênaro, cidade da Lacônia, a qual se localiza ao sul do Peloponeso onde se situava uma das entradas dos infernos[2]. O príncipe espartíata é muito amado pelo deus Apolo. Assim como Ciparriso, Jacinto também é esportista e gosta bastante de jogar disco para cima junto ao enamorado deus, na intenção de alcançar uma certa altura. Em um desses lançamentos do amplo disco, Apolo arremessa para o alto o objeto que, ao descer em direção a terra, desce com muita velocidade, atingindo o rosto do jovem príncipe. Febo logo tenta reanimar seu amado, enxugando "as horríveis feridas" (Ov., *Met*. X, 187) e aplicando nelas ervas que pudessem curá-lo. "De nada servem as artes" (Ov., *Met*. X, 188), pois, apesar de tentar reanimá-lo, a fim de o rapaz não morrer, a ferida é incurável e o trágico ocorrido faz-se: Jacinto falece. O deus-Sol culpa-se e maldiz-se pelo lamentável ocorrido "pudesse eu dar minha vida em vez da tua ou dar a vida contigo!" (Ov., *Met*. X, 202), afirmando que sua principal culpa foi tê-lo amado intensamente. Apolo ainda afirma que sempre o amará, que sempre o terá na sua boca fiel; mais do que isso, o sangue de Jacinto, ao ser derramado na terra, "brota uma flor que assume forma semelhante ao lírio (Ov., *Met*. X, 212) cujo nome será Jacinto.

Como já é do estilo de Ovídio enaltecer os amores nas suas obras, inclusive entre homens, a exemplo de *Arte de Amar*, ele o faz acrescentando o seguinte: "Quanto ao resto, deixa-o por conta das jovens ao prazer" / "ou de qualquer homem que tenha o vício de possuir outro homem" (Ov., *Ars*. I, 522-523). Diante das palavras do poeta latino, observa-se que o Ovídio reconhece e valida o homoerotismo na Roma Antiga do período clássico, celebrando e contando, na terceira pessoa, os amores entre iguais em suas narrativas míticas, sem haver condenação dessa prática e nem

[2] Essa informação é apresentada pelos professores Dias e Neto (2017), na tradução para o português do livro *Metamorfoses*, de Ovídio.

julgamento moral que desaprove, na sua escrita, a existência do elã erótico entre *vir et puĕri delicāti.* No referido mito, Ovídio esclarece que há amor entre as duas figuras masculinas, Jacinto e seu deus tutelar, Apolo, validando esse sentimento em alguns versos, a exemplo deste: "amou-te meu pai a ti mais que a todos" (Ov., *Met*. X, 167) em referência ao amor de Febo para com seu jovem amado. Nessa relação, existem cumplicidade, parceria e muita vontade, por parte dos enamorados, de viverem juntos uma vida feliz, quando, entretanto, por ocasião do destino, esse amor é interrompido, de forma trágica, após a morte de Jacinto.

Na Grécia Antiga, de acordo com Vrissimtzis (2002), a efetivação homoerótica acontecia quando entre homens havia o cultivo não só do espírito, mas também do corpo, ou seja, "a prática de exercícios físicos constituía uma atividade obrigatória para os jovens e fazia parte de seu programa educacional" (Vrissimtzis, 2002, p. 100-101), e todo esse cenário era um terreno propício para que a masculinidade regada à força e ao libido fosse estimulada, bem como admirada e desejada entre os homens gregos. Assim, os gregos tornam-se amantes da beleza masculina e "dos bem-treinados corpos masculinos" (Vrissimtzis, 2002, p. 102), através dos quais o desejo homoerótico encontrava espaço para o desenvolvimento da pederastia e/ou do amor pautado na contemplação da virilidade masculina. Com isso, trazendo luz ao mito em voga, verifica-se que a força masculina atrelada ao esporte e à juventude "arrancado à flor da idade" (Ov., *Met*. X, 196) desperta no deus Apolo uma grande admiração e desejo erótico por Jacinto o qual é esportista e uma personalidade de estaque para a sociedade antiga, visto que é um jovem príncipe que provavelmente corresponde ao padrão de beleza da época. Logo, percebe-se que a representação homoerótica, tanto neste mito quanto no de Apolo e Ciparisso, está intrinsicamente ligada ao fato do desejo erótico entre iguais ser confluído, em muitos momentos, à perfeição do corpo masculino, ao gosto pelo esporte e, principalmente, à parceria que há entre os dois homens nas situações vividas no dia a dia. Sobre isso, Foucault (2024) assegura que havia, na Grécia Antiga, a prática de corte entre iguais que era regida por

regras de comportamentos nas quais o homem convidava o rapaz para passear em espaços públicos e para praticar livremente algum tipo de esporte, a exemplo da caça e correr ao ginásio, a fim de que a relação homoerótica fosse admitida e reconhecida entre todos. Nesses dois mitos, não há imposição do desejo homoerótico nem abuso sexual que justifiquem a união entre os dois homens; pelo contrário, simplesmente o amor acontece livremente e é experimentado, sem renúncias ou maldizeres, por partes dos amados.

Na narrativa de Júpiter e Ganimedes (Ov., *Met*. X, 143-161), Ovídio conta que Ganimedes, príncipe de Troia, filho da ninfa Callírroe e de Trós[3] e neto de Ilo, é um excelente cantor que manuseia, de forma eficaz, a lira. O jovem utiliza do seu dom para cantar, muitas vezes, o poder e as glórias de Júpiter, Zeus para os gregos, senhor todo poderoso do Olimpo. Sentado no meio dos animais selvagens e de várias aves, Ganimedes depara-se com Júpiter que está metamorfoseado de uma águia. O senhor dos deuses confessa ao príncipe seu amor e sua verdadeira intenção em tê-lo, pois "o rei dos deuses inflamou-se de amores pelo frígio" / "Ganimedes" (Ov., *Met*. X, 155-156). Após isso, Júpiter, "batendo o ar com enganadoras assas" (Ov., *Met*. X, 159), arrebata o jovem cantor para morar consigo no Olimpo e, lá, servir o néctar ao senhor do Olimpo, que outrora tal função era incumbência de Hebe, mesmo contra a vontade da sua esposa Juno, Hera para os gregos.

Em *Ilíada,* de Homero (XX, 233-236), a narrativa em torno de Ganimedes exalta a imbatível e extrema beleza do jovem príncipe de Troia; enquanto em *Ifigênia em Áulis*, de Eurípides (1481-1486), há um destaque para o favoritismo ofertado por Zeus ao príncipe troiano no Olimpo, bem como a concretização do envolvimento homoerótico entre as duas figuras masculinas: "favorito" / "no leito em que Zeus se deliciava" (E., *Igifência em Aulis*, 1881-1882). Em Banquete, de Platão (VIII, 30), Xenofonte diz que Ganimedes foi levado ao Olimpo por Zeus não por sua beleza exterior, "mas por sua graça psíquica"; em outras palavras, o jovem é arrebatado de

[3] Em *Ilíada*, de Homero (XX, 230-231), Trós é pai de Ilo, Ganimedes e Assáraco.

amores por Zeus não pela sua aparência física, mas sim por ter uma beleza espiritual encantadora.

Foucault (2024, vol.2) informa que, na relação erótica entre dois homens, sejam eles jovens, sejam bem próximos quanto à idade, havia, na Grécia Antiga, o papel do *erasta* e do *erômeno*. O primeiro é que fará a atribuição do cortejador, do galanteador, "ele dá presentes, presta serviço; tem funções a exercer com relação ao amado"; enquanto o segundo é o cortejado, presenteado, deve evitar ceder com muita facilidade, ao mesmo tempo que deve "manifestar reconhecimento pelo o que o amante fez por ele" (Foucault, 2024, p. 242). O autor ainda explicita que essa prática de cortejamento representa, nesta cultura, regras de comportamentos que legitimam as relações homoeróticas e as incentivam como práticas livres e aceitáveis entre os homens. Diante do revelado, verifica-se que no mito de Júpiter e Ganimedes ocorre o cumprimento do papel *Erasto* por parte de Júpitor que será o galanteador e cortejará o rapaz troiano ao ponto de tê-lo como seu amado no Olimpo, e do papel de *erômeno* ocupado por Ganimedes, jovem cantor, que é presenteado no Olimpo pelo senhor dos deuses com a sagrada tarefa de servir o nécta.

Grimal (2005) ressalta que a concepção de amor na Antiguidade clássica greco-romana estava muito associada ao prazer, ao desejo, logo "amare, amar, significa em latim, em primeiro lugar, ser o amante ou a amante de alguém" (Grimal, 2005, p. 138). Essa afirmação contempla a ideia de que, no pensamento antigo, desejar o outro, seja ele homoerótico ou não, é, ao mesmo tempo, amá-lo para tê-lo sexualmente, para desempenhar junto dele uma relação pautada na paz, no compromisso social de partilhar saberes e deveres baseados na sua realidade, mas também para promover uma satisfação masculina em expressar sua vida sexual de forma múltipla e sem tantos julgamentos.

Em vista disso, percebe-se que tanto Apolo quanto Zeus amaram, de modo singelo e profundo, seus rapazes e tentaram construir junto com eles uma relação para além do sexo, isto é, buscaram construir algo sólido, sustentado pelo lazer, pela paz espiritual e pela tranquilidade de amar, de sentir prazer virilmente e de ser quem são,

sem levarem em conta os julgamentos alheios. Ciparisso, Jacinto e Ganimedes, os *puĕri delicāti*, desfrutaram dos privilégios de serem os favoritos e escolhidos dos seus amados, graças as suas relações homoeróticas. Dentre esses privilégios, infere-se o seguinte acerca dos cuidados físicos que os amados deviam ter: "seu corpo é cuidadosamente trabalhado para fazer desaparecer qualquer marca de imperfeição e obter uma beleza sensual perfeita: um corpo liso, perfumado, jovem, cujos critérios foram fixados pela estatuária e pela pintura" (Puccini-Delbey, 2007, p. 122).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise acerca da representação homoerótica faz-se, neste artigo, a partir de um olhar minucioso tanto para a cultura antiga dos gregos e dos romanos quanto para a leitura de algumas narrativas míticas encontradas em *Metamorfoses*, de Ovídio, poeta latino, tomando como base as ideias científicas de Faucault (2024), Vrissimtzis (2002) e Steinberg (2021), dentre outros, a respeito, sobretudo, da sexualidade na Antiguidade clássica. Para esse fim, conclui-se que ser homoerótico, na Grécia e na Roma Antigas, era se encaixar em certos padrões determinados por cada cultura antiga nos quais a exigência para tal perpassava, principalmente, por dois pontos principais: beleza interna (cuidados com o espírito) e externa (corpo malhado e atlético). O *vir* (homem mais velho) e seu *puer delicātus* (jovem belo e delicado) compreendiam bem os dramas e normas para a concretização da prática homoerótica e, portanto, cada qual assumia seu lugar nesse jogo de prazer e sedução, na intenção de alcançar seu devido posto na sociedade, como também de ser, de alguma forma, beneficiado pela consolidação da relação homoerótica cujos desejo e prática sexual, nesta ordem, deveriam ser algo consensual e bem-quisto tanto pelo casal quanto por todos das sociedades antigas citadas.

Especialmente nas narrativas mitológicas ovidianas, encontra-se homoeróticos dispostos a viverem um amor recíproco do qual os sujeitos envolvidos são o jovem rapaz, que é dotado de talento, seja

por ser atleta, seja por ser cantor, e seu amado-tutor que, pela força do destino, é um deus olimpiado. O primeiro (*erômeno, puer delicātus)* é delicado, mais sensível, mais inteirado sobre artes e esportes, o segundo (*vir, erasto*) é mais cuidadoso, preocupado e disponível a suprir as necessidades urgentes do primeiro, demonstrando que a forma de se comportar, nesse processo de cortejo, é o que garantirá a concretização da união erótica entre os enamorados.

Apesar de as histórias míticas contadas por Ovídio serem diferentes, o poeta romano constrói as personagens Ciparisso, Jacinto e Ganimedes para serem quase as mesmas figuras eróticas no tocante à forma de ser e de se comportar no interior das narrativas mitológicas, pois, além das qualidades artísticas, emocionais e físicas deles serem quase as mesmas, os jovens demonstram atuações passivas e jeito delicado e frágil de ser, em contraposição as ações mais altivas, reais e independentes e jeito galanteador dos deuses Apolo e Zeus.

A representação homoerótica, nessas narrativas, pode ser compreendida, portanto, como sendo o reflexo direto das vivências, dos costumes e do pensamento coletivo dos povos antigos greco-romanos, pensamento esse que se confirma através das contações míticas do poeta romano que enxergava as relações eróticas entre iguais sob uma perspectiva natural e intrínseca à cultura antiga dos gregos e dos romanos. Em *Metamorfoses,* as histórias em torno do homoerotismo masculino são pulsantes, envolventes, vivas, sem rótulos e sem caricaturas quanto à construção da identidade sexual dos sujeitos homoeróticos, demonstrando a grandeza dessa obra em legitimar a vitalidade das práticas homoeróticas existentes na Antiguidade clássica greco-romana.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Carlos Ascenso. **Caminhos do amor em Roma**: sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a.C. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Vol. 1. 26. ed. Petrópolis: RJ: Vozes, 2015.

BURKERT, Walter. **Mito e Mitologia**. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 1991.

CALDAS, Viviane M. de. **A tragédia Hércules no Eta e a formação moral do homem romano**. Tese (PPGL/UFPB). Paraíba, João Pessoa, 2018.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 1993.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **A literatura latina**. 3. ed. rev. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis; As fenícias; As bacantes**. KURY, Mário da Gama (tradução, introdução e notas). 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. **O desejo homoerótico no conto brasileiro do século XX**. 1. ed. São Paulo: Scortecci, 2015.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: A vontade de saber. ALBUQUERQUE, M. T. C.; ALBUQUERQUE, A. G (tradutores). Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2024.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2**: O uso dos prazeres. ALBUQUERQUE, M. T. C.; ALBUQUERQUE, A. G (tradutores). Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2024.

FUNARI, Pedro Paulo. **Grécia e Roma**. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2021.

GRIMAL, Pierre. **Amor em Roma**. SILVA, Victor (tradução). Portugal, Lisboa: Edições 70, 2005.

HOMERO. **Ilíada**. VIEIRA, Trajano (tradução, posfácio e notas). São Paulo: Editora 34, 2020.

JUNG, Carl. G. et. al. **O homem e seus símbolos**. Tradução Maria Lúcia Pinho. 3. ed. Especial. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.

KERÉNYI, Karl. **Religião antiga**. MOTA, Milton Camargo (tradutor). Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. BESSA, A. M. (tradução). Lisboa: Edições 70, 2010.

MAFRA, Johnny José. **Cultura clássica grega e latina**: temas fundadores da literatura ocidental. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2010.

MONTAGNER, Airto Ceolin. **Literatura Latina**: histórias, autores, obras: volume I. Rio de Janeiro: Autografia, 2021.

OVÍDIO. **A arte de amar**. SILVA, Dúnia M. da (tradução). Porto Alegre: L&PM, 2006.

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

PLATÃO. **O banquete**. BINI, Edson (tradução, apresentação e notas). São Paulo: Edipro, 2021.

PUCCINI-DELBEY, Géraldine. **A vida sexual na Roma Antiga**. MARQUES, Tiago Albuquerque (tradução). Lisboa: Éditions Tallandier, 2007.

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

STEINBERG, Sylvie. ECHALAR; Mariana (tradutora). **Uma história das sexualidades**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2021.

VEYNE, Paul. **Sexo e poder em Roma**. CASTRO, Marcos de (tradução). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

VRISSIMTZIS, Nikos A. **Amor, Sexo e Casamento na Grécia Antiga**. CABRAL, Luiz M. (tradutor). São Paulo: Odysseus, 2002.

SENTIDOS DE *ANIMAL* REVELADOS EM TEXTOS DA ANTIGUIDADE GRECO-LATINA

Manoel Alves

1 INTRODUÇÃO

A sociedade contemporânea pode ser caracterizada, entre outras coisas, pela produção e circulação cada vez mais constantes e intensas de discursos que materializam as relações complexas e ambivalentes entre os seres humanos e uma diversidade incomensurável de outros seres vivos geralmente compreendidos em uma categoria bastante genérica: a de animal. Semelhantes discursos dispõem de elementos que atribuem a uns e a outros desses seres qualidades mais ou menos positivas e negativas... mais ou menos próximas e distantes de nossas próprias capacidades. Também dispõem de elementos responsáveis por construir nosso amor a alguns dentre eles, mas também nossa apatia, ignorância ou mesmo aversão em relação a outros. Estão presentes, do mesmo modo, elementos que admitem uma nossa convivência muitíssimo próxima com alguns bichos, no interior de nossas casas, salas, quartos; uma existência relativamente próxima com outros, em nossas calçadas, ruas, bairros; uma existência completamente apartada e ignorada-ante com terceiros, em matas, abatedouros etc. Encontramos ainda elementos que sustentam nossa adesão ou oposição mais ou menos enérgica a setores que os matam, manipulam, protegem.

Os discursos da atualidade que engendram os diversos contatos interespécies podem suscitar muitas questões ao analista, entre as quais uma em particular, de contornos dramáticos e paradoxais, que elaboramos e à qual procuramos responder em nossas pesquisas: a de compreender aspectos discursivos da exitosa indústria agropecuária, setor que envolve a matança

sistemática de bilhões de outros animais a um custo natural exorbitante, o intenso consumo de carnes e derivados, além de outras práticas nocivas em muitos aspectos, em um período marcado, ao que tudo indica, e como procuraremos evidenciar, por um recrudescimento singular de nossa sensibilidade à causa animal.

Foi esse problema que motivou o desenvolvimento de uma dissertação de mestrado sobre os discursos da indústria agropecuária brasileira contemporânea. O estudo da atividade discursiva do agronegócio em nossas época e região exigiu, em um primeiro momento, que distinguíssemos e compreendêssemos, ainda que minimamente, dizeres sobre as relações entre os seres humanos e os outros animais durante diversas eras históricas. Mais precisamente, nos debruçamos sobre algumas passagens de textos em que os primeiros desses seres atribuíram aos segundos determinadas características, que determinaram seu estatuto e seu direito ou não à existência. Partimos de categorias conhecidas, como cronônimos, campos de saber, autores e obras, com o intuito de observar enunciados e discursos mais essenciais, que atravessam esses domínios, passam de um a outro autor, se expandem e excedem limites espaciotemporais. Alguns desses discursos são os seguintes: alguns bichos podem ser mortos e ingeridos desde que os seres humanos os reverenciem e realizem rituais responsáveis por restituir suas almas e um novo corpo para repetir o ciclo da vida e da morte; alguns bichos podem ser mortos e ingeridos sem quaisquer respeito ou cerimônia; alguns bichos podem ser mortos e ingeridos desde que de modo indolor; os bichos não podem ser mortos para o consumo egoísta humano. O acesso a certos dizeres do interdiscurso por meio desse percurso nos permitiu examinar com maior competência discursos do agro nacional.

Nas análises que realizamos das principais companhias alimentícias nacionais, pudemos observar, não obstante uma relativa e limitada concessão de direitos aos bichos em resposta à pressão de instituições e sujeitos pelo seu bem-estar, se é que ele

pode existir ali, a adesão do setor à concepção de que essas criaturas não passam de coisas destinadas ao consumo dos seres humanos. Realmente, seu discurso materializa, mediante uma série de recursos linguísticos e imagéticos, sentidos que concebem os outros animais como produtos e alimentos, e não como seres vivos, dotados de características como sensibilidade, emoção, inteligência ou mesmo linguagem, submetidos a um regime de engorda e de matança em milhares de criadouros e abatedouros espalhados pelos rincões da nação.

Mediante o uso de certos elementos lexicais e de estilo, além de combinações sintáticas, que remetem ao domínio das mercadorias alimentícias, a indústria agropecuária desvitaliza ou mesmo apaga os animais de seu próprio discurso. Seus anúncios onipresentes em nosso cotidiano ampliam essa estratégia, ao mostrarem ambientes positivos como supermercados, cozinhas, restaurantes e áreas de lazer, além de situações como a compra e o consumo de alimentos animalizados, mas nunca locais como matadouros e ocasiões como o abate de bichos. Quando mostram e comercializam suas carnes, elas passaram pelo processo de seccionamento, limpeza, embalagem e etiquetagem... Estão, em suma, desindividualizadas dos seres de quem derivaram e convertidas em artigo de consumo[1].

Apesar de sua superpotência, o discurso do agronegócio não é o único, por sorte, a circular nas sociedades ocidentais contemporâneas. Na pesquisa que realizamos, pudemos entrever um aumento da sensibilidade aos bichos nos últimos dois séculos. Isso inclui a produção de dizeres que lhes atribuem propriedades bastante positivas. Também de dizeres que caracterizam certas práticas humanas como cruéis e especistas. Igualmente de dizeres que estimulam a salvaguarda dos outros animais em geral e mais ou menos intensamente de alguns dentre eles em particular. O contato preliminar com dizeres sensíveis à causa animal nos

[1] Recomendamos a leitura de nossa dissertação e de textos que publicamos em revistas, livros e anais de evento.

demonstrou sua abundância e pertinência para o campo dos estudos do discurso, e sentimos a necessidade de compreender melhor sua materialização. Percebemos ainda que estudá-los seria continuar a responder ao problema que havíamos concebido no início de nossas pesquisas e que havíamos compreendido apenas parcialmente. Assim, em nosso doutorado, passamos a nos dedicar ao estudo desses discursos sensíveis, ainda que nos restringindo, em uma primeira ocasião, ao hemisfério ocidental contemporâneo[2].

Neste recorte espaciotemporal, os discursos da sensibilidade aos outros animais borbulham cada vez mais intensamente. Podemos encontrá-los em publicidades do mercado dito de *pets*, palavra inglesa incorporada ao português que materializa o sentido de animal de estimação. Sua circulação não compreende apenas a televisão, mas outdoors, revistas e boletins em clínicas veterinárias, supermercados etc. Em geral domésticos, mas não apenas, os bichos contemplados por essas publicidades são retratados como sensíveis, emotivos, inteligentes e linguageiros. Seus *tutores*, palavra que passou a ser empregada no lugar de *dono* para materializar uma relação de cuidado e não de posse, devem demonstrar seu amor por meio da atenção com sua saúde e bem-estar que se traduzem na aquisição dos mais diversos produtos e serviços. Tais produtos e serviços respondem a necessidades cada vez mais exigentes, como alimentação equilibrada, banhos regulares com substâncias que não agridam os pelos e a pele, cuidados paliativos etc. São produzidos ou executados por especialistas, comprometidos com pesquisas e serviços de elevada qualidade, e em constante trabalho para proporcionar aos bichos uma existência melhor, mais alegre e longeva.

A produção audiovisual dedicada aos bichos também se expandiu sensivelmente nas últimas décadas. Ela retrata, sobretudo, a vida selvagem. A British Broadcasting Corporation, pioneira nesse tipo de programação, acumula em seu acervo dezenas de séries voltadas inteiramente à bicharada em seu habitat

[2] Também recomendamos a leitura de nossa tese.

natural, cada vez mais ameaçado por práticas antrópicas, diga-se de passagem. Em geral narradas pela voz memorável de David Attenborough, um dos maiores naturalistas do mundo, esses materiais receberam diversos prêmios por sua qualidade e ineditismo, além de acumularem recordes de audiência por parte de uma população telespectadora cada vez mais interessada e sensível ao conteúdo veiculado. Uma das últimas, *Planet Earth II*, recebeu três estatuetas da British Academy of Film and Television Arts, a instituição de maior prestígio no ramo da televisão. No Brasil, a Rede Globo, por meio de programas como o Globo Repórter, por exemplo, vem dedicando matérias a respeito de animais silvestres em horário nobre há algumas décadas, seguindo a tendência de redes de televisão de outros países. Nesses programas, os telespectadores acompanham o cotidiano dos outros animais, seus dramas, sua luta pela sobrevivência, suas relações sexuais, seu amor pela prole etc. enquanto um narrador descreve suas sensações, emoções e os perigos a que estão expostos em consequência da ação humana no mundo. Entre outras coisas, espécies como pinguins e cisnes, cujos casais costumam permanecer juntos durante toda a vida, são registrados com o intuito de mostrar que alguns bichos também possuem características avaliadas como exclusivas dos seres humanos.

Ainda nesta seara, não podemos deixar de mencionar os desenhos animados. Isso porque os outros animais são constantemente utilizados nesse meio. Nele, os bichos são, de certa maneira, humanizados, vivenciando as circunstâncias adversas da vida como um ser humano. Eles dispõem, à maneira do ser humano, de características como sensibilidade, emoção, inteligência, linguagem. Seus dramas envolvem situações de angústia ou luto pelo desaparecimento ou morte de parentes etc. Filmes como *Procurando Nemo* e *Rei leão*, este último relançado recentemente em live-action, constituem alguns exemplos célebres. A criançada em geral é bombardeada pela animalidade... por meio de publicidades, desenhos, vídeos, livros, brinquedos, roupas, entre outros.

Mesmo os setores econômicos que existem ou existiram até recentemente a partir da exploração animal não estão imunes a essas discursividades, adaptando-se, de um modo ou de outro, com menor ou maior intensidade, a elas. São muitos os produtos das indústrias agropecuária, medicamentosa e cosmetológica, para mencionarmos apenas essas três gigantes empresariais, que estampam dizeres tais como:

> Ovos de galinhas livres de gaiolas. Não testado em animais. Livre de crueldade animal. Produto vegano etc.

Também se tornou bastante comum, em embalagens, a impressão de selos de instituições que se apresentam como comprometidas com a causa animal e que disponibilizam ao setor corporativo serviços de checagem das condições impostas aos outros animais em instalações de criação e abate, mas também laboratoriais etc.

Discursos da sensibilidade aos outros animais podem ser encontrados até mesmo em adesivos colados em carros e outros veículos, cujas mensagens podem expressar amor a um animal outro que humano, apoio a alguma sociedade protetora ou mesmo alerta a outros condutores para que mantenham distância, em razão de uma direção atenta a eventuais bichos que possam cruzar a via desprevenidamente. O mais costumeiro deles é, sem dúvida, o que diz: "mantenha distância! eu freio para animais", embora possamos encontrá-lo com alguma alteração na advertência, ou ainda acompanhado de imagens de bichos ou de partes de seus corpos, normalmente uma pata de cão ou gato.

A despeito dessa quase onipresença, podemos observar que eles se expressam de modo mais privilegiado em determinados campos, entre os quais destacam-se o da ciência, o do direito e o das organizações ditas não governamentais. A quantidade e qualidade dos discursos que circulam nesses ambientes, assim como sua importância social, constituem alguns dos motivos pelos quais os selecionamos para nossa pesquisa. Não por acaso, esses

domínios institucionais costumam servir, e não raras vezes, de palco para algumas das mais importantes disputas que cruzam nossa sociedade na contemporaneidade. Semelhantes disputas se traduzem, além de outros aspectos, em uma relevante produção de saberes, num intricado exercício de poderes e em uma constituição decisiva de subjetividades.

A produção de discursos nesses espaços institucionais materializa-se em diversos gêneros e suportes, entre os quais se destacam livros, artigos, declarações, leis, projetos, ações judiciais e postagens em diversas redes sociais.

A densidade do tema e a complexidade do material, além de uma articulação entre a Análise de discurso e dois campos da História, a História das sensibilidades e a História dos animais, nos levaram mais uma vez ao passado, com o intuito de compreender a constituição desses discursos da sensibilidade aos animais.

A Antiguidade greco-romana constitui, como de hábito, um ponto de partida incontornável para a investigação dos discursos sobre os bichos. Os textos produzidos por essas duas grandes civilizações ocupam lugar central nesse percurso, pois permitem acompanhar a construção de sentidos atribuídos a termos equivalentes a animal, bem como das características associadas tanto aos seres por ela designados quanto aos próprios seres humanos. É nesse vasto patrimônio intelectual que se encontram algumas das bases para a compreensão contemporânea dessa problemática. São precisamente alguns aspectos dessa herança incontornável que constituirão o objeto de nossa análise neste artigo.

2 A PALAVRA *ANIMAL*: DOIS SENTIDOS

Animal. Eis uma das expressões mais importantes de nosso material de pesquisa. Isso porque ela se encontra no próprio centro das disputas simbólicas que envolvem o assunto de nossa tese de doutorado. Nada mais apropriado, portanto, do que iniciar nosso estudo com uma análise dessa unidade lexical. Ela e suas

equivalentes nas outras grandes línguas expressam nestes nossos dias pelo menos dois sentidos estáveis, caracterizados por sua maior ou menor abrangência. Ou, se quisermos colocar, sem mais rodeios, os pingos nos is, e irmos direto ao ponto, pela inclusão ou exclusão do ser humano.

Os dicionários nos auxiliam a compreender essa polissemia em nossa sociedade contemporânea e dão pistas sobre os sentidos que essa palavra materializou em outros lugares e épocas. *Le Petit Robert* é claro e direto, dividindo o vocábulo *animal* em duas partes, precedidas de parênteses, entre os quais se pode ler sua principal divergência semântica: *incluant l'être humain* e *excluant l'être humain*. *Le Robert* e o *Dicionário Houaiss* iniciam a descrição da primeira acepção, a inclusiva, com uma abreviação do substantivo Biologia. Por meio dessa menção, ambos indicam o campo institucional de que essa acepção deriva: a ciência responsável pelo estudo dos seres vivos e das características que os constituem. Ela se estruturou como ciência há apenas dois séculos, embora a investigação da vida e dos organismos remonte, a sua maneira, ao período antigo. Essa evocação é importante, uma vez que destaca o papel da academia na construção de uma conexão entre nós e grande parte dos outros seres vivos. Em contrapartida, indica que estamos lidando com uma palavra especializada e, por conseguinte, com circulação bem mais limitada[3].

Ainda que o sentido um estabeleça uma relação entre os seres vivos, nós incluídos, convém observar que os aspectos que a embasam não são particularmente alentadores, porque bastante elementares. O *Houaiss* o descreve como "designação comum aos organismos do reino animalia", marcados por dependerem de outras criaturas para obter energia e nutrientes, por possuírem mais de uma célula e por se movimentarem de modo independente. Segundo essa descrição, os elementos que nos conectariam, apesar de expressarem alguma complexidade, seriam

[3] Cf. as páginas 98 e 138, respectivamente, do *Petit Robert* e do *Dicionário Houaiss*, para ler o verbete *animal*.

poucos e básicos. Em resumo, estão relacionados apenas a alguns aspectos do corpo, sem levar em consideração outros, bem mais desenvolvidos, que abrem as portas para a consciência e o espírito. *Le Robert* ainda acrescenta *doué de sensibilité*, o que contribui para, em alguma medida, minimizar essa impressão.

A comparação entre essa descrição dicionarizada e certos enunciados de nosso material de pesquisa produz, entretanto, certo descompasso. Teremos a oportunidade de mostrar que estes últimos documentos atribuem, sob a chave do reconhecimento, mais e melhores qualidades a uma quantidade cada vez maior de animais outros que humanos. Se considerarmos que os dicionários costumam acompanhar com lentidão e cautela as mudanças da sociedade, podemos pensar em pelo menos duas hipóteses para explicar essa divergência: esse grande volume de atribuições ainda seria muito recente e controverso no meio acadêmico. Portanto, estaria em um período de disputas. As que encontramos nos glossários, por outro lado, constituem elementos muito mais consolidados.

A pobreza dessa caracterização esclarece o acréscimo realizado pela obra estrangeira. O subitem seguinte se chama *courant*. Nele, se sugere, através de exemplos, que no uso corrente, *animal* remete claramente ao gênero humano apenas quando acompanhado de uma segunda palavra que materialize alguma característica positiva que o distinga de todos os demais. São mencionados, assim, sintagmas como *animal raisonnable*, *social*, *supérieur* etc. Algumas propriedades, em razão de intensos processos históricos que favoreceram o ser humano, estão exclusivamente, ou quase, associadas a ele, de modo que, quando acompanham a palavra *animal*, uma sua menção explícita nem é necessária. Apesar disso, é comum encontrar esse tipo de sintagma como predicado de uma oração subordinada substantiva predicativa, precedida de "o ser humano" ou equivalente: "o ser humano é um animal racional", "o ser humano é um animal social", "o ser humano é um animal linguístico", "o ser humano é um animal superior" etc. Embora existam enunciados, desde o período antigo,

em que representantes de grupos de outros animais ocupem o papel de sujeito dessa oração, em reconhecimento a suas qualidades, seu uso massivo para evocar o humano ainda produz a impressão, mesmo hoje, de que algumas propriedades são exclusivas de nossa espécie.

No subsubitem, outra revelação, ou melhor, obviedade, pois se sabe muito bem disto: ainda em contexto popular, se a palavra é empregada isoladamente para designar um dos nossos, sem que outra a predique positivamente, só pode se tratar de um insulto: *personne grossière, stupide, brutale*. Tantas desvantagens procedem, como observaremos, dos outros animais. Em contrapartida, um acontecimento chama a atenção do zoolinguista. É que, mais recentemente, de modo que ainda nem está dicionarizado, a palavra *animal*, isoladamente, passou a servir, principalmente entre os mais novos, para materializar a ideia de que alguém é muito capacitado em alguma coisa: "esse skatista é um animal". Isso quer dizer que ele é muito bom, além do normal. Essa ambiguidade é bastante interessante e deve ser mais bem estudada. Nos parece que pode ter a ver com o processo de maior reconhecimento dado aos outros animais, mas não podemos declarar isso com absoluta certeza.

Le Robert delimita o outro sentido, excludente, também a partir de alguns parâmetros. Mas antes de analisá-los, observamos que, neste caso, não há menção a um campo particular de proveniência. Isso porque sua origem é antiga e bem mais dispersa, envolvendo diversos setores da sociedade ocidental. Por isso, ela é bem mais poderosa, pregnante. O primeiro critério é o de que o animal não é um vegetal. O segundo é o de que é dotado de sensibilidade, como havia sido dito anteriormente. O último, e mais importante, é o de que não dispões de *les caractéristiques de l'espèce humaine*. O dicionário ainda enumera algumas delas: *langage articulé*, *symbolisme* etc. O *Houaiss*, por sua vez, recorre ao sintagma "animal irracional". Desse modo, milhões de criaturas extremamente diversas, da pulga ao gorila, são agrupadas em uma categoria

caracterizada por carências e por uma oposição tanto aos vegetais como aos comumente autocomplacentes *homo sapiens*.

Para produzir essa caracterização, são utilizados, em um e em outro glossário, elementos linguísticos como um advérbio e um elemento anteposto de negação. A análise gramatical do advérbio nos auxiliará a ressaltar o especismo por trás disso. O advérbio de negação "não" atua como um operador de checagem. A checagem não atribui propriedades, mas realiza uma comparação implícita entre um escopo e um protótipo. O emprego de "não" indica que houve uma comparação e se observou uma incongruência. O que mais interessa observar nisso é que o ser humano é colocado como o protótipo, o modelo, a régua com a qual se mede os demais. Uma das ilustrações que o dicionário nos dá dessas características pretensamente exclusivas da espécie humana deixa claro esse antropocentrismo: "linguagem articulada". Essa predicação da palavra "linguagem" continua a ressaltar a parametrização antropocêntrica dessa característica: o ser humano duela em seu próprio domínio, de acordo com suas próprios regras. A natureza dos critérios e sua delimitação devem ser as do *sapiens*. Esse *modus operandi* vem sendo realizado, de um ou de outro modo, há milênios. Se o animal não comunica com critério x, como nós, não possui linguagem, ou a possui em menor grau. Se não pensa com critério z, como nós, não possui razão, ou a possui em menor grau. Embora saibamos atualmente que alguns animais são capazes de cumprir essas exigências, a antropização de nossas maneiras de pensar atrapalhou muito nossa capacidade de enxergar as características próprias de outras espécies de animais, de examiná-los em seu próprio campo.

Há mais a ser dito, pois a descrição proposta pelo *Robert* ainda vem acompanhada de uma série de sinônimos, entre os quais se encontra, em primeiro lugar, a palavra *bête*. Ela equivale as nossas *bicho* e *besta*. Esses nomes potencializam a separação entre o ser humano e o animal. Isso porque agregaram, ao longo dos séculos, propriedades nada elogiosas, como ignorante, ridículo etc. Se representam os animais, revelam aquilo que eles realmente são. Se

representam os humanos, revelam algum desvio de caráter, de essência. A consulta a palavras derivadas dessas que vimos estudando mostra que essa negatividade se amplia. O verbo *animalizar*, por exemplo, quer dizer "embrutecer, converter em bruto, estúpido, irracional". *Bestia*, por sua vez, indica um estado de selvageria, sanguinolência, crueldade e, não menos importante, desumanidade: a oposição está, de um ou de outro modo, sempre lá. Os representados pelo sentido dois ainda carregam, portanto, pechas horríveis, que os inserem em uma espécie de relação maniqueísta, na qual estão do lado do mal. Não preciso dizer que essa concepção é, de longe, e apesar de todos os avanços, parte deles demonstrados neste nosso estudo, a mais empregada em nossa sociedade[4].

3 *ZŌION*, *ANIMAL*... OS SENTIDOS DA PALAVRA ANIMAL NA ANTIGUIDADE GRECO-LATINA

Semelhantes significados da palavra *animal*, bem como o grande desequilíbrio entre eles, ainda bastante proeminente em nossos dias, não são uma maneira natural de enxergar a realidade. Pelo contrário, consistem em algumas das principais consequências das disputas simbólicas ao longo da história. Os dicionários dão indícios dessas lutas, por meio de menções etimológicas. Ambos indicam que a palavra *animal*, em suas respectivas línguas, deriva do latim *animal*. O *Houaiss* ainda acrescenta uma descrição sucinta que diz: "tudo que tem vida, que é animado". Gostaríamos de propor um recuo um pouco maior, até a civilização grega antiga, pois, como se sabe, os romanos herdaram muitas concepções de mundo de seus ilustres vizinhos. Assim como o dicionário permite entrever, há uma peculiaridade histórica em relação a esse assunto, capaz de abalar as certezas até mesmo dos mais experientes em etimologia entre aqueles que correm os olhos por estas mal

[4] Nos livros *Nous et les autres animaux* e *Ce ne sont que des animaux*, de C. Kerbrat-Orecchioni, o leitor pode encontrar uma análise lexical muito mais aprofundada.

traçadas linhas. Isso porque o grupo etimológico de palavras a respeito do qual estamos discorrendo nem sempre materializou isoladamente a perspectiva radicalmente especista com a qual nos habituamos a agrupar a bicharada com a notável exceção de nós mesmos, os humanos[5].

A palavra *zōion*, "animal", ainda não era utilizada desse modo pelos gregos antigos: a análise de manuscritos desse período sugere que eles não dispunham claramente de uma palavra que representasse um conceito sem realidade concreta que agrupasse todos os animais em oposição ao ser humano. Existiam expressões que sinalizavam conjuntos menores ou maiores do que esse em especial. Os vivos, incluindo o humano, podiam ser agrupados em razão de sua natureza. Alguns eram *ἡμέρος*, *hémēros*, equivalente a "animal doméstico" em português. Outros eram *θηρίον*, *thēríon*, equivalente a *bestia*, em latim, e a "animal selvagem" em português. Também em decorrência de seu ambiente natural: continente, água e ar. Em contrapartida, os habitantes da hélade contavam com duas palavras para "ser vivo". *ἔμψυχος*, *émpsychos*, era composta de duas unidades: *ἐν*, *en*, que significava "dentro"; e *ψυχή*, *psychē*, que significava "alma". Portanto, *ἔμψυχος* designava os seres "dotados de alma" ou "animados", em contraste com as coisas inanimadas. Em latim, seria equivalente a *animantes*. Por sua vez, *ζῷον*, *zōion*, derivava da raiz *ζῳ, zôi*, relacionada à vida. Ela queria dizer "animal", "ser vivo". Em latim, seria equivalente a *animal*. Os representados por essas duas expressões não incluíam apenas humanos e outros animais, mas plantas, deuses, astros etc. *Zōion*, entretanto, podia ser usada isoladamente com um sentido um tanto mais preciso. Isso porque estabelecia uma separação entre dois gêneros de alma. Ela geralmente correspondia aos seres dotados de *ψυχή αἰσθητική*, *psychē aisthētikē*, uma alma capaz de se movimentar e de sentir, mas principalmente de sentir. Apesar de sua abrangência, podia não incluir, portanto, em razão dessa

[5] Para saber mais acerca de discursos sobre os animais no campo da filosofia, recomendamos o incontornável livro *Le silence des bêtes*, de Elisabeth de Fontenay.

ambivalência que acrescentava um critério, as plantas. Embora estas últimas integrassem o conceito de *ζωή*, de *zōē*, de "vida", não disporiam de sensação e de movimentação como os *ζῶα*, os *zōa*, os "animais". Dispunham de *ψυχή φυτική, psychē phytikē*, "alma nutritiva". Assim, costumavam pertencer a categoria *φυτόν*, *phuton*, "planta"[6].

No *Fédon*, de Platão, podemos encontrar essa distinção lexical entre *zōion* e *phuton*:

> ἀλλὰ καὶ κατὰ **ζῴων** πάντων καὶ **φυτῶν**, καὶ συλλήβδην ὅσαπερ ἔχει γένεσιν περὶ πάντων.
>
> Mas se queres que ela se torne mais simples, considera-a também em relação a tudo o que é **animal** e **planta**.
> Platão[7].

Em *Partes dos Animais*, Aristóteles, por sua vez, caracteriza *zōion* do seguinte modo:

> τὸ γὰρ **ζῷον** ὁριζόμεθα τῷ ἔχειν αἴσθησιν.
>
> Definimos **animal** como o ser dotado de sensações.
> Aristóteles[8].

A primeira das passagens citadas revela uma ruptura entre animal e planta, enquanto a segunda, o critério utilizado: a capacidade de sentir. *Zōion* se aproxima, portanto, do sentido um e de parte do sentido dois de nossos dicionários modernos. O uso isolado dessa palavra para representar o grupo dos seres que não são plantas, nem possuem as características do ser humano, se

---

[6] Para as palavras gregas, cf. o dicionário grego-português e o site: <https://www.lexilogos.com/index.htm>.

[7] A passagem consta na seção 77b da obra. p. 79 da edição em português e Perseus digital library para a original.

[8] A passagem consta na seção 653b da obra. p. 80 da edição em português. A original pode ser encontrada na página 243 de um artigo de Robert Francis Xavier Renehan.

opondo radicalmente a ele, ainda não existia, como passou a existir na cultura ocidental posterior. Apesar dessa aproximação com o sentido um e com parte do sentido dois de nossos glossários, em termos de uma ruptura entre o grupo dos animais e o grupo das plantas, existem, evidentemente, importantes discrepâncias. Os gregos antigos e os ocidentais-lizados contemporâneos não compartilham, em relação a esse assunto, os mesmos sistemas de pensamento, conceitos, critérios e abrangências.

A cisão sugerida pelas palavras *zōion* e *phuton*, comum entre o povo, ainda que apenas dual, não ocorrera, entretanto, sem divergências em prol da interpretação mais abrangente da primeira. Apesar da pretensa imobilidade e passividade das plantas, de sua alma vegetativa, o próprio Platão declara, em sua obra *Timeu*, que:

> πᾶν γὰρ οὖν ὅτιπερ ἂν μετάσχῃ τοῦ ζῆν, **ζῷον** μὲν ἂν ἐν δίκῃ λέγοιτο ὀρθότατα.
>
> A tudo quanto participe da vida pode ser chamado corretamente **ser vivo**, segundo parece.
> Platão[9].

A expressão original convertida, com acerto, para ser vivo, não é *émpsychos*, mas precisamente *zōion*: esta última parecia estar destinada, desde sempre, a importantes disputas no domínio das representações, dos sentidos!

Retomando a discussão sobre o léxico, inicialmente houve entre os gregos, portanto, a lacuna lexical, a não consolidação de uma palavra isolada com a qual pudessem designar uma categoria com todos os outros animais, radicalmente oposta aos seres humanos e deuses. Isso não quer dizer, contudo, que os gregos da antiguidade enxergassem a si mesmos e aos outros seres de seu mundo de modo por pouco idêntico e idealizado. Nem que não

[9] A passagem consta ne seção 77b da obra. P. 183 da edição em português e Perseus digita library para a original.

elaboraram estratégias linguísticas para, constantemente, ressaltar a excepcionalidade humana. Sua história é densa e repleta de nuances para que chegássemos a essa conclusão simplista. Todos nós, ocidentais e ocidentalizados, aprendemos sobre seu gosto, cada vez mais evidente, em especial no período clássico, em categorizar hierarquicamente os seres vivos. Também aprendemos sobre sua especial benevolência para consigo, sua busca pelas características que os distinguiriam. Essa hierarquização e essa procura pelos próprios do homem, sobretudo do homem grego, são aspectos centrais de seu pensamento. Tal pensamento é responsável por estabelecer os alicerces da dicotomia animal. Apesar disso, a menção constante ao homem como uma espécie de animal aponta mais para um antropocentrismo de base continuísta do que para uma separação radical entre os seres vivos. Podemos dizer que essa desagregação estava ainda em processo de formação, não de término.

Selecionamos algumas passagens de obras gregas em que o ser humano é singularizado:

Odisseia

οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε καὶ δέμας, αὐτὰρ **νοῦς** ἦν ἔμπεδος, ὡς τὸ πάρος περ.

Tinham cabeça, corpo, cerda, voz de porco; as **mentes** se mantinham como no passado.
Homero[10].

Este excerto parece sinalizar que **νοῦς**, **noûs**, inteligência, é uma mossa prerrogativa.

[10] A passagem consta em 10.239-240 da obra. P. 172 da edição em português e Perseus digital library para a original.

Trabalhos e dias

τόνδε γὰρ ἀνθρώποισι νόμον διέταξε Κρονίων **ἰχθύσι** μὲν καὶ **θηρσὶ** καὶ **οἰωνοῖς πετεηνοῖς** ἐσθέμεν ἀλλήλους, ἐπεὶ οὐ **δίκη** ἐστὶ μετ᾽ αὐτοῖς: ἀνθρώποισι δ᾽ ἔδωκε δίκην, ἣ πολλὸν ἀρίστη γίγνεται.

Esta lei foi dada aos homens pelo herdeiro de Crono: devorem-se entre si os **peixes**, as **feras** e as **aves que voam** pois não existe **justiça** entre eles, mas aos homens foi dada a justiça, que é o maior dos bens. Se alguém deseja proclamar o que é justo...
Hesíodo[11].

Hesíodo é muito mais claro do que o primeiro poeta, ao explicitamente negar a *δίκη*, *díkē*, "direito", aos outros animais: esse princípio seria exclusivo do humano, presenteado a ele por ninguém menos do que o principal deus do olimpo. Apesar disso, a passagem nos permite ilustrar o que dizíamos há pouco. Não há ainda uma palavra que exprima o conceito geral de animal, como uma grande categoria de ser vivo oposto ao vegetal e ao humano. A palavra *zōion* sequer é utilizada. Embora essa generalização possa ser compreendida, o poeta usa três palavras distintas, que correspondem a agrupamentos menores, ligados ao habitat. *ἰχθύσι*, *ichthýsi*, é o dativo plural de *ἰχθύς*, *ichthýs*, "peixe" ou "animal do mar". *θηρσὶ*, *thērsì*, é o dativo plural de *θήρ*, *thēr*, "animal selvagem" ou "da terra". *οἰωνοῖς πετεηνοῖς*, *oiōnoîs peteēnoîs*, é o dativo plural de *οἰωνός πετεηνός*, *oiōnós peteēnós*, que, por sua vez, podemos traduzir para o português como algo próximo do sintagma "ave voadora".

δῆλον δὲ καὶ τοῖς ἄλλοις **ζῴοισι**: πάντα γὰρ ἔκγονα κτᾶται κατὰ φύσιν ἐπωφελείης γε οὐδεμιᾶς εἵνεκα.

É evidente também nos outros **animais**: todos geram seus descendentes conforme a natureza, e não por causa de qualquer benefício.
Demócrito[12].

---

[11] A passagem consta em 276-279 da obra. P. 83 da edição em português e Perseus digital library para a original.
[12] A passagem consta no Fr. 1a de Die Fragmente der Vorsokratiker. A tradução para o português é nossa.

ἄνθρωπον γάρ φησι τῶν ἄλλων διαφέρειν ὅτι μόνον ξυνίησι, τὰ δ᾽ ἄλλα αἰσθάνεται μέν, οὐ ξυνίησι δέ.

Pois ele diz que o homem se distingue dos outros [animais] porque somente ele compreende, enquanto os outros percebem mas não compreendem. Alcmeão[13].

Nestas passagens em particular, continuamos encontrando atribuições ao ser humano e aos outros animais: uma geral e outra exclusiva. A análise dessas construções demonstra que o ser humano é um animal em particular, mas não ainda outra coisa em oposição a todos os outros animais. No enunciado atribuído a Demócrito, o pronome "outros" produz uma singularização do humano em relação aos demais. O substantivo, contudo, indica que se trata de um contraste dentro de uma mesma categoria de ser: *zōion*. O segundo pronome, "todos", produz, por sua vez, uma ideia de generalização, de abrangência. No enunciado atribuído a Alcmeão, a palavra *animal* se encontra elidida, mas ainda implícita.

Em outras obras, encontramos indícios de uma separação mais nítida lexicalmente:

Político

Ξένος
τὸ τῆς ἀποπλανήσεως ὁπόθεν ἡμᾶς δεῦρ᾽ ἤγαγεν. οἶμαι μὲν γὰρ μάλιστα, ὅθεν ἐρωτηθεὶς σὺ τὴν ἀγελαιοτροφίαν ὅπῃ διαιρετέον εἶπες μάλα προθύμως δύ᾽ εἶναι **ζῴων** γένη, τὸ μὲν **ἀνθρώπινον**, ἕτερον δὲ τῶν ἄλλων συμπάντων **θηρίων** ἕν.

Νεώτερος
Σωκράτης ἀληθῆ.

Ξένος
καὶ ἔμοιγε δὴ τότ᾽ ἐφάνης μέρος ἀφαιρῶν ἡγεῖσθαι καταλιπεῖν τὸ λοιπὸν αὖ πάντων γένος ἕν, ὅτι πᾶσι ταὐτὸν ἐπονομάζειν ἔσχες ὄνομα, θηρία καλέσας..

[13] A passagem consta no Fr. 278 de Die Fragmente der Vorsokratiker. A tradução para o português é nossa.

Νεώτερος
Σωκράτης ἦν καὶ ταῦτα οὕτως.

Ξένος
τὸ δέ γε, ὦ πάντων ἀνδρειότατε, τάχ᾽ ἄν, εἴ που φρόνιμόν ἐστί τι ζῷον ἕτερον, οἷον δοκεῖ τὸ τῶν γεράνων, ἤ τι τοιοῦτον ἄλλο, ὃ κατὰ ταὐτὰ ἴσως διονομάζει καθάπερ καὶ σύ, γεράνους μὲν ἓν γένος ἀντιτιθὲν τοῖς ἄλλοις ζῴοις καὶ σεμνῦνον αὐτὸ ἑαυτό, τὰ δὲ ἄλλα μετὰ τῶν ἀνθρώπων συλλαβὸν εἰς ταὐτὸ οὐδὲν ἄλλο πλὴν ἴσως θηρία προσείποι. πειραθῶμεν οὖν ἡμεῖς ἐξευλαβεῖσθαι πάνθ᾽ ὁπόσα τοιαῦτα.

ESTRANGEIRO
Lembras-te onde estávamos antes da digressão que nos trouxe até aqui. Era, creio, no momento em que te perguntava como se podia dividir a arte de criar os rebanhos, e em que me declaraste, com tanta afoiteza, que há dois gêneros de seres vivos **[animais]**: o **gênero humano** e, de outro lado, todo o restante dos animais [**bestas**], constituindo um só bloco.

JOVEM SÓCRATES
É verdade.

ESTRANGEIRO
Notei que tu, separando uma parte, pensavas que todos os outros seres constituíssem um gênero pois que lhes deste o nome de animais.

JOVEM SÓCRATES
De fato assim foi.

ESTRANGEIRO
Mas, meu intrépido amigo! Segundo essa maneira de julgar, outro ser dotado de inteligência, o que parece verificar-se com os grous ou com outras espécies de animais, poderia classificar do mesmo modo que tu classificas: oporia os grous, como integrando um gênero a todos os outros seres vivos [animais] e, orgulhoso, consideraria os demais seres, inclusive os homens, como pertencentes a uma mesma família, dando-lhes talvez o nome de animais [bestas]. Procuremos, pois, evitar erros semelhantes.
Platão[14].

[14] A passagem consta ne seção 263 da obra. P. 214 da edição em português e Perseus digital library para a original. As expressões em colchetes correspondem a ajustes de tradução realizados por nós durante a análise.

No *Político*, a personagem de Sócrates propõe uma divisão, inclusive lexical, entre o grupo *anthropos* e o grupo *thēríon*. Ela pode ser encontrada em alguns documentos antigos. A passagem de Platão sugere, contudo, que se trata mais de uma distinção entre animais de um e de outro tipo do que de uma ruptura propriamente dita. Isso porque as palavras *anthropos* e *thēríon* ainda estão subordinadas a *zōion*. Ela é empregada antes, gerindo a distinção. O ser humano ainda é um animal. A ligação entre *zōion* e o conceito grego de que os seres dispõem de uma alma pressupõe uma continuidade ainda complicada de romper, pelo menos entre seres humanos e outros animais. Uma pequena adaptação na tradução talvez nos auxilie a visualizar melhor essa divisão que ainda não seria ruptura realmente. Está claro que *zōion* não está sendo usado no sentido geral de "ser vivo", o que incluiria as plantas, mas no sentido mais restrito, considerando apenas os que dispõem de alma sensitiva. Poderíamos, assim, trocar o termo "seres vivos" por "animais". E o sintagma "dos animais" por "das bestas". Obteríamos: dois gêneros de animais, o do humano e o das bestas.

Thēríon, como acabamos de sugerir, é o equivalente a *bestia*, "besta", "animal selvagem", em estado natural, não civilizado. No excerto em questão, ela passa por um processo de expansão semântica para abranger todos os outros animais. Por um lado, essa expressão ainda não havia adquirido o sentido radicalmente disruptivo e negativo que adquiriria em outras épocas, evocando mais uma natureza silvestre do que uma condenação moral. Por outro lado, a escolha dessa palavra, em detrimento de outras que também materializavam agrupamentos de animais, decerto não é mero acaso. Ela representa o desenvolvimento preliminar de uma dicotomia entre o interior e o exterior, a cidade e o campo, a cultura e a natureza, a razão e o instinto, o corpo e o espírito, o eu e o outro etc.

Nós chegamos a um ponto crucial do pensamento grego. Está implícito que o critério utilizado por Sócrates para estabelecer essa dicotomia é a inteligência. Ora, é precisamente sobre essa

característica que discorre seu interlocutor, logo em seguida. O Estrangeiro zomba do que considera um disparate e lhe responde com um belo discurso a respeito de outros animais possivelmente inteligentes agirem com semelhante egocentrismo. É claro que essa resposta não é motivada por uma vontade particular de proteger os animais outros que humanos. Ela está rebatendo a ausência de método e a naturalidade com que os seres humanos costumam recortar o mundo. Entretanto, não descarta a possibilidade de outros animais serem inteligentes e de disporem igualmente de um ego a partir do qual enxergam o mundo. Há aqui um interesse no ponto de vista dos outros animais. Esse diálogo parece exprimir uma ambivalência dos gregos antigos. Por um lado, uma consideração pelo ponto de vista exclusivamente humano, a ideia de que a inteligência os distingue dos demais etc. Por outro, uma consideração pelo ponto de vista dos outros animais, a ideia de que eles não são simplesmente os brutos que se tornariam na idade média e, sobretudo, na idade moderna...

Finalmente, chegamos ao estagirita. Aristóteles é, sem dúvida, o principal pensador a materializar, em muitos de seus livros, uma abordagem hierarquizante dos seres vivos e uma busca pelos "próprios do homem" grego. Trechos de sua extensa obra indicam que, segundo critérios amplamente adotados pela cultura ocidental posterior, os seres humanos gozariam de vantagens essenciais sobre os outros animais. O que retiramos da *Política* é o principal deles. Todos o conhecem bem. Quantos males sua assimilação seletiva causou aos animais! Nele, seu autor declara que nos distinguiríamos dos outros bichos porque disporíamos de *πολιτεία*, *politeia*, "civilidade", além de *λόγος*, de *logos*, de "razão", ao passo que eles, apenas de *φωνὴ*, *phōnē*, "expressão sonora", e *de αἴσθησις*, *aísthesis*, "sensação". Mostremos passagens que discorrem sobre nossa pretensa superioridade:

Política

ὥσπερ γὰρ καὶ τελεωθὲν βέλτιστον τῶν **ζῴων** ὁ ἄνθρωπός ἐστιν, οὕτω καὶ χωρισθεὶς νόμου καὶ δίκης χείριστον πάντων.

Mas, assim como o homem civilizado é o melhor de todos os **animais**, aquele que não conhece nem justiça nem leis é o pior de todos.
Aristóteles[15].

διότι δὲ **πολιτικὸν** ὁ ἄνθρωπος **ζῷον** πάσης μελίττης καὶ παντὸς ἀγελαίου ζῴου μᾶλλον, δῆλον. οὐθὲν γάρ, ὡς φαμέν, μάτην ἡ φύσις ποιεῖ: **λόγον** δὲ μόνον ἄνθρωπος ἔχει τῶν ζῴων: ἡ μὲν οὖν φωνὴ τοῦ λυπηροῦ καὶ ἡδέος ἐστὶ σημεῖον, διὸ καὶ τοῖς ἄλλοις ὑπάρχει ζῴοις (μέχρι γὰρ τούτου ἡ φύσις αὐτῶν ἐλήλυθε, τοῦ ἔχειν αἴσθησιν λυπηροῦ καὶ ἡδέος καὶ ταῦτα σημαίνειν ἀλλήλοις), ὁ δὲ λόγος ἐπὶ τῷ δηλοῦν ἐστι τὸ συμφέρον καὶ τὸ βλαβερόν, ὥστε καὶ τὸ δίκαιον καὶ τὸ ἄδικον: τοῦτο γὰρ πρὸς τὰ ἄλλα ζῷα τοῖς ἀνθρώποις ἴδιον, τὸ μόνον ἀγαθοῦ καὶ κακοῦ καὶ δικαίου καὶ ἀδίκου καὶ τῶν ἄλλων αἴσθησιν ἔχειν: ἡ δὲ τούτων κοινωνία ποιεῖ οἰκίαν καὶ πόλιν.

Assim, o homem é um animal cívico, mais social do que as abelhas e os **outros** animais que vivem juntos. A natureza, que nada faz em vão, concedeu apenas a ele o dom da palavra, que não devemos confundir com os sons da voz. Estes são apenas a expressão de sensações agradáveis ou desagradáveis, de que os outros animais são, como nós, capazes. A natureza deu-lhes um órgão limitado a este único efeito; nós, porém, temos a mais, senão o conhecimento desenvolvido, pelo menos o sentimento obscuro do bem e do mal, do útil e do nocivo, do justo e do injusto, objetos para a manifestação dos quais nos foi principalmente dado o órgão da fala. Este comércio da palavra é o laço de toda sociedade doméstica e civil.
Aristóteles[16].

ὥστε ὁμοίως δῆλον ὅτι καὶ γενομένοις οἰητέον τά τε φυτὰ τῶν ζῴων ἕνεκεν εἶναι καὶ **τὰ ἄλλα ζῷα** τῶν ἀνθρώπων χάριν, τὰ μὲν ἥμερα καὶ διὰ τὴν χρῆσιν καὶ διὰ τὴν τροφήν, τῶν δ᾽ ἀγρίων, εἰ μὴ πάντα, ἀλλὰ τά γε πλεῖστα τῆς τροφῆς καὶ ἄλλης βοηθείας ἕνεκεν, ἵνα καὶ ἐσθὴς καὶ ἄλλα ὄργανα γίνηται ἐξ αὐτῶν. Εἰ οὖν ἡ φύσις μηθὲν μήτε ἀτελὲς ποιεῖ μήτε μάτην, ἀναγκαῖον τῶν ἀνθρώπων ἕνεκεν αὐτὰ πάντα πεποιηκέναι τὴν φύσιν.

Da mesma forma, a natureza proveu as suas necessidades depois do nascimento; foi para os animais em geral que ela fez nascerem as plantas; é

[15] A passagem consta na seção 1253a da obra. P. 06 da edição em português e Perseus digital library para a original.
[16] A passagem consta ne seção 1253a da obra. P. 05 da edição em português e Perseus digital library para a original.

aos homens que ela destina os **[outros] próprios animais**, os domesticados para o serviço e para a alimentação, os selvagens, pelo menos a maior parte, para a alimentação e para diversas utilidades, tais como o vestuário e os outros objetos que se tiram deles. A natureza nada fez de imperfeito, nem de inútil; ela fez tudo para nós.
Aristóteles[17].

De anima

ἐνίοις δὲ πρὸς τούτοις ὑπάρχει καὶ τὸ κατὰ τόπον κινητικόν, ἑτέροις δὲ καὶ τὸ διανοητικόν τε καὶ νοῦς, οἷον ἀνθρώποις καὶ εἰ τι τοιοῦτον ἕτερόν ἐστιν ἡ τιμιώτερον.

Em alguns seres vivos, além disso, subsiste também a capacidade de se locomover, e em outros, ainda, a de raciocinar e o intelecto - por exemplo, nos homens e em algum outro, se houver, de tal qualidade ou mais valioso.
Aristóteles[18].

Essa seleção de passagens procurou destacar o antropocentrismo presente em manuscritos do estagirita. Apesar disso, podemos observar que mesmo essa seleção mais radical revela a ambivalência e a complexidade de sua extensa obra. Aristóteles parece se dividir entre uma abordagem naturalista e metafísica, entre uma classificação meticulosa dos vivos e uma procura pelos próprios do homem. Na verdade, na maior parte do tempo, o pensador não aborda os *zôa* em geral, distinguindo dois grandes blocos, o dos seres humanos e o dos outros animais. Ele os analisa espécie por espécie, parte por parte. Ademais, ele não cessa de compará-los: ora aproximando uns e outros, ora os equiparando, ora os distanciando. Isso ocorre muito entre seres humanos e animais outros que humanos.

O mais importante para este artigo é observar que o estagirita não utiliza o par opositivo homem-animal, como utilizamos atualmente. O ser humano é sempre descrito como um animal.

[17] A passagem consta na seção 1256b da obra. P. 21 da edição em português e Perseus digital library para a original. A tradução correta é outros, não próprios.
[18] A passagem consta na seção 414b da obra. P 77 da edição em português e Archive org para a original.

Além disso, quando quer mencionar os bichos, o célebre pensador parece sempre empregar uma alternativa linguística que deixa bem-marcada uma continuidade entre nós e as outras criaturas: τὰ ἄλλα ζῷα, *ta alla zôia*, "os outros animais".

O antropocentrismo grego, materializado com excelência, entre outras obras, na do estagirita, se acentua ainda mais pelo mundo grego e romano. Ele adquire ainda mais sustentação ideológica em uma escola de pensamento grecoromana chamada de estoicismo. Essa escola atinge seu ápice durante os últimos e os primeiros séculos antes e depois da era comum. Falemos agora sobre o mundo romano. Observamos, de passagem, que os glossários que analisávamos dispunham de uma menção etimológica da palavra *animal*. Ela derivaria do latim. O *Houaiss* ainda acrescentou que, para o povo romano, seu sentido seria o de "tudo que tem vida, que é animado". O mesmo, portanto, de *zōion* para os gregos antigos. Encontramos essa acepção bastante bem expressa em Cícero:

> **Discussões tusculanas**
>
> Inanimum est enim omne, quod pulsu agitatur externo; quod autem est animal, id motu cietur interiore et suo; nam haec est propria natura animi atque vis. quae si est una ex omnibus quae se ipsa semper moveat, neque nata certe est et aeterna est.
>
> Inanimado é, portanto, tudo que é movimentado por impulso externo; mas o que é animado, é posto em movimento por impulso interior também seu, uma vez que isso constitui a própria natureza e a potência do espírito. Se essa potência é uma dentre todas as que se movem sempre por si mesmas, certamente não nasceu e é eterna.
> Cícero[19].
>
> **A natureza dos deuses**
>
> ...anima, unde animantium quoque constet animus, ex quo **animal** dicitur.

[19] A passagem consta ne seção 1-54 da obra. P. 70-71 da edição latim-português.

> ...a alma, de onde também se origina o espírito dos seres animados, pelo que se diz que algo é chamado de **animal**.
> Cícero[20].

Segundo essas passagens ciceronianas, bastante alinhadas com a concepção grega do universo, *animantes* ou *animais* seriam os seres dotados de *anima*, de "alma", de "sopro vital". Os animais seriam caracterizados, por isso mesmo, pela habilidade de se movimentar sem intervenções externas, mas por meio de uma energia própria, interna: a de seu espírito. *Animantes* e *animais* seriam equivalentes aos termos gerais que encontramos entre os helenos *émpsychos* e *zōion*. A concepção de alma, comum no mundo antigo, de acordo com o que vimos anteriormente, impõe aos romanos, por um lado, certo continuísmo entre os seres. Ademais, como os helenos, a crença em um universo harmônico e em seres plenos, dentro de seus próprios limites, daquilo que lhes cabe nessa ordem. A partir disso, algumas passagens dos romanos descrevem plantas e outros animais lindamente:

> **A natureza dos deuses**
>
> Age ut a caelestibus rebus ad terrestres veniamus, quid est in his in quo non naturae ratio intellegentis appareat. Principio eorum, quae gignuntur e terra, stirpes et stabilitatem dant his, quae sustinent, et e terra sucum trahunt, quo alantur ea, quae radicibus continentur; obducunturque libro aut cortice trunci, quo sint a frigoribus et caloribus tutiores. Iam vero vites sic claviculis adminicula tamquam manibus adprehendunt atque ita se erigunt ut animantes; quin etiam a caulibus brassicae, si propter sati sint, ut a pestiferis et nocentibus refugere dicuntur nec eos ulla ex parte contingere.
>
> **Animantium** vero quanta varietas est, quanta ad eam rem vis, ut in suo quaeque genere permaneat. Quarum aliae coriis tectae sunt, aliae villis vestitae, aliae spinis hirsutae; pluma alias, alias squama videmus obductas, alias esse cornibus armatas, alias habere effugia pinnarum. Pastum autem **animantibus** large et copiose natura eum, qui cuique aptus erat, comparavit. Enumerare possum, ad eum pastum capessendum conficiendumque quae sit in figuris animantium et quam sollers subtilisque descriptio partium

[20] A passagem consta ne seção 3-36 da obra. P. 60-61 da edição latim português.

quamque admirabilis fabrica membrorum. Omnia enim, quae quidem intus inclusa sunt, ita nata atque ita locata sunt, ut nihil eorum supervacuaneum sit, nihil ad vitam retinendam non necessarium. Dedit autem eadem natura **beluis** et sensum et adpetitum, ut altero conatum haberent ad naturales pastus capessendos, altero secernerent pestifera a salutaribus.

[...]
Eorum scilicet **animantium**, quae ratione utuntur; hi sunt di et homines...

[...]
Soli enim ex animantibus nos...

Agora, ao passarmos das coisas celestes para as terrestres, o que há nelas em que não se manifeste a razão da natureza inteligente. No início, as raízes das coisas que brotam da terra dão firmeza e estabilidade àquelas que sustentam, e delas extraem o suco da terra, com o qual se alimentam as coisas que estão unidas pelas raízes; e elas se revestem com a casca ou o cortiço dos troncos, para estarem mais seguras contra o frio e o calor. Além disso, as videiras, assim, agarram seus suportes com os gavinhas como se fossem mãos e, desse modo, se erguem como seres animados; e até mesmo os caules das couves, se estiverem próximos de ervas daninhas, dizem que se afastam delas, como se fugissem de algo nocivo e perigoso, sem tocá-las de forma alguma.

Mas quanta variedade há nos **animais**, quanta força para que cada um permaneça em seu próprio gênero! Alguns estão cobertos por peles, outros vestidos por pelos, outros são espinhosos e hirsutos; alguns têm penas, outras estão cobertos por escamas, alguns estão armadas com chifres, outros possuem asas para o voo. A natureza providenciou uma alimentação ampla e abundante aos **animais**, adequada a cada um de acordo com sua necessidade. Posso enumerar as diversas formas dos animais e como a descrição de suas partes é habilidosa e refinada, e quão admirável é a construção de seus membros. Pois tudo o que está, de fato, contido dentro deles, foi concebido e disposto de maneira que nada é supérfluo, nada é desnecessário para a preservação da vida. A mesma natureza concedeu aos animais tanto o sentido quanto o desejo, para que, com este último, tivessem o impulso de buscar o alimento adequado e, com o outro, pudessem distinguir o que é prejudicial do que é benéfico.

[...]
Evidentemente, daqueles **animais** que utilizam a razão; esses são os deuses e os homens...

[...]
Pois somente nós, entre os animais...
Cícero[21].

Quid dicam, quantus amor **bestiarum** sit in educandis custodiendisque is, quae procreaverunt, usque ad eum finem, dum possint se ipsa defendere.

O que posso dizer sobre o quão grande é o amor dos **animais** em criar e proteger aqueles que geraram, até o momento em que eles possam se defender por conta própria.
Cícero[22].

A natureza dos deuses materializa uma posição continuísta por meio de muitos recursos. O nível textual nos mostra bem essa postura ao combinar enunciados sobre os seres vivos como se avançasse passo a passo em uma linha reta. O sentido da palavra *animal* também contribui para a construção desse raciocínio continuísta. Cícero inclui em sua noção de animal as diversas criaturas de que trata, das plantas aos deuses. No excerto que selecionamos, o estoico produz uma passagem das coisas celestes às terrestres. Ele então começa a tratar das plantas, que *atque ita se erigunt ut animantes*: "se erguem como animados-ais". Em seguida, aborda uma série de atributos positivos dos animais não humanos. Finalmente, chega ao ser humano. A associação da espécie humana ao sentido de animal pode ser observada por meio de um *animantium* catafórico: *eorum scilicet animantium... hi sunt di et homines*. Isto é: "evidentemente, daqueles animais... estes são os deuses e os homens". Também por meio de um complemento que indica uma espécie de procedência do gênero humano: *ex animantibus. Soli enim ex animantibus nos*. Isto é: "pois somente nós, entre os animais...".

Tal concepção abrangente também pode ser encontrada em algumas passagens da epístola senecana de número cento e vinte e um.:

[21] A passagem consta ne seção 2-120 da obra. P. 80-90 da edição latim português.
[22] A passagem consta ne seção 2-129 da obra. P. 80-99 da edição latim português.

Carta 121

1. Litigabis, ego uideo, cum tibi hodiernam quaestiunculam, in quasatis diu haesimus, exposuero; iterum enim exclamabis 'hoc quid ad mores.' Sed exclama, dum tibi primum alios opponam cum quibus litiges, Posidoniumet Archidemum hi iudicium accipient, deinde dicam: non quidquid moraleest mores bonos facit. Aliud ad hominem alendum pertinet, aliud adexercendum, aliud ad uestiendum, aliud ad docendum, aliud ad delectandum; omnia tamen ad hominem pertinent, etiam si non omnia meliorem eum faciunt. Mores alia aliter attingunt: quaedam illos corrigunt et ordinant, quaedamnaturam eorum et originem scrutantur. Cum quaero quare hominemnatura produxerit, quare praetulerit animalibus ceteris, longe me iudicasmores reliquisse. falsum est. Quomodo enim scies qui habendi sint nisiquid homini sit optimum inueneris, nisi naturam eius inspexeris. Tunc demumintelleges quid faciendum tibi, quid uitandum sit, cum didiceris quid naturaetuae debeas. 'Ego' inquis 'uolo discere quomodo minus cupiam, minustimeam. Superstitionem mihi excute; doce leue esse uanumque hoc quod felicitasdicitur, unam illi syllabam facillime accedere.' Desiderio tuo satis faciam:et uirtutes exhortabor et uitia conuerberabo. Licet aliquis nimium inmoderatumquein hac parte me iudicet, non desistam persequi nequitiam et adfectus efferatissimosinhibere et uoluptates ituras in dolorem conpescere et uotis obstrepere. Quidni. cum maxima malorum optauerimus, et ex gratulatione natum sit quidquidadloquimur.

...

3. 'Ideo' inquit 'partes suas animalia apte mouent quia, si alitermouerint, dolorem sensura sunt. Ita, ut uos dicitis, coguntur, metusqueilla in rectum, non uoluntas mouet.' Quod est falsum; tarda enim sunt quaenecessitate inpelluntur, agilitas sponte motis est. Adeo autem non adigitilla ad hoc doloris timor ut in naturalem motum etiam dolore prohibentenitantur. Sic infans qui stare meditatur et ferre se adsuescit, simultemptare uires suas coepit, cadit et cum fletu totiens resurgit donec seper dolorem ad id quod natura poscit exercuit. Animalia quaedam tergi duriorisinuersa tam diu se torquent ac pedes exerunt et obliquant donec ad locumreponantur. Nullum tormentum sentit supina testudo, inquieta est tamendesiderio naturalis status nec ante desinit niti, quatere se, quam in pedesconstitit. Ergo omnibus constitutionis suae sensus est et inde membrorumtam expedita tractatio, nec ullum maius indicium habemus cum hac illa aduiuendum uenire notitia quam quod nullum animal ad usum sui rude est.

...

5. 'Dicitis' inquit 'omne animal primum constitutioni suae conciliari,hominis autem constitutionem rationalem esse et ideo conciliari hominemsibi non tamquam animali sed tamquam rationali; ea enim parte sibi carusest homo qua homo est.

1. Vais zangar-te comigo, já estou a ver, quando te expuser um pequeno problema que tenho para hoje e à roda do qual gastei bastante tempo. E logo a seguir gritarás: 'Mas que tem isto a ver com a moral' Grita à tua vontade, mas deixa que te apresente primeiro as autoridades com que terás de haver-te: Posidónio e Arquidemo, que de bom grado aceitarão litigar contigo. Além disso, deixa que te diga: nem tudo quanto diz respeito aos costumes contribui para o aperfeiçoamento moral. Há questões que respeitam à alimentação dos homens, outras aos seus exercícios físicos, ao vestuário, à educação ou aos lazeres : todas elas têm como objectivo o homem, embora nem todas concorram para lhe melhorar o carácter. E mesmo no que toca aos costumes humanos há vários métodos para os abordar: uns visam corrigi-los e ordená-los, outros investigar a sua natureza e origem. Quando eu investigo por que razão a natureza produziu a espécie humana e lhe deu um lugar proeminente entre todos os animais, acaso julgas tu que eu perco de vista a moral. Se o fazes, estás errado. Como poderás tu saber quais os costumes que devemos adaptar se não averiguares primeiro qual o bem supremo do homem nem perscrutares a sua natureza. Só poderás ter a noção clara do que deverás fazer e do que deverás evitar depois de teres estudado o que a natureza exige de ti. *'O que eu pretendo'* - dirás – *'é saber como pôr cobro aos meus desejos e temores. Liberta-me de superstições; ensina-me até que ponto é instável e vazio de sentido aquilo a que chamamos a 'felicidade', à qual nada custa acrescentar um simples prefixo!'* Descansa que hei de satisfazer amplamente o teu desejo; hei de enaltecer as virtudes e verberar energicamente o vício. Ainda que alguns me acusem de insistir com demasiada virulência neste ponto, nunca deixarei de pôr em causa a maldade, de refrear as mais violentas paixões, de dominar os prazeres que inevitavelmente terminam na dor, e de contestar as ambições habituais dos homens. E como não o fazer, quando · vejo que os maiores males provêm dos nossos próprios desejos e que as nossas lamentações nascem do que antes saudámos com efusão!

...

3. Há quem contraponha: *'Os animais movem convenientemente os membros porque, se os movessem de modo diferente, sentiriam dor. Ou seja, para utilizar a vossa expressão, eles são forçados: é o medo e não a vontade que os obriga ao movimento certo.'* Este raciocínio é errado: os animais apenas se movem desajeitadamente quando são constrangidos, se se movem espontaneamente

> fazem-no com toda a destreza. E tanto não é verdade que é o medo da dor que os determina que, mesmo sob a acção da dor, eles se esforçam por realizar os seus movimentos naturais. O mesmo sucede com a criança que decide pôr-se em pé, e se habitua a equilibrar-se; logo começa a experimentar as suas forças, cai e levanta-se, chorando tantas vezes até que, apesar da dor, adquire a prática da sua posição natural. Certos animais dotados de carapaça, se os deitarmos de costas torcem-se todos, agitam e esticam as patas até conseguirem voltar à posição normal. Uma tartaruga deitada de costas não sofre dor alguma, no entanto está ansiosa por voltar à sua posição natural e não pára de se agitar até de novo se apoiar nas quatro patas. Por conseguinte, todos os animais têm a noção das suas faculdades naturais e, por isso mesmo, utilizam expeditamente os membros; e a melhor prova de que eles fazem a sua entrada na vida já com essa noção está em que todo o animal se mostra imediatamente perito no uso das suas aptidões.
>
> ...
>
> 5. *'Vós dizeis'* - prossegue o nosso antagonista – *'que todo o animal se adapta imediatamente à sua constituição natural, que [mas] a constituição natural do homem é racional e que por isso o homem se adapta a ela, não enquanto animal mas sim enquanto racional, uma vez que o homem se preza a si mesmo apenas na medida em que é homem.*
> Sêneca[23].

Podemos observar essa concepção abrangente de animal se materializar logo na primeira aparição de uma declinação da palavra *animal*. Na parte de número um da carta, seu autor se questiona: *quaero quare hominem natura produxerit, quare praetulerit animalibus ceteris*. Isto é: "pergunto por que a natureza produziu o ser humano, por que o elegeu aos outros animais". O predicador *ceteris* sugere um liame semelhante ao sugerido por *alla* no sintagma *ta alla zôia* aristotélico. Na parte de número três da carta, o estoico usa a criança para ilustrar o argumento de que mesmo quando sentem dor os animais se empenham para realizar seus movimentos naturais. Ele diz: *sic infans qui stare meditatur*... Isto é: "assim, a criança que se empenha...". O tradutor da carta para o

[23] A passagem consta ne seção 3-121 da obra. P. 677-85 da edição em português e The latin library para a original.

português parece ter se equivocado ao conceber essa passagem como uma analogia e traduzir a palavra latina *sic* e o sintagma em que se encontra por "o mesmo sucede com a criança que decide pôr-se em pé...". Não se trata aqui de uma comparação entre os animais e a criança humana. Pelo contrário, se trata de uma ilustração. O estoico deixa claro esse sentido analógico da palavra *sic* e por conseguinte a concepção mais geral da palavra *animal* em uma passagem da parte quatro[24]. Ali, diz que a criança animal *esse se sentit*. Isto é: "sente que é um animal". Ao sugerir a aproximação entre outros animais e crianças humanas o estoico reproduz uma posição que encontramos em intelectuais gregos, como demonstramos ao abordar seu pensamento algumas páginas atrás.

Apesar da concepção mais abrangente da palavra *animal*, os romanos, a essa altura, também desenvolviam um outro legado – antropocêntrico – que herdaram de seus distintos vizinhos. Essa segunda perspectiva permitiu que compreendessem os seres humanos e os demais animais com cada vez mais clareza como dois gêneros distintos de animais: o nosso de animal especial e o de todo o resto de animais banais. Na maior parte da passagem que selecionamos de *A natureza dos deuses*, o grande retor ilustra a variedade animal – *animantium vero quanta varietas est* – discorrendo inicialmente apenas sobre os outros animais. Só mais tarde abordará o animal humano em particular. A certa altura da passagem ele também emprega a palavra *beluis* para designá-los. *Beluis* provém da palavra grega *thērion* e também possuiu o sentido original de "animal selvagem". O autor, contudo, expande seu sentido primitivo para abarcar todo um grupo. Ora, observamos que Sócrates havia proposto uma expansão semântica semelhante ao Estrangeiro no *Político,* de Platão. Outros pensadores gregos dessa época ocasionalmente também a utilizaram em seus textos para designar os outros animais, ainda que o ser humano continuasse a ser pensado como um animal. Na epístola de número

[24] É por isso que na versão em inglês não encontramos um in the same way, mas um *thus*, que equivale a "assim".

cento e vinte e um, Sêneca também concebe os outros animais como um gênero homogêneo. O que parece ser uma novidade da época dos estoicos romanos é que eles materializam essa concepção inclusive acentuando uma ambiguização da própria palavra animal. Ora a utilizam com o sentido canônico: o abrangente. Ora a utilizam em um contexto que sugere o sentido restritivo que envolve apenas os animais não humanos.

Por sua vez, indícios da particularidade humana podem ser encontrados em abundância. Nós o encontramos em excertos pelos quais passamos. Em *A natureza dos deuses*, Cícero escreve, como observamos, que o ser humano é um gênero de animal. Tipo, contudo, distinto. Isso porque, para representar o ser humano, a palavra *animal* acompanha um predicado que diz: *quae ratione utuntur*. Isto é: "que utilizam a razão". O ser humano não é qualquer animal, mas um animal em particular de uma enorme estatura. Tais particularidade e importância se mostram ainda mais poderosas quando, na sentença subsequente, o autor precisa que os animais que utilizam a razão correspondem não apenas aos seres humanos, mas também aos próprios deuses. O gênero humano está lado a lado com o divino.

Na carta de número cento e vinte e um, Sêneca questiona por que os deuses privilegiaram o humano em detrimento dos outros animais. Nessa epístola de complexidade, sutileza e ambivalência ímpares, a despeito das muitas aproximações realizadas pelo estoico entre seres humanos e outros animais, há uma passagem em que a voz de um interlocutor imaginário lhe atribui o seguinte raciocínio: *dictis... omne animal primum constitutioni suae conciliari, hominis autem constitutionem rationalem esse et ideo conciliari hominemsibi non tamquam animali sed tamquam rationali...* Isto é: "dizeis... que todo animal se adapta imediatamente a sua constituição, porém, a constituição do homem é racional e por isso o homem se adapta a ela não enquanto animal mas sim enquanto racional...". Na passagem em questão, o conector adversativo *autem* materializa um senão: o de que a *constitutio* humana e, por conseguinte, o ser humano estão em outro patamar. Em seguida,

essa *constitutio* é caracterizada de racional. Logo depois, o interlocutor acrescenta, com todas as letras, a parte que diz: "o ser humano se organiza não como animal, mas como racional". O modo como essa sentença está escrita chama a atenção porque parece recusar categoricamente a animalidade ao ser humano. O advérbio de negação materializa o resultado de um processo de apuração em que não houve congruência entre o protótipo animal e o escopo ser humano. O conector adversativo, por sua vez, elucida o real protótipo a que o escopo está ligado: a qualidade racional. A negação parece sugerir que não há continuidade nem relação entre seres humanos e animais. Também contribui para produzir uma ambivalência que encontramos desde os gregos: distinção de grau ou de natureza. O co-n-texto e a lógica sugerem, contudo, que existe uma elipse nesse enunciado e que na realidade ele pode ser lido do seguinte modo: "...não enquanto um animal qualquer mas enquanto um animal racional". Isso porque observamos que o estoico sugere no início da epístola que o homem, apesar de privilegiado, ainda é considerado um animal. Também porque observamos ainda que a criança é usada como ilustração do que é ser um animal. Além do mais, a comparação que encontramos na sentença se dá não entre duas substâncias, mas entre uma substância e uma qualidade. Em vista desses exemplos sobre os quis comentamos, podemos considerar que o ser humano ainda é compreendido como um gênero distinto de animal, e não ainda como algo completamente desagregado.

A elisão e os motivos para que tenha ocorrido em todo caso não deixam de incomodar. O mais provável é que a ausência da substância "animal" no segundo sintagma equivalha à grande importância que o autor gostaria de dar a uma propriedade que considera essencial. Tal ausência pode, com certeza, ser interpretada como um sinal substancial do desenvolvimento da desagregação entre seres humanos e animais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente capítulo partiu de uma questão bastante atual acerca das relações entre os seres humanos e os outros animais, com o intuito de realizar um passeio pelos sentidos da palavra animal no mundo antigo através de seus textos. Observamos que os gregos antigos não pareciam dispor claramente de uma palavra que representasse um conceito sem realidade concreta que agrupasse todos os animais em oposição ao ser humano. Existiam expressões que sinalizavam conjuntos menores ou maiores do que esse em particular. Isso não quer dizer que os gregos não enxergaram o ser humano como uma criatura excepcional e que não buscaram reconhecer as características dessa excepcionalidade. O ser humano era um tipo especial de animal, mas ainda assim um animal. Os romanos, por sua vez, herdaram essa ambivalência dos gregos, mas trataram de aprofundar a distância entre os seres humanos e os outros animais. Testemunhamos uma concepção ainda bastante ampla da palavra animal. Por outro lado, observamos igualmente uma distinção cada vez mais clara entre o bloco do animal humano e o bloco dos outros animais, além do emprego de palavras – *beluis* e *bestia* – destinadas a representar apenas estes últimos, incluindo a própria expressão animal em contextos determinados. Notamos ainda a atribuição de qualidades positivas aos outros animais. Apesar disso, notamos igualmente a elaboração de distinções importantes entre eles e os seres humanos em prol de nossa espécie. A mais importante dessas distinções está na razão[25].

REFERÊNCIAS

ALVES FILHO, M. S. **A sensibilidade aos animais**: uma análise de discurso. 2025. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de

[25] Este capítulo consiste em um recorte de nossa tese. Para a discussão completa, recomendamos sua leitura.

Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

ALVES FILHO, M. S. **Homem, animal, indústria**: uma análise discursiva do agronegócio brasileiro. 2020. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

ANIMAL. In: **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

ANIMAL. In: **Le Petit Robert**: dictionnaire de la langue française. 2022. Paris: Dictionnaires Le Robert, 2022.

ARISTÒTELES. **A Política**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ARISTÓTELES. **De Anima**. São Paulo: Editora 34, 2007.

ARISTÓTELES. **Partes dos animais**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010.

CÍCERO, M. T. **Da Natureza dos Deuses**. Uberlândia: EDUFU, 2015.

CÍCERO, M. T. **Discussões tusculunas**. Uberlândia: EDUFU, 2014.

DIELS, H.; KRANZ, W. **Die Fragmente der Vorsokratiker**. 6. ed. Berlin: Weidmann, 1951-1952.

FONTENAY, E. **Le silence des bêtes**: la philosophie à l'épreuve de l'animalité. Paris : Gallimard, 2013.

HESÍODO. **Teogonia; Trabalhos e dias**. 2. ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Editora 34, 2013.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. **Ce ne sont que des animaux**: le spécisme en question. Paris : Le Pommier, 2024.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. **Nous et les autres animaux**. Limoges : Lambert-Lucas, 2021.

MALHADAS, D.; DEZOTTI, M. C. C.; NEVES, M. H. M. (Orgs.). **Dicionário Grego-Português**. 2. ed., vol. único. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2022.

PLATÃO. **A República**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkain, 2005.

PLATÃO. **Diálogos**: o banquete, fédon, sofista, político. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

PLATÃO. **Timeu-Crítias**. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

RENEHAN, R. The Greek anthropocentric view of man. **Harvard Studies in Classical Philology**, Cambridge, v. 85, p. 239–259, 1981. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/311176. Acesso em: 01 de março de 2025.

SÊNECA. **Cartas a Lucílio**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkain, 2021.

REMEMORAÇÕES DO MITO DO MINOTAURO EM *OS REIS*, DE JULIO CORTÁZAR

Karolyne Teles Brayner Rangel
Robson Rodrigues Claudino

1 INTRODUÇÃO

A peça teatral "Os Reis" estabelece, na obra de Julio Cortázar, o tom inaugural de seu projeto literário, antecipando temas e questionamentos que virão a ser recorrentes em seus escritos posteriores, como as relações de poder e as tensões existenciais entre humano e animal. Ao recontar a derrota do Minotauro a partir de uma problematização dos papéis tradicionais do mito antigo, o autor propõe uma rememoração dos elementos mitológicos para abordar questões humanas relevantes à modernidade, como a rejeição social, as relações de poder e os duplos psíquicos, enquanto, ao mesmo tempo, propõe um diálogo com os personagens clássicos presentes no imaginário coletivo.

A peça, organizada em cinco cenas, se desenvolve dentro e fora do labirinto a partir dos diálogos de quatro personagens: Ariadne, Minos, Teseu e o Minotauro, representando posicionamentos opostos diante da problemática da iminente derrota do monstro cretense e que, ao longo da peça, tem suas perspectivas aproximadas ou afastadas de acordo com suas impressões de normalidade e monstruosidade.

É interessante, inicialmente, observar a escolha do mito do Minotauro como ponto central da ação dramática. A peça de Cortázar foi publicada em 1949, período em que outros dois grandes escritores publicaram textos inspirados no mesmo mito: Jorge Luis Borges, com "A Casa de Asterion" (1948) e André Gide, com "Theseé" (1946). Nas três obras, verifica-se que o Minotauro passa a adquirir características e sentimentos humanos,

aproximando sua situação à de um pária. Além disso, outros elementos significativos da trama cortazariana parecem confluir com os Minotauros de Borges e Gide: a partir de sua existência, são reveladas dialéticas de poder e repressão, exclusão e pertencimento sociais.

A ideia de um Minotauro humanizado, no entanto, não é de todo proveniente do modernismo, dialogando com tendências clássicas que não apenas conferem ao monstro o papel de "sujeito" em sua narrativa, mas, por meio dele, lançam luz às duplicidades e incoerências de outros personagens do mito.

2 MONSTROS E MONSTRUOSIDADES POSSÍVEIS

Foi na literatura da Antiguidade Clássica que a ideia de "monstro" originalmente relacionou-se à deformação do corpo e a apariçoes fantásticas, mas a partir do Helenismo, também passou a amalgamar sentidos aplicáveis a transgressores sociais. (Lowe, 2015, p. 12). Nesse contexto, o Minotauro posiciona-se de uma forma incomum: é o único monstro que, apesar de parcialmente humano, possui uma cabeça animal e, apesar de ser descrito como dotado de uma natureza irracional, é também é o mais próximo dos humanos, pois, apesar de preso ao labirinto, é mantido dentro de um contexto social, sendo alimentado pela família que o originou e sendo reconhecido como filho ilegítimo de Pasífae. É visto em Apolodoro, na *Biblioteca*: "Ela [Pasífae] então gerou Astério, chamado Minotauro" [1] (Apollod. *Bibl.*, III, 1-4) (Tradução de Patrick Souza e Silva).

É ainda possível observar na citação de Apolodoro que, em relação aos aspectos de deformação corporal, a descrição do monstro cretense é curta e incerta, tendência que se estende aos autores posteriores. Ovídio, em suas *Metamorphoses*, não acrescenta muitos outros detalhes à descrição física do monstro e a torna ainda mais obscura, sem a explicação de quais aspectos humanos e

[1] ἡ δὲ Ἀστέριον ἐγέννησε τὸν κληθέντα Μινώταυρον.

taurinos seriam presentes na criatura: "gêmea figura de touro e jovem"[2] (Ov., *Met*., VIII, v.169) (Tradução própria). Também em sua *Ars Amatoria*, o Minotauro é descrito a partir de duas inversões que, lado a lado, criam a imagem de uma oscilação contínua entre características humanas e animais: *"semivarão bovino e semibovino varão"*[3](Ov., *Ars Amat*., II, 24*)* (Tradução própria)

Em relação aos aspectos morais da criatura, é relevante a observação de Eurípides em Plutarco, que descreve o monstro como "um ser híbrido, uma criatura nefasta", possuindo "de touro e de homem a mescla de uma dupla natureza" (Plutarco, 2008, p. 56) (Tradução Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho).

Outro aspecto de concordância das fontes antigas e que reitera a ideia de uma natureza animalesca no Minotauro é a presença de sacrifícios humanos, ainda que o número e a periodicidade de jovens atenienses levados ao labirinto não se encontre definido entre os autores. Para Apolodoro, "Minos então ordenou-lhes enviar inermes sete moços e, igualmente, sete moças como alimento ao Minotauro"[4] (Apollod. *Bibl*., III, 15, 8) (Tradução de Patrick Souza e Silva). Essa versão encontra conformidade também em Higino (Hyg. *Fab*., XLI, 2): "a cada ano, enviavam sete de seus filhos para serem banqueteados pelo Minotauro"5 (Tradução própria). Todavia, na descrição de Plutarco (Plut. *Teseo*, XV, 1), o ritual ocorria com "a cada período de nove anos, sete rapazes e virgens em número igual [enviar]"6 (Tradução de Patrick Souza e Silva).

Tamanha inexatidão é, no entanto, de acordo com Pérez (2008, p. 210), uma das razões para que o mito mantenha sua atualidade, pois a multiplicidade formal "permite uma compreensão ampla do

---

[2] *geminam tauri iuvenisque figuram.*

[3] *semibovemque virum semivirumque bovem.*

[4] Μίνως δε εκελευσεν αυτοις κόρους επτά και κόρας τας ϊσας χωρίς όπλων πέμπειν τω Μιννωταύρω
βοράν.

[5] *anno uno quoque septenos liberos suos Minotauro ad epulandum mitterent.*

[6] δι' εννέα ετών δασμόν ηιθεους, επτα και παρθένους τοσαύτας.

seu mundo imaginário e das possibilidades de reinterpretação"[7] (Tradução própria). Desse modo, o Minotauro pode ser representado como um monstro que personifica o indefinido, não podendo ser visualmente apreendido a partir de sua descrição e cuja violência de sua natureza está em sua imprevisibilidade, aspecto que é reiterado por sua reclusão no labirinto, pois "a imagem arquetípica do labirinto fala do não sentido e do não conhecido, visto que não há saída aparente para o indivíduo que nele ingressar." (Floriani; Figueiredo; Silva, 2021, p. 32).

A dupla natureza e o apetite por jovens e donzelas, inicialmente, aparecem como características que impossibilitam a consideração do Minotauro como um monstro dotado de inteligência ou capaz de vínculo com outros personagens míticos. Na literatura antiga, o monstro desempenha um papel quase coadjuvante, sendo representado como uma das vitórias de Teseu. No entanto, em meados do século V AEC, o Minotauro passa a surgir vinculado a outros membros da casa real. De acordo com Lowe, "Artistas e autores exploraram o elemento de choque de criar ligações emocionais entre o Minotauro e outros personagens, desviando a atenção do combate em si para outros elementos e tornando-o mais competitivo ao incluir o público."[8] (Tradução própria) (2025, p. 184).

Em "Os Reis", observa-se um processo semelhante, pois a problemática do Minotauro não é reduzida ao seu assassinato por Teseu, mas concentra-se principalmente nas negociações e embates que ocasionam o confronto entre monstro e herói. Assim, partindo da indefinição presente na figura do homem touro, o texto concentra-se em responder o que o "monstro" simboliza para cada personagem, uma vez que não se sabe quase nada sobre ele após

[7] "permite dimensionar ampliamente su imaginario y las posibilidades de resemantización".

[8] "Artists and authors exploited the shock value of creating emotional links between the Minotaur and other characters, shifting attention away from the combat itself to other elements, and making it more contest-like by including audiences."

seu cárcere no labirinto, sendo possível apenas o acesso ao monstro como "representação do medo do estranho, do diferente, daquilo que foge aos esquemas do poder dominante" (Dadalto, 2010, p. 185).

Tal problematização da monstruosidade do Minotauro também dialoga com as inovações propostas pelos autores augustanos no século I AEC. Catulo, no epílio 64, ao descrever o sofrimento de Ariadne após seu abandono, traz uma princesa que caracteriza seu sofrimento como semelhante ao do Minotauro derrotado e que, em sua ira (Ariadne, carregando no coração indômitos furores [*Carm.*,64,v.54[9]]) aproxima-se das características animais do meio-irmão traído, a quem Ariadne julga que deveria ter sido leal (Buscarei auxílio paterno? Ele, a quem eu mesma abandonei por outro, salpicado em sangue fraterno? [*Carm*., 64, v.180-181] (Tradução própria). É interessante, nesse aspecto, a caracterização do Minotauro como irmão, e não como animal ou monstro, sendo possível que a princesa se veja nele e sinta sua morte como a de um familiar humano.

Já no décimo livro das Heroides ovidianas, o sofrimento do abandono de Ariadne abre espaço para uma acusação de Teseu como o próprio monstro, conforme demonstrado nos versos 112-120 do poema:

> Nem a ti o fio, que mostrasse o retorno, daria.
> Fio frequentemente puxado por tuas mãos conduzidas.
> Eu não me admito, se a vitória está contigo,
> Se estendida cobre a fera o chão de Creta.
> Não poderia um coração férreo ser atravessado por um chifre;
> Ainda que não te cobrisses, pelo peito estavas seguro.[10]
> (Ov. *Her.*,10, 112-120) (Tradução de Patrick Souza e Silva)

---

[9] *"indomitos in corde gerens Ariadna furores".*

[10] *so nec tibi, quae reditus monstrarent, fila dedissem,/ fila per adductas saepe recepta manus./ non equidem*
miror, si stat victoria tecum/ strataque Cretaeam belua planxit humum./ non poterant figi praecordia ferrea
cornu;/ ut te non tegeres, pectore tutus eras.

Na Eneida, Virgílio alude em diversos momentos ao mito do homem touro, sendo a principal no livro VI, quando Eneias chega ao Templo de Cumas, construído por Dédalo em honra ao deus Apolo, e contempla as imagens entalhadas nas portas:

> Aqui do touro o amor cruel, e ao furto
> Submetida Pasife, e a raça mista
> Pôs, monumentos da nefanda Vênus
> Minotauro biforme; aqui da estância
> Afadigosa o enredo inextricável
> Dolos que, da princesa apaixonada
> Com pena, o mestre solve e em tais desvaires
> Cegos vestígios por um fio rege
> (Virg. *En*., VI, 28-35) (Tradução de Odorico Mendes)

A partir da descrição do artífice como simpático à paixão de Pasífae, Dédalo acaba sendo igualmente retratado como um criador de "monstra" (Lowe, 2015, p. 186), isto é, de formas fantásticas, e seus inventos — o labirinto, as asas de cera e os entalhes intrincados do templo – mostram-se representativos tanto do fazer artístico quanto da criação de novas formas (deformações).

Em "Os Reis", a caracterização dada ao Minotauro tensiona sua humanização ao limite, oferecendo ao personagem uma sensibilidade que supera a dos outros personagens e que, de certo modo, potencializa a solidão e exclusão social sofrida por ele.

Em oposição à imagem tradicional do monstro, o Minotauro de Cortázar é descrito como doce e manso por Ariadne, tendo qualquer possível violência justificada pela situação ao qual é submetido por Minos:

> ARIADNE
> Era simples e calado.
> MINOS
> Pergunta às sombras dos atenienses. Pergunta às virgens de claras tranças.
> ARIADNE
> Como poderia viver sem comer? A cólera nasceu do primeiro que sentiu fome. No palácio ele errava manso e submisso, dormia sobre a folhagem seca. Não me deixavam falar-lhe, mas às vezes nos olhávamos distantes, e

> ele ia baixando lentamente a cabeça rubra até só restarem os cornos branquíssimos me apontando, como os curvos olhos de marfim nas figuras votivas. (Cortázar, 2001, p. 25).

O silêncio do monstro, nesse caso, é resultado não apenas de um isolamento que o impede de se relacionar com outros personagens, mas de sua própria humanidade que o desloca a um papel de vulnerabilidade perante as forças repressivas. De seu isolamento, resulta uma linguagem que é completamente nova e não está submissa às regras sociais:

> ARIADNE
> (...) Ou falará. Ó seus doloridos monólogos de palácio, que os guardas escutavam assombrados sem compreender. Seu profundo recitar de repetida marejada, seu gosto pelas nomenclaturas celestes e pelo catálogo das ervas. Ele as comia, pensativo, e depois nomeava com secreta delícia, como se o sabor dos caules lhe houvesse revelado o nome… Erguia a inteira enumeração sagrada dos astros, e com o nascer de um novo dia parecia esquecer, como se também sua memória fosse aldegaçando as estrelas. E na noite seguinte se comprazia em instaurar uma nova nominação, ordenar o espaço sonoro em efêmeras constelações. (*Ibidem*, p. 53).

É importante considerar que, na peça cortazariana, a humanidade aflorada do monstro o aproxima da figura do poeta, que está à margem da sociedade e, ao mesmo tempo, exilado por uma criação que o impede de participar da linguagem corrente do mundo. Seus monólogos não podem ser compreendidos pelos guardas do castelo, e nem estão submetidos a uma única forma fixa, mas são reinventados a cada noite em um processo eterno de criação e reorganização do mundo que é capaz de perceber. Este movimento opõe o monstro cretense às figuras de Teseu e Minos no decorrer da peça, uma vez que, como reis, estes devem se opor à criação do novo e à transformação pela linguagem em nome da fixação de uma autoridade. Tal necessidade é expressa pelo próprio Teseu, ao contrastar a manutenção de sua posição e seus impulsos individuais de criação poética:

TESEU
Além do mais, sou rei. (...) Ao rei podes perguntar mais do que a Teseu. De súbito descubro em mim uma perigosa facilidade para encontrar palavras. O pior é que gosto de tecê-las, ver no que vai dar, lançar as redes — oh, mas me contenho! Olha, eu sei por que devo matar o cabeça de touro. Preocupa-me a tua astúcia. (Cortázar, 2001, p. 41)

O papel narrativo do monstro passa então a não agir como causador da destruição corporal de seus tributos como seria esperado de um animal, mas da destruição dos seus elos com o *status quo* a partir de uma sensibilidade humana, manifestada pelo criar poético individual e pelo ensino das artes e dos jogos aos jovens atenienses. Em posse de tal conhecimento, estes jamais podem retornar à vida comum e, portanto, estão mortos para a sociedade que os circunda.

Consciente disso, Teseu recusa-se a ouvir o Minotauro quando finalmente o encontra, na quarta cena ("Nada sei de ti, isso dá forças à minha mão", p. 61). O objetivo, portanto, não é acabar com a destruição, pois esta não se reflete na realidade, mas calar uma voz dissonante antes que ela mesma o convença: "Se esperasse para ouvir, talvez não te pudesse matar depois" (p. 61). Para o herói, basta acabar não com o monstro, mas com as palavras que constroem a figura do Minotauro para os outros membros da sociedade e que ressoam em suas próprias características reprimidas, como o gosto pela criação poética. Assim, seu ato relaciona-se muito mais à defesa de um mundo "normal", com poderes e excluídos bem definidos do que às motivações tradicionais do heroísmo.

3 O MINOTAURO COMO UM DUPLO PSÍQUICO

Em termos psicoanalíticos, o duplo (Doppelgänger) pode ser definido como resultado do encontro angustiante do sujeito com a própria imagem transmutada em um Outro a partir da experiência de um sentimento de inquietude (*unheimlich*) que, potencialmente, é causado por um contato indesejado com aspectos interiores que

rompam com um ideal próprio. Ao encontrar partes de si que causam inquietação, o indivíduo busca dissimular tais características, recusando-se a acoplá-las à sua imagem. Este afastamento, no entanto, não pode ser definitivo, e encontra uma barreira assim que o sujeito se depara com um elemento da realidade que o lembre dos traços que possui. Com a permanência desta recusa, cria-se uma dissolução psíquica: é necessário criar um Outro, um corpo simbólico ao qual é atribuído o desprezo verdadeiramente sentido e cuja existência, ao mesmo tempo, representa um perigo ao Eu original.

Nesse contexto, as relações estabelecidas entre os personagens e o Minotauro em "Os Reis" podem revelar muito das suas percepções interiores reprimidas, pois a figura biforme e inexata do monstro se mostra um terreno fértil ao preenchimento com os aspectos vistos pelo indivíduo como "monstruosos" ou indesejáveis. Há, portanto, um risco de dissolução da imagem que os personagens acreditam ou almejam possuir caso eles, por exemplo, espelhem de alguma forma as ideias e comportamentos do Minotauro.

Talvez por este motivo o caráter violento e animalesco do monstro, ainda que não revelado por nenhuma ação concreta do Minotauro ao longo da peça, assombre os pensamentos de Teseu e Minos, que recusam qualquer relação ou aproximação com o monstro. Nas palavras de Junito de Souza Brandão, a história do Minotauro revela:

> um estado psíquico, a dominação perversa de Minos, mas, se o monstro é filho de Pasífae, a rainha cretense estaria também na raiz da perversidade do rei: ela refletiria um amor culpado, um desejo injusto, uma dominação indevida e a falta, reprimidos no inconsciente do labirinto. Os sacrifícios ao monstro são outras tantas mentiras e subterfúgios para adormecê-lo e outras tantas faltas que se acumulam. O fio de Ariadne, que permite a Teseu voltar à luz, representa o auxílio espiritual necessário para vencer o monstro. No seu conjunto, o mito do Minotauro simboliza a luta espiritual contra a repressão. (Brandão, 1986, p. 64)

O mesmo posicionamento destaca-se no título da obra de Cortázar, que evidencia a relação entre os reis, Minos e Teseu, com um monstro cuja existência desafia os limites de seus poderes. Para além do Minotauro, o perigo do labirinto indica os riscos da repressão interior e exterior ao sujeito que toma conhecimento da existência do monstro. Na cena que abre "Os Reis", Minos observa a chegada da nau e, às portas do labirinto, percebe que a própria existência da construção o aprisiona ao mesmo tempo que sustenta seu reinado:

> MINOS
> (...) Minotauro, silêncio à espreita, signo no meu poder sobre a concavidade do mar e seus ramos de ilhas azuis. Testemunho vivo de minha força, do fio abominável do machado duplo. Sim, preso e condenado para sempre! Mas meus sonhos entram no labirinto. Lá, estou só e despido, por vezes com o cetro que vai se dobrando em meu punho. E tu te adiantas, enorme e doce, enorme e livre. Ó sonhos em que não sou mais o senhor!
> Os sonhos, também tarefa real. Contra cada noite vou crescendo em ódio até preferir tua morte a toda proclamação de glória em outras praias. Reinar em mim, ó última tarefa de rei, ó impossível! (Cortázar, 2001, p. 20)

Incapaz de exercer poder sobre seus próprios medos e anseios, o rei percebe na existência do Minotauro um "machado duplo", que o oferece domínio por meio do medo, mas aterroriza a si próprio no ambiente onírico, onde seu poder de rei não tem importância. Simbolicamente, a imagem do rei pode ser interpretada como sendo destituída do indivíduo para dar lugar à soberania do monstro. Para Floriani, Figueiredo e Silva:

> A imagem arquetípica do labirinto fala do não sentido e do não conhecido, visto que não há saída aparente para o indivíduo que nele ingressar. Simbolicamente, o viajante, portanto, precisa compreender que o objetivo não é apenas encontrar a saída, e sim percorrer o caminho possível e enfrentar o Minotauro interno. (...) O indivíduo que opta por iniciar a trajetória no labirinto estará mergulhando no submundo, fazendo o viajante conhecer seu "eu" mais profundo e trazê-lo à luz da consciência. (2021, p. 32)

Nesse aspecto, o Touro de Minos pode ser admitido como parte do próprio Minos, um aspecto de si que está para além do seu domínio e, portanto, ameaça sua soberania real. É relevante pontuar que, na história de Cortázar, Minos está ciente de que seu "monstro" talvez não represente um risco real à população de Atenas, duvidando até mesmo que ele devore seus tributos (Cortázar, 2001, p. 42), mas que simbolicamente, quem representa essa força animalesca é o próprio rei, que necessita do sacrifício para sustentar seu poder.

Aos olhos do rei, o Minotauro surge como um duplo silencioso, que ecoa seus reais embates internos e pode ser inclusive descrito como um espelho, conforme visto em seu diálogo com Ariadne:

> MINOS
> É mais denso que o ar. Olha-o ali, eleva tua voz e ele a devolverá a ti como um golpe de galhos secos na cara.
> ARIADNE
> Tens medo do eco?
> MINOS
> Há alguém por trás. Como em todo espelho, alguém que sabe e espera. (*Ibidem,* p. 21)

Há ainda um outro par para a figura de Minos na obra, representado por Teseu, que descreve a si mesmo como "um igual" do rei (*Ibidem*, p. 33) e continua a aproximá-los ao abordar a necessidade de destruição do Minotauro como ferramenta de manutenção de seus poderes reais:

> TESEU
> (...) Ninguém nos ouve, e eu sou Teseu. Ou seja, também sou Minos. Coisa nossa, para aquém de nossos reinos e nossos nomes. Porque tu também és Teseu. Creta e Atenas, o nada. Nessas terras perecedouras, nós, reis, impetramos uma ordem sobre-humana, com uma linguagem solitária e nua, frente a frente.
> MINOS
> Agora sei que mentias. Nosso vértice não é Ariadne, está do outro lado do muro e nos espera (*Ibidem,* p. 38)

Outro aspecto que aproxima os reis é a sugestão de Minos de que Teseu esconda a façanha do assassinato do monstro em troca da mão de Ariadne e do perdão de Atenas (p. 47). Teseu acata a proposta, pois não é um herói movido por ideais de libertação humana, mas sendo rei como Minos, entende a necessidade de solidificar o trono a partir do medo de seus súditos. É dito por Arrigucci Júnior: "O monstro é uma espécie de sósia dos reis. Significa uma ameaça à ordem de fora, ao esquema do poder, à rotina, pois convida à liberdade e ao risco, à rebelião" (2003, p. 69).

Assim, a morte do monstro revela-se um artifício, não interessando sua real identidade ou os riscos que pode trazer. Sua própria existência é um risco, pois lembra aos reis que seus respectivos poderes possuem limites, e isso é inadmissível para ambos. Sem uma motivação real para suas ações, Teseu perde suas características heróicas do mito antigo e, portanto, afasta-se da humanidade superior característica do herói grego. Conforme descreve Ariadne:

> ARIADNE
> (...) Porque ele é todo caminho de ida. Nada sabe da espera noturna, do combate salobríssimo entre o amor à liberdade, ó habitante desses muros!, e o horror ao diferente, ao que não é imediato e possível e sancionado. (Cortázar, 2001, p. 53)

A irascibilidade do rei ateniense, manifestada pela recusa em compreender o Minotauro como um semelhante e uma parte de si que relaciona-se ao seu próprio impulso criador, é a causa de sua derrota simbólica. Conforme dito por Arrigucci Júnior: "Matar o duplo é matar a si mesmo, uma forma de empobrecimento, de automutilação" (2003, p. 70).

É, portanto, um ato covarde, que só fere ao monstro que habita o próprio Teseu. Ele não pode matar o Minotauro real, pois o próprio entrega-se à espada e mesmo assim permanece vivo, já que "só há um meio de matar os monstros: aceitá-los" (Cortázar, 2001, p. 67). Mesmo após conquistar sua glória, Teseu ainda escuta a voz do Minotauro que tanto recusa:

TESEU
Cala-te! Morre ao menos calado. Estou farto de palavras, cadelas sedentas! Os heróis odeiam as palavras!
MINOTAURO
Exceto as do canto de louvor… (*Ibidem,* p. 70)

O Minotauro, por sua vez, entrega-se à morte sem luta pois sabe que, ainda que seja capaz de vencer o rei ateniense, não seria livre no mundo exterior. Sua reclusão é, ao mesmo tempo, cárcere imposto por Minos e libertação das exigências e dos julgamentos sociais. Para Arrigucci Júnior, o monstro "constitui o próprio princípio da desautomatização da percepção rotineira do mundo, um fator de estranhamento, capaz de nos dar uma visão imaculada da realidade" (2003, p. 71). Por isso, apesar de morto, ele é capaz de alcançar em sua derrota a glória completa, a aceitação do eu e da realidade na mesma medida em que lança luz à estrutura repressiva que o rodeia e deixa, aos jovens presentes no labirinto, uma herança de liberdade.

Ao oferecer aos atenienses as artes e os jogos, faz-se imortal como símbolo da criação, que se renova a partir das danças e da cítara que volta a soar: "Eles já vêm. Por que recomeças a dançar, Nydia? Por que minha cítara te dá a medida sonora?" (Cortázar, 2001, p. 73).

Diferentemente do destino relegado ao Minotauro grego, o monstro de Cortázar permanece sempre vivo, e multiplica-se "somente em segredo" nas almas dos homens e mulheres que com ele aprenderam a ser livres.

4 A MULHER E O LABIRINTO

A figura da princesa Ariadne tem, no mito original, o papel definidor da vitória de Teseu sobre o monstro. Por meio dela, o herói é instruído à derrota do Minotauro e tem acesso aos caminhos do labirinto sem ser ludibriado. (Brandão, 1986, p. 62). Atuando como condutora do herói nos caminhos do labirinto, ela trai seu sangue, permitindo do a dissolução do poder paterno e o

assassinato do meio-irmão em nome do amor por Teseu. No entanto, é posteriormente deixada pelo herói a quem seu conhecimento já não serve mais. Este papel dialoga com a visão tradicional das personagens femininas nas narrativas míticas, em que a mulher surge como "sombra, sedativo, repouso de guerreiro" (Barreno, Horta, Costa, 2010, p. 32 *apud* Cunha, 2015, p. 186) e portanto não pode permanecer ao seu lado por muito tempo sem que o próprio guerreiro perca sua motivação.

Assim, a figura feminina no mito é, muitas vezes, relacionada à ideia de um abandono inevitável por parte do herói. Posteriormente, o sofrimento amoroso por parte da mulher abandonada pelo homem mítico passou a fazer parte do lugar comum da literatura produzida na Roma Augustana, que deu voz aos sofrimentos de Dido, na Eneida virgiliana e de outras protagonistas femininas nas Heroides de Ovídio. Para Calasso, o abandono da princesa é inevitável à jornada heroica:

> Quando Jasão conquistou o velocino de ouro e a nau Argos velejava com Medéia rumo à Grécia, o sonho da princesa parecia realidade. (...) Quem ainda se lembrava do monstro? Contudo, para o herói, o monstro jamais é um só. Por isso se deixa esquecer; todo monstro é um prelúdio ao monstro sucessivo. É mais fácil que a princesa seja esquecida. Os monstros possuem uma identidade difusa, que se encontra e se repete em cada fragmento do monstro, ao passo que cada mulher é um perfil e, a todo momento, um novo perfil pode encobrir os outros. Assim, as histórias entre os heróis e as princesas tendem a terminar mal. Quem sabe também nisso Teseu foi o mais lúcido e elegante dos heróis, porque ao menos abandonou Ariadne em uma ilha, antes de chegar. (Calasso, 1990, p. 225)

É possível propor, neste sentido, a imagem da mulher como concorrente à do guerreiro, que luta sempre contra um elemento comum que é capaz de reconhecer em cada monstro porque também o observa em si mesmo. A presença feminina encerra este embate e ameaça dissolver o significado e a glória da vitória, demonstrando o caminho que deve ser trilhado enquanto, ao mesmo tempo, revela-se imprescindível para que o herói alcance seus objetivos. Este dilema é indicado no drama de Cortázar:

> ARIADNE (p. 5)
> (...) Os olhos de Teseu me fitaram com ternura. "Coisa de mulher, teu novelo; jamais encontraria o retorno sem tua astúcia" (Cortázar, 2001, p. 4)

A Ariadne de "Os Reis" mantém algumas características do mito original, compreendendo os caminhos que levam ao Minotauro e a necessidade da limitação do poder repressivo do pai. No entanto, Cortázar propõe uma subversão nas motivações principais da donzela: embora esteja agindo por amor, seu coração não pertence a Teseu, mas deseja o monstro, que reconhece como injustiçado. De acordo com Arrigucci Jr (2003, p. 123), "Minos e Teseu odeiam e temem o Minotauro, pelo obstáculo que ele pode representar à vontade de poder que os domina. Ariadne ama o Minotauro, mas, ao mesmo tempo, o teme pela ameaça que significa, socialmente, esse amor incestuoso"

Incapaz de entrar no labirinto por si mesma, a princesa oferece o fio a Teseu pois reconhece o Minotauro como possível vencedor do embate e espera que ele possa encontrá-la na saída do cárcere. Seu engenho, para Dadalto (2021, p. 182), indica não apenas o desejo de libertação do irmão e a traição do suposto amante, mas a dissolução das amarras sociais às quais ela própria foi submetida:

> Ela é mais astuciosa do que imagina Teseu, porque não quer defendê-lo e ao sistema que ele representa, mas, pelo contrário, coloca em risco não só a vida do herói, mas também a realidade habitual baseada no poder repressor: ela quer libertar-se do hábito da clara realidade em que vive, retirando seu irmão, que admira, da obscuridade que o encerra.

Tendo o incesto como uma manifestação da trangressão política, a Ariadne retratada por Cortázar assemelha-se à Antígona da narrativa de Eurípides, manifestando contrariedade aos desígnios paternos e buscando a realização de seu desejo por meio da honra ao irmão injustiçado. Para Markousi (2019, p. 10), o incesto não apenas tem a função narrativa de evidenciar a reprodução de estruturas sociais repressivas a partir da manutenção de papeis fixos no meio familiar, mas de indicar a própria situação de estagnação vivenciada pela figura feminina,

que só pode manifestar-se como sujeito agente de transformação a partir de um desejo subversivo: "Essa transgressão pode, por vezes, tomar formas extras, como a do incesto, o que não apenas é oposto aos costumes culturalmente estabelecidos, mas também ameaça a propagação da comunidade em si"[11].

O irmão também assume, de modo mais distante, o papel de duplo como metáfora da liberdade. Diferente dos outros homens, personificações das forças repressivas na existência feminina, estes podem assumir funções de cuidado e proteção esperadas do contexto familiar,, o que pode ser observado pela fala de Ariadne ao descrever seu irmão como "menos homem":

> ARIADNE
> (...) Talvez então eu tenha entendido que ele estava imerso numa existência alheia à do homem. Os irmãos parecem menos homens e menos vivos, imagens aderidas à nossa, apenas livres. Dói dizer: irmão. Ele o é tão pouco, turvo anoitecer de nossa mãe! (Cortázar, 2010, p. 54)

Apesar de descrevê-lo como menos homem, os aspectos do desejo da princesa não são deixados de lado na peça, mas são potencializados pela proximidade do elo familiar. Além disso, o caráter híbrido do Minotauro permite a coexistência de ambas as características: o irmão, descrito como quase feminino, também pode ser monstro e portanto, revelar traços de masculinidade e violência que incitam o desejo. O tom erótico do discurso de Ariadne revela-se ao fim de seu monólogo, enquanto ela espera que o irmão – agora metamorfoseado em amante – destrua as limitações do labirinto para, enfim, libertá-la:

> ARIADNE
> Vem, irmão, vem, amante afinal! Surge da profundidade que nunca ousei vencer, assoma da fundura que meu amor derrotou! Brota agarrado à linha que o insensato te leva! Nu e rubro, vestido de sangue, emerge e vem a mim,

[11] "This transgression may sometimes take extreme forms, such as that of incest, which is not only opposed to established cultural mores, but also threatens the propagation of the community itself.".

> ó filho de Pasífae, vem à filha da rainha, sedenta de teus lábios rumorosos! (*Ibidem*, p. 55)

É notório o reforço ao caráter incestuoso da relação, trazido à tona pela própria personagem que, em diversos momentos do texto, destaca que ambos compartilham a mesma mãe e, em uma lógica inversa, afasta Ariadne de Minos. A própria relação com o Minotauro revela um certo aspecto de traição da paternidade: ao desejar unir-se sexualmente ao homem touro, ela ocasiona indiretamente o fim da propagação da linhagem de Minos e dá vitória a Pasífae, cuja relação com o animal de Poseidon é espelhada por sua prole.

O desejo pela imagem bovina pode, inclusive, ser apontado como um tema recorrente da mitologia antiga, sendo este o disfarce assumido por Zeus ao raptar Europa (Brandão, 2008, p. 61) e também podendo ser encontrado em "todas as mitologias do Próximo Oriente (o védico Suryá, o egípcio Apis, etc.)" [12] (Henríquez, 2006, p. 980). Assim, é possível aludir ao touro como uma criatura que, em diferentes sociedades antigas, simbolizou a potencialização de características consideradas desejáveis na sexualidade masculina, como a força física e o vigor sexual que, no texto de Cortázar, são imaginados por Ariadne ao exaltar o monstro "nu e rubro, vestido de sangue".

De acordo com Brandão (1986, p. 60), a ligação entre touro e amante fazia-se especialmente relevante em Creta:

> O touro é o mais privilegiado animal sagrado de Creta: símbolo da força genésica (...) O culto ao escudo bilobado, a importância dos ritos de fecundidade, das hierogamias, do touro e mesmo do galo mostram claramente a existência de um princípio masculino em Creta, embora se tenha de admitir que "esses deuses" eram tão somente divindades associados à Grande Mãe, como o deus-galo, Velcano, sem lhe terem jamais ameaçado o poder e a soberania. Trata-se, na realidade, de filhos ou amantes seus.

[12] "[Numerosos toros lunares y solares] recorren todas las mitologías del Próximo Oriente (el védico Suryá, el egipcio Apis, etc.).".

Embora não possamos afirmar que Creta tenha sido um matriarcado, é inegável que a centralidade da Grande Mãe colocava as mulheres em uma elevada posição social e, especialmente, religiosa. As sacerdotisas tinham papel central na ritualística da civilização minóica, relegando aos sacerdotes as funções de acólitos (*Ibidem*, p. 61). Ariadne desempenha função semelhante em "Os Reis", pois conhece a natureza do Minotauro e domina os caminhos do Labirinto sem precisar adentrá-lo, ou seja, sem submeter-se aos desafios tradicionalmente impostos à jornada heroica masculina. Finalmente, ao desejar tomar para si um amante touro, busca simbolicamente espelhar a Grande Mãe, reiterando sua dignidade espiritual como mulher.

CONCLUSÃO

O poema dramático "Os Reis" realiza uma série de alterações no mito do Minotauro, mas também evoca estruturas tradicionais do mito na construção de seus personagens e símbolos. Assim como muitas obras em que figuram os elementos simbólicos do Homem Touro, do Labirinto e do enfrentamento ao desconhecido, é possível observar que a amplitude destas imagens ainda possibilita a relevância do mito para a atualidade, ancorando conflitos humanos que são retomados ou acoplados ao contexto original.

A partir de uma instrumentalização da imagem do duplo como elaboração poética de conflitos interiores e, portanto, indizíveis, Cortázar transforma as estruturas mitológicas tradicionais e questiona as relações estabelecidas pelos personagens perante o Minotauro. Ao admitir que nada pode ser sabido sobre a vida interior do monstro, reconhece que Minos, Teseu, Ariadne e os jovens atenienses só podem acessá-lo a partir de uma rememoração intrínseca às suas motivações e desejos pessoais, ainda que ousem adentrar o Labirinto que o encerra.

Desse modo, o Minotauro e o Labirinto configuram-se como espaços vazios, de amplitude, que revelam mais sobre aqueles que com eles estabelecem relações do que carregam, em si, valores simbólicos fixos. Este mecanismo é descrito por Arrigucci Júnior:

> A figura monstruosa do Minotauro, dúplice em si mesma, adquire, portanto, nessa reinvenção que joga com variantes do mito clássico, atribuindo-lhes valores contraditórios, uma força simbólica muito ambígua e, por isso mesmo, de largo raio de ação. Primeiramente, acusa a asfixia (encerramento no labirinto) dos elementos irracionais do homem (tudo o que se refira ao negro corazón), banidos para a interioridade sombria, como algo monstruoso: a metade inconveniente do Minotauro. Mas, ao mesmo tempo, denuncia, criticamente, a falsa luminosidade de fora, onde a razão mascara, convenientemente, a vontade de poder ou o medo à mudança (elementos tão "monstruosos" como os demais), na aparente clareza da justificativa ideológica: o monstro seria uma ameaça à segurança dos tronos ou, no caso de Ariadne, ao que se sancionou como bom comportamento social.

Tal utilização dos elementos míticos, no entanto, só é possível pois a estrutura mítica admite tal reorganização para abarcar a inovação poética, conforme pode ser observado nas inovações realizadas a partir dos elementos do Minotauro, do herói e da donzela abandonada pelos autores augustanos. Para Hardwick (2003, p. 3), a diversidade cultural da Antiguidade carrega o potencial de ressignificação contínua, relacionando-se constantemente com os valores e culturas nos trabalhos criativos das sociedades subsequentes. Os mitos, portanto, jamais mostram-se esgotados, mas a retomada de suas estruturas arquetípicas podem sempre abrir espaço para a criação de novas histórias.

REFERÊNCIAS

APOLODORO. **Biblioteca**. Buenos Aires: Coni, 1950.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **O escorpião encalacrado**: a poética da destruição em Julio Cortázar. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BARBOSA, Marcos Rafael de Oliveira; D'AGORD, Marta Regina de Leão; HASSAN, Rukaya; NEVES, Rafael Cavalheiro. O duplo como fenômeno psíquico. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**. n. 16, vol.3, set/2013.

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas.** 15 ed. Buenos Aires: Emece, 2004.

BRANDÃO. Junito de Souza. **Mitologia Grega**, vol.1. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.

CALASSO, Roberto. **As núpcias de Cadmo e Harmonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CORTÁZAR, Julio. **Os reis**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

DADALTO, Weverson. O Minotauro e seu labirinto: Uma leitura da peça Los Reyes, de Julio Cortázar. **Revista Contexto**. n.17, 179-201. Vitória: EDUFES, 2010.

FLORIANI, Gabriel Ramos; FIGUEIREDO, Maria do Desterro de; SILVA, Armando de Oliveira e. Memórias, Sonhos e Labirintos: Uma compreensão simbólica dos sonhos de Labirinto. **Pluralidades em Saúde Mental**, v. 10, n. 2, 29-40, 2021.

HARDWICK, Lorna. **Reception Studies–Greece & Rome New Surveys in the Classics**, n. 33. Reimpressão. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HENRÍQUEZ, Germán Santana. Modalidades amatorias en Hesíodo: heterosexualidad, incesto, castración y zoofilia. In:

Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López. Vol. 2, 973-980, 2006.

HIGINO, **Fabulae**, ed. Peter K. Marshall, München und Leipzig, K. G. Saur Verlag (Bibliotheca Teubneriana), 2002.

LOWE, Dunstan. **Monsters and Monstruosity in Augustan Poetry**. Michigan: University of Michigan Press, 2015.

MARKOUSI, Panagiota. **Incest as Political Subversion in Sophocles' Antigone and Emily Bronte's Wuthering Heights.** Orientador: Dr. N. Panagopoulos. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Atenas, Atenas, 2019.

OVÍDIO. **A Arte de amar**. Tradução: Antonio Feliciano de Castilho. Rio de. Janeiro - Editora:E. & H. Laemmert, 1862.

OVÍDIO. **Héroïdes**. Texte établi par Henri Bornecque et traduit par Marcel Prévost. 2. ed. Paris: Les Belles Lettres, 1961.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. Apresentação de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.

PÉREZ, David García. Reverberaciones grecolatinas del mito del Minotauro en Jorge Luis Borges y en Julio Cortázar. **Nova Tellus,** vol.26, n.1, 205-239. Cidade do México, 2008.

PLUTARCO, **Vidas Paralelas**: Teseu e Rômulo. Tradução do grego, introdução e notas de Delfim F. Leão e Maria do Céu Fialho. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2008.

RODRIGUES, Natália Vasconcelos. A representação de Dido e o discurso feminino na épica e na elegia. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, ano 3, n. 3, p. 158-170, nov. 2013.

SOUSA, Bruna Karolina Alves. **A elegia epistolar como recurso discursivo na obra Heroides, de Ovídio**. Orientadora: Dra. Grace do Anjos Freire Bandeira. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2023.

TAYLOR, Martin C. Los Reyes de Julio Cortázar: El Minotauro Redimido. **Revista Iberoamericana.** vol.39, n. 84, 537-556, mar. 1973.

VACCARO, Santo Gabriel. El mito del Minotauro en "La casa de Asterión"de Borges y en "Los reyes" de Cortázar. **Crátilo:** Revista de Estudos Linguísticos e Literários. Patos de Minas: 168-178, nov. 2009.

VIRGILIO. **Eneida**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Ateliê Editorial / Editora da Unicamp, 2005.

JOSÉ ANTÔNIO DE CASTRO ALVES, UM POETA AINDA DESCONHECIDO: EDIÇÃO CRÍTICA DE SUA PRODUÇÃO POÉTICA REMANESCENTE

Erimar Wanderson da Cunha Cruz

1 INTRODUÇÃO

Desde o início de nossas investigações para uma nova edição crítica das obras poéticas de Antônio Frederico de Castro Alves (1847-1871), em 2024, foram surgindo materiais até então pouco conhecidos ou mesmo inéditos, que desvelaram o quão intensa e relevante era a prática das Letras para a família deste grande literato do século XIX. Nesse contexto, algumas figuras praticamente ignoradas, tratadas como meros coadjuvantes na formação do gênio do "poeta dos escravos", começaram a ganhar vulto e voz como efetivos colaboradores da cultura letrada no Brasil imperial.

Entre essas personagens históricas, algumas permanecem em quase total anonimato na recepção dos estudos castroalvinos. É o caso do filho primogênito da família Castro Alves, José Antônio de Castro Alves (1846-1864), que teve, até o presente momento, apenas um único estudo dedicado individualmente à sua poesia (Pinto, 1942, p. 126) — um artigo de meia página em número de jornal destinado a homenagear o irmão Antônio Frederico. O presente artigo pretende, com base em levantamento bibliográfico e arquivístico, ampliar e fundamentar o conhecimento acerca de José Antônio, inclusive com um retrato, e dar ao público acesso à maior parte de sua produção poética remanescente.

2 BIOGRAFIA DE JOSÉ ANTÔNIO DE CASTRO ALVES

José Antônio de Castro Alves nasceu, conforme anotação manuscrita de seu pai, Dr. Antônio José Alves (1818-1866): "No dia 3 de Fevereiro de 1846, nasceu o meu primeiro filhinho, José António, ás 7 horas da tarde [para nós, 7h da noite]" (Peixoto, 1942, p. 12), na Fazenda Cabaceiras às margens do rio Paraguaçu, à época, na localidade de Curralinho-BA, hoje, município de Castro Alves. Vale ressaltar que o pai de José não era originariamente um fazendeiro; sua formação foi bastante cosmopolita — graduou-se na Faculdade de Medicina em Salvador em 1841 e, logo em seguida, realizou sua formação complementar pela Europa, passando por Portugal, França, Bélgica, Holanda e Alemanha. Sua ida para o sertão se relaciona ao falecimento do sogro em outubro de 1844, de quem se tornou inventariante e tutor legal das cunhadas.

Sobre a aparência e a personalidade de José Antônio, Xavier Marques (1924, p. 22), que teve acesso a relatos coevos ao poeta, afirma que este "alliava á belleza physica um temperamento ardente e apaixonado, mas retrahido e sombrio". Segundo Pace (1980, p. 66), José tinha cabelos crespos e aloirados, bigode fino e loiro, sobrancelhas negras e olhos esverdeados, herdados da mãe, D. Clélia Brasília de Castro Alves (1826-1859). Esses traços estão bem representados em seu único retrato supérstite, conservado no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia (Anexo 01). Já na infância, as personalidades dos irmãos contrastavam: enquanto Antônio, chamado em família de Cecéu, era alegre e impetuoso, José Antônio, o Zezinho, era taciturno e reservado. Em 1852, nasce Guilherme de Castro Alves, o terceiro dos irmãos homens, que tinha um temperamento parecido com o do irmão José Antônio.

Os irmãos mais velhos, José e Antônio, receberam as primeiras lições em casa, de um amigo do pai, J. Peixoto. Depois, conforme Peixoto (1942, p. 14), deram continuidade aos estudos na escola particular de Antônio Frederico Loup, localizada na cidade vizinha de Cachoeira. Pouco se sabe sobre o conteúdo dessa formação inicial, mas é certo que ela tinha como objetivo o letramento, o

domínio das operações algébricas fundamentais e noções gerais de cultura, complementadas pela erudição dos pais.

No começo de 1854, toda a família já se encontrava morando em Salvador, onde o pai retomou suas atividades médicas. Em 1856, os irmãos Castro Alves iniciaram formalmente os estudos primários no Colégio Sebrão. Em 10 de abril de 1859, faleceu Clélia Brasília: a morte da matriarca foi um duro golpe para toda a família, mas especialmente para José Antônio, que, tomado por um surto melancólico, tentou tirar a própria vida, lançando-se de uma janela em direção à rua.

No segundo semestre de 1859, ingressaram no Ginásio Baiano, inaugurado na capital baiana em fevereiro de 1858 pelo Dr. Abílio César Borges (1824-1891), o Barão de Macaúbas. Esse acontecimento seria um divisor de águas na formação intelectual dos irmãos, pois a instituição pode ser considerada uma das precursoras da pedagogia moderna no Brasil.

Conforme Calmon (1961), Dr. Abílio fundara seu modelo de ensino em paradigmas franceses e "fascinado pelo estilo parlamentar de política, queria que do seu colégio saíssem os estadistas bem-educados, possivelmente tribunos" (Calmon, 1961, p. 47). Para tanto, estabeleceu um programa com 16 disciplinas propedêuticas[1], de gramática à ginástica, além do ensino optativo de grego, alemão e italiano (Alves, 2000, p. 26). Ao currículo se somava um calendário de competições retórico-literárias, nas quais os alunos eram estimulados a criar e a recitar discursos e poemas de autoria própria sobre temas diversos. As produções mais notáveis de discentes e mestres eram publicadas em jornais, panfletos e até em livros patrocinados pelo próprio Ginásio. É

[1] Conforme o estatuto institucional transcrito por Alves (2000, p. 26): "O Ginásio Baiano compreenderá as seguintes matérias: 1. Primeiras letras pelo método antigo; 2. Idem pelo método Castilho; 3. Catecismo da Religião Cristã; 4. Latim; 5. Francês; 6. Inglês; 7. Gramática filosófica; 8. Filosofia; 9. Geometria; 10. Retórica; 11. História, principalmente a nacional; 12. Geografia; 13. Música vocal e instrumental; 14. Desenho; 15. Dança; 16. Ginástica".

justamente dessas publicações que advém a maioria dos poemas reunidos (Anexo 02) neste artigo.

O pai dos irmãos Castro Alves não via com bons olhos o estímulo à paixão literária dos filhos por parte do Ginásio, e tampouco aprovava a publicação de seus poemas, pois temia que tal atividade os distraísse do que considerava o verdadeiro objetivo: seguir a carreira de médico, bacharel em direito ou engenheiro. Em mais de uma ocasião, questionou em correspondência com o diretor do Ginásio Baiano (Borges, 1866, p. 258-259) alguns pontos do modelo pedagógico adotado — em especial, o excesso de disciplinas, que poderia, em sua opinião, trazer mais prejuízo que benefício para alunos ainda não habituados à tamanha carga de informações.

Ainda no Ginásio, os irmãos realizaram os estudos preparatórios para a Faculdade. Em 27 de janeiro de 1862, desembarcaram do vapor Oiapoque na capital de Pernambuco, onde José se matriculou em 26 de abril, com o número 98, na Faculdade de Direito para completar Curso Anexo, uma etapa preparatória para o ingresso nas cadeiras jurídicas superiores (Pace, 1980, p. 66). Num primeiro momento, moraram no Convento de São Francisco, logo se mudando para uma república de estudantes localizada na Rua do Hospício, no Centro do Recife. Foi nessa república que os irmãos travaram grandes amizades: Augusto Álvares Guimarães (1846-1896), que se casaria com a irmã Adelaide e se tornaria confidente de Antônio Frederico; Luiz Cornélio dos Santos (1842-1882); Antônio Alves de Carvalhal (1846-1880); João Baptista Regueira Costa (1845-1915); José Roberto da Cunha Salles (1840-1903); entre outros. Luiz Cornélio é autor de um dos poucos testemunhos contemporâneos diretos conhecidos acerca de José Antônio e de sua relação com o irmão Antônio Frederico:

> Como já te disse tinha vindo da sua provincia com elle [Antônio Frederico de Castro Alves] um irmão mais velho de nome José que como elle se devia preparar para a matricula na faculdade de Direito.

> José Antonio de Castro Alves era um menino tão reservado que bem pouco o conheciamos apezar de conviver comnosco. Vivia mettido em caza, fechado dentro de seo quarto; nós só sabiamos que elle lia, fumava e bebia cognac. Soube depois que gastava o tempo a ler Byron e a escrever versos; mas confesso que nunca tive ocazião de ler delle a mais pequena quadra, tal era o ciume com que elle guardava as suas produções.
> Muitas vezes porem metia a ridiculo e criticava as poesias do irmão [Antônio Frederico] dizendo lhe:
> – Decididamente, meo mano, nunca passarás de um achador de rimas.
> He precizo observar te que não era possivel a menos que se não soubesse de todos os seos segredos apanhar um unico verso seo porque elle os encondia em um buraco aberto por baixo do tijolo que ladrilhava o quarto e collocado justamente por baixo da cama em que elle dormia. Debaixo dessa cama e por cima desse tijolo acomodava elle uma grande lata de folha de Flandes que continha roupa.
> Alves Senior nunca sahia de caza que não fechasse o seo quarto e não levasse sua chave no bolso, e nunca estava em seo quarto que não estivesse só fechado por dentro. (Santos, 1862, *in* Sousa, 1979, p. 231)

A respeito dessa época, Xavier Marques relata: "José Antonio passava os dias á janella, a ler Alvares de Azevedo e a palestrar com os loucos do hospicio" (Marques, 1924, p. 65). Observa-se, nas narrativas, a figura de um jovem refratário ao convívio social, absorto pela leitura dos autores ultrarromânticos e pela contemplação. Embora poetasse, não tinha apreço em compartilhar suas produções com o público. Segundo Marques (1924, p. 54), alguns que conheceram a obra poética colegial de Antônio e José Antônio afirmavam que as produções do último foram, até 1863, superiores às de Antônio Frederico. Sobre os poemas de Zezinho, o estudioso baiano diria: "são producções muito promettedoras e se alguma vantagem leva ás do irmão, do mesmo tempo, é a da correção grammatical" (Marques, 1924, p. 54).

Ainda em 1862, os irmãos se juntaram a Luís Cornélio em uma república às margens do rio Capiberibe. O estado depressivo de José Antônio vinha se agravando progressivamente desde sua entrada no Ginásio Baiano, até que retornou a Salvador. O pai, buscando uma mudança de ares para o filho, matriculou-o no curso preparatório de Engenharia no Rio de Janeiro, para onde partiu em

outubro de 1863, na companhia de um primo. Contudo, sua saúde mental piorou, forçando-o a regressar à Bahia sem efetivar a matrícula. Foi então conduzido à Fazenda Cabaceiras, a fim de que o contato com a natureza e os cuidados familiares pudessem aliviar seu quadro. Certa feita, segundo Múcio Teixeira, num "violento acesso de desorientação cerebral, reduziu a cinzas todos os seus manuscritos, entre os quais havia composições poéticas de um lirismo encantador" (Teixeira, 1896, p. 44).

A partir daí, sua insânia só se intensificou, com sucessivos surtos nos quais se lançava sozinho às matas e precisava ser resgatado, sob resistência, pelos familiares. Completamente fora de si e por descuido dos parentes, em 9 de fevereiro de 1864, ingeriu um vidro inteiro de remédio, vindo a falecer no mesmo dia por intoxicação. Morria assim o jovem tão promissor, com apenas 18 anos, considerado por alguns "o mais intelligente dos três irmãos" (Mattos, 1948, p. 43).

3 OBRAS

Sobre o repertório das produções remanescentes de José Antônio, a primeira tentativa de levantamento coube a Marques (1924):

> Do mallogrado José Antonio conheço um soneto improvisado sobre o mote --- *A viver sem te amar prefiro a morte* ---; lindas quadras, *Saudade e Patria*, recitadas no "outeiro" de 3 de julho de 1861; e uma poesia em nove decimas --- *A partida do bispo do Pará*, recitada a bordo do vapor *Ceres* em que ia seguir o prelado. (Marques, 1924, p. 54).

Calmon (1961, p. 50) acrescenta à lista, mas sem transcrever, o poema presente no folheto *Poesias offerecidas ao Dr. Abilio Cezar Borges no dia 9 de setembro por occasião de se festejar no Gymnasio Bahiano seu anniversario natalicio* (1860), questionando, no entanto, a atribuição das décimas sobre a partida de Dom Antônio de Macedo Costa. Com base em informação de outrem, Calmon defendeu que a autoria das décimas seria, na verdade, de Antônio Alves de

Carvalhal. Esse equívoco só foi esclarecido em 2000, quando Lizir Arcanjo Alves publicou a série de textos (um discurso e seis poemas) de diferentes autores dedicados à partida do bispo do Pará, saídos no *Diário da Bahia* entre 17 e 18 de julho de 1861 — entre eles, a produção de José Antônio. Graças à generosidade da Dr.ª Lizir, que nos comunicou esse precioso documento, é que trazemos a público esta homenagem poética de José Antônio, exatamente nos termos em que foi publicada em 1861.

O mais conhecido e publicado dos textos de José Antônio é o soneto cujo primeiro verso é "Só vendo-te este rosto onde a natura". Sua edição *princeps* ocorre no *Diário da Bahia* de 12 de maio de 1895, sob o título *Um primor de lirismo* (cf. Mattos, 1948, p. 44); depois, com o título *Amor de poeta*, no *Diário do Natal* de 7 de julho de 1907, sendo republicado por mais quatro ocasiões (Pinto, 1942, p. 126; Peixoto, 1946, p. 244; Mattos, 1948, p. 44; Calmon, 1961, p. 50). Uma pesquisa arquivística aprofundada revelou a existência dois manuscritos do soneto: um aparentemente autógrafo, integrante do acervo do Parque Histórico Castro Alves em Cabaceiras do Paraguaçu-BA[2] (ms. PHCA inv. 1994.0079), e um apógrafo, com letra compatível com a grafia de Adelaide de Castro Alves Guimarães, pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional (ms. BN CF49,07,10 n. 003). O cotejo entre esses testemunhos manuscritos permitiu a fixação crítica adotada neste artigo.

Além desses poemas, localizamos no folheto *Poesias e allocuções recitadas nos Outeiros do Gymnasio Bahiano ou Festas Litterarias Patrioticas havidas no mesmo gymnasio á dous de julho e sete de setembro do corrente anno* (1860) mais três poemas até agora desconhecidos na bibliografia castroalvina, elevando para seis o número de produções poéticas de José Antônio, integralmente reproduzidos,

[2] Aproveitando o ensejo, manifestamos o nosso mais profundo agradecimento aos servidores Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia (IPAC), do Parque Histórico Castro Alves (PHCA), em especial à sua diretora, a Sr.ª Diogenisa Maria Texeira D'Oliva, por não terem medido esforços em facultar-nos acesso a documentos e materiais sem os quais a apresente investigação não teria sido possível.

em anexo, a partir de suas versões originais, a saber, em ordem cronológica:

> Poema sobre o mote "E' da Patria, e é de Deus / Do Gymnasio a mocidade" (Poesias e allocuções..., 1860, p. 7).
> *Ao Gymnasio* (Poesias e allocuções..., 1860, p. 17-18).
> *Ao dia dous de Julho* (Poesias e allocuções..., 1860, p. 19-20).
> *Ao feliz natalicio do meu director, O Dr. Abilio Cezar Borges* (Poesias offerecidas..., 1860, p. 22-23).
> *Á sentida partida do meu bom mestre o Exm. Sr. D. Antonio de Macedo Costa, bispo do Pará* (recitada a bordo do Vapor Ceres) (Diário da Bahia, 18 jul. 1861; Alves, 2000, p. 154-157).
> Soneto improvisado sobre o mote "A viver sem te amar prefiro a morte". (ms. PHCA inv. 1994.0079; ms. BN CF-49,07,10 n. 003).

Permanece em suspenso apenas um poema cujos título e data são citados por Marques: "lindas quadras, **Saudade e Patria**, recitadas no 'outeiro' de 3 de julho de 1861" (Marques, 1924, p. 54, sem grifos no original). A data referida pelo pesquisador coincide com uma das poesias de Antônio Frederico de Castro Alves *Recitada pelo aluno Antonio de Castro Alves no Outeiro que teve lugar no Gymnasio Bahiano a 3 de julho de 1861*, cujo primeiro verso é "Qual leão encostado á dura rocha", publicada em dois momentos: no *Diário da Bahia* de 8 de julho de 1861 e nas páginas 21 a 24 do folheto *Producções em prosa e verso recitadas em varias occasiões no anno de 1861 pelos alumnos do Gymnasio Bahiano, por alguns distinctos poetas que se dignaram de honrar suas festas litterarias* (cf. Peixoto, 1944, v. 1, p. 477). É bastante provável que tal poema se encontre nesse folheto; no entanto, apesar de ampla busca em arquivos e bibliotecas nacionais e internacionais, não logramos êxito em localizar um exemplar. Aproveitamos, portanto, este espaço para manifestar nosso agradecimento antecipado a quem porventura o possua e possa nos enviar cópia do material.

A presente investigação demonstra que, apesar da relativa longevidade e extensão dos estudos dedicados à família Castro Alves, ainda há muito por se descobrir e por se publicar. Esperamos que o artigo contribua para um maior conhecimento da prática

letrada durante o período tardio do Império, dispensando especial atenção a autores e autoras com pouca visibilidade no cânone tradicional da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Norlândio Meirelles de. **Cronologia de Castro Alves**. São Paulo: Editora D. Pedro II, 1960.

ALVES, Lizir Arcanjo. **O Ginásio Baiano de Abílio César Borges**: Antologia. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 2000.

BOAVENTURA, Edivaldo. **Estudos sobre Castro Alves**. Salvador: EDUFBA, 1996.

BOCCANERA, Silio. **Theatro nacional**: autôres e actôres dramáticos bahianos, em especial; biographias. Bahia: Imprensa Official do Estado, 1923.

BORGES, Abilio Cezar. **Collecção de discursos proferidos no Gymnasio Bahiano por seu Director Abilio Cezar Borges**. Paris: J. P. Aillaud, Guillard e C., 1866.

CALMON, Pedro. **A vida de Castro Alves**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1961.

CASTRO ALVES, José Antônio de. Á sentida partida do meu bom mestre o Exm. Sr. D. Antonio de Macedo Costa, bispo do Pará (recitada a bordo do Vapor Ceres). *In*: **Diário da Bahia**, 18 jul. 1861.

CASTRO ALVES, José Antônio de. Amor de poeta. *In*: **Diário do Natal**, 7 de jul. de 1907, p. 2.

CASTRO ALVES, José Antônio de. **Soneto improvisado por José Antônio de Castro Alves** [manuscrito]. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, mss. BN CF-49,07,10 n. 003.

CASTRO ALVES, José Antônio de. **Soneto improvisado por José Antônio de Castro Alves** [manuscrito]. Cabaceiras do Paraguaçu-BA: Parque Histórico Castro Alves, mss. PHCA inv. 1994.0079.

MARQUES, Xavier. **Vida de Castro Alves**. 2. ed. Rio de Janeiro: Annuario do Brasil, 1924.

MARTINS, Wilson Thomé Sardinha *et al*. **Síntese histórica**: 125 anos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia 1894-2019. Salvador: Ed. Allucci e Associados Comunicações, 2019.

MASCARENHAS, Maria das Graças. **Biografia**: edição comemorativa dos 150 anos de nascimento de Antônio de Castro Alves. Brasília-DF: Fundação Banco do Brasil, 1997.

MATTOS, Waldemar. **A Bahia de Castro Alves**. 2 ed. Rio de Janeiro: Progresso Editorial, 1948.

PACE, Tácito. **Biografia onomástica de Castro Alves**. Belo Horizonte: Comunicação, 1980.

PEIXOTO, Afrânio (ed.). **Obras completas de Castro Alves**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1944. v. 1-2.

PEIXOTO, Afrânio. **Breviário da Bahia**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

PEIXOTO, Afrânio. **Castro Alves**: o Poeta e o Poema. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942.

PINTO, Odorico Paes. José Antônio de Castro Alves: um poeta desconhecido. *In*: **Suplemento literário de "A Manhã"** (RJ), 13 set. 1942, p. 126.

POESIAS E ALLOCUÇÕES recitadas nos Outeiros do Gymnasio Bahiano ou Festas Litterarias Patrioticas havidas no mesmo gymnasio á dous de julho e sete de setembro do corrente anno. Salvador: Typographia do Diario da Bahia, 1860.

POESIAS OFFERECIDAS ao Dr. Abilio Cezar Borges no dia 9 de setembro por occasião de se festejar no Gymnasio Bahiano seu

anniversario natalicio. Salvador: Typographia de Camillo de Lellis Masson & C, 1860.

SANTOS, Luis Cornélio dos. Intimas confidencias: Castro Alves (1862). *In*: SOUSA, J. Galante de. **Machado de Assis e outros estudos**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do livro, 1979. p. 226-233.

TEIXEIRA, Múcio. **Vida e obras de Castro Alves**. Salvador: Typographia do Diario da Bahia, 1896.

ANEXO I – DOIS IRMÃOS E UM RETRATO

Encontra-se hoje ilustrando uma das paredes do Instituto Geográfico Histórico da Bahia, em Salvador, um retrato de um jovem de cabelos aloirados, guardando certa semelhança com Antônio Frederico de Castro Alves. Quem o visitasse em setembro de 2025, veria em sua etiqueta o nome "Guilherme de Castro Alves", bem como na publicação relativa aos 125 anos de história da instituição (Martins *et al*., 2019, p. 115). O transeunte que desconhecesse em detalhe a fortuna crítica castroalvina, por certo, acolheria por acertada essa informação.

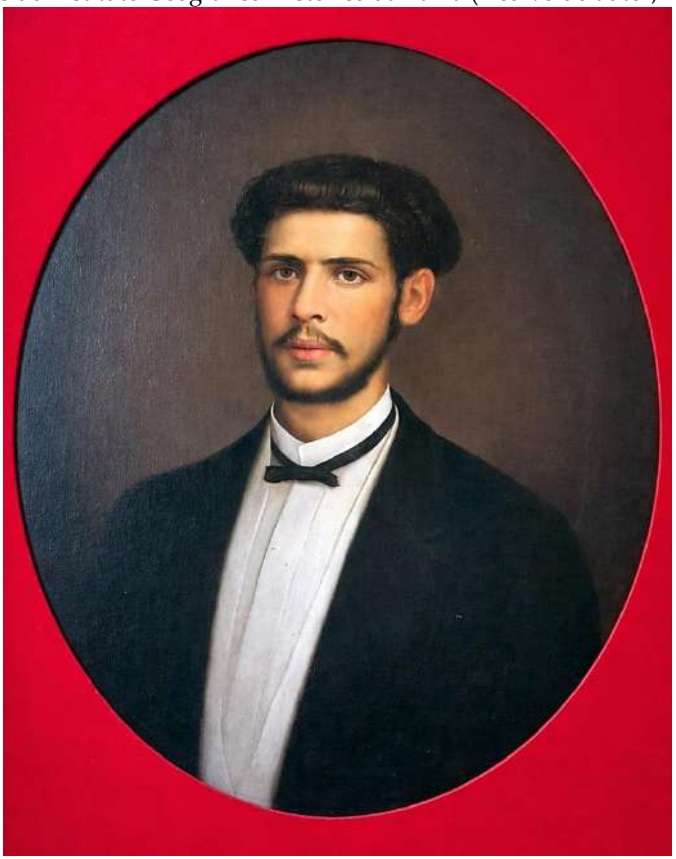
No entanto, o levantamento mais exaustivo põe em questão essa atribuição: o primeiro pesquisador a notar e a publicar, em pequena proporção e em preto e branco, o referido retrato, como sendo de José Antônio, foi Norlândio Meirelles de Almeida (1960, p. 48-ss), depois, mantendo a atribuição, Maria das Graças Mascarenhas (1997, p. 30), publicará, pelas celebrações do sesquicentenário do nascimento de Antônio Frederico de Castro Alves, uma ampliação da mesma reprodução utilizada por Almeida em seu livro. Ainda sob os auspícios da efeméride, Edivaldo Boaventura (1996, p. 171) afirmará que àquela altura não havia representações fotográficas ou pictóricas de Guilherme de Castro Alves, mas sim, de José Antônio de Castro Alves.

Tal conjuntura bibliográfica, aliada aos testemunhos históricos que dão conta de que Guilherme de Castro Alves (1852-1877) tinha uma natureza resistente à publicização de sua personalidade, despersonalização, que o levou a nunca ter publicado um único poema com seu nome integralmente notado e a registrar seus dois livros sob pseudônimos: *Poesias de Byron a Napoleão* (1870), com pseudônimo de Alberto Krass e *Raios sem luz* (1875), como D'Alva Xavier. Isso leva a crer que a possibilidade de ter admitido seu perfil retratado e exposto, mesmo que *a priori* em ambiente familiar, praticamente nula, inclinando a atribuição do retrato,

inevitavelmente a seu irmão José Antônio, a qual seguimos na esteira dos demais estudiosos até aqui referidos.

Aproveitamos a oportunidade para prestar o nosso mais profundo agradecimento aos servidores Instituto Geográfico Histórico da Bahia, em especial, à bibliotecária Sr.ª Fernanda Mota de Oliveira e à museóloga Sr.ª Rita Maria Fonseca Chaves; e, também à Prof.ª Telma Ferreira de Carvalho e à Sr.ª Diogenisa Maria Texeira D'Oliva, diretora do Parque Histórico Castro Alves em Cabaceiras do Paraguaçu-BA, por nos disponibilizarem as informações e os materiais sem os quais a divulgação deste retrato não teria sido possível.

Figura 01 – Otimização digital feita a partir do retrato de José Antônio de Castro Alves do Instituto Geográfico Histórico da Bahia (Acervo do autor, 2026).



ANEXO II – EDIÇÃO CRÍTICA DOS POEMAS REMANESCENTES DE JOSÉ ANTÔNIO DE CASTRO ALVES

No tocante aos princípios editoriais que orientam nossa edição, o primeiro traço que a distingue é a decisão de preservar a grafia original do autor, sem qualquer atualização. Isso se justifica pelo progressivo desaparecimento das fontes primárias castroalvinas — processo impulsionado não só pela ação do tempo, mas também pela flagrante escassez de investimentos públicos e privados na preservação desse acervo —, especialmente no que se refere a manuscritos e periódicos. Diante desse quadro, parece razoável antecipar que, na falta de um registro ao menos semidiplomático desses documentos, tornará impossível, em algum momento futuro, reconstituir com fidelidade a forma como José Antônio de Castro Alves grafava seus textos. Além disso, a ausência de tal registro tende a comprometer, a médio prazo, pesquisas mais aprofundadas tanto sobre o *modus scribendi* do autor quanto sobre seu processo de produção textual.

Essa escolha metodológica encontra respaldo, ainda, nos mais recentes projetos críticos voltados a autores de língua portuguesa que adotaram procedimento semelhante: a edição crítica das obras de Luiz de Camões, realizada pelo Centro Internacional de Estudos Portugueses, em Genebra (2020-2024), sob coordenação de Maurizio Perugi e Barbara Spaggiari; e a edição crítica das obras de Fernando Pessoa, publicada pela Imprensa Nacional Casa da Moeda de Lisboa (1990-2018), sob coordenação de Ivo Castro.

O texto crítico é estabelecido a partir do último texto publicado ou redigido em vida pelo autor, sempre que isso for possível, com intervenção editorial reduzida ao mínimo indispensável e acompanhada da numeração dos respectivos versos. Ao contrário do que se observa em edições anteriores, julgou-se imprescindível apresentar o aparato crítico de forma explícita e pormenorizada,

reunindo o maior número possível de variantes relevantes para a compreensão crítico-genética dos textos.

Poema 01
Fonte: *Poesias e allocuções*... (1860), p. 7.

MOTE[3]
E' da Patria, e é de Deus [,]
Do Gymnasio a mocidade.

GLOSA
Quem mostrar esforços seus
E seu sangue derramar
Para o Brasil sustentar
E' da Patria, e é de Deus.
Sim, Gymnasio, os filhos teus,
Guiados pela amisade
Gosaráõ da eternidade
No mundo dos immortaes;
Será louvada em annaes
Do Gymnasio a mocidade.

J.A.C. ALVES

Poema 02
Fonte: *Poesias e allocuções*... (1860), p. 17-18.

AO GYMNASIO

Quero o Gymnasio cantar;
Pois eu n'elle vim sugar
Os principios de instrucção;
Quero humilde lhe offertar
Da pobre musa o cantar,
O cantar do coração.

Como não hei de cantar?!...
Como não manifestar
Os primores que elle tem?!
Vem lá dos céus me inspirar,

[3] Por erro de impressão, na publicação original consta "MOTTE".

Vem em meu peito poisar,
Vem depressa, ó musa, vem.

És predilecto de Deus;
Pois que dás aos filhos teus
Elementos para amar;
És mui querido dos céus,
És bem amado dos teus,
A quem sabes educar.

A feliz fraternidade
Reina aqui na mocidade
Bem dentro do coração;
E a suave amisade
Unida à felicidade
Habitão n'esta mansão.

Da bella aurora a harmonia,
A claridade do dia
Vê-se mais bella surgir;
Vê-se com mais alegria
O regato, a onda fria
Por entre as hervas fugir.

Vê-se o sol mais scintillante,
com sua luz mais brilhante
Reflectir lá sobre o mar:
Vê-se mais bella e constante
Vesper nos Céus rutilante
Sobre a terra a luz mandar.

Tudo ahi tem mais candura,
Tudo tem mais formosura
Pois que tudo é singelesa;
A brisa é mais affagueira,
A tarde mais prasenteira,
E' mais bella a naturesa.

Gymnasio Bahiano, 4 de Julho de 1860
José Antonio Castro Alves

Poema 03
Fonte: *Poesias e allocuções*... (1860), p. 19-20.

AO DIA DOUS DE JULHO

I
Raiar lá vai mui brilhante,
O dia que scintillante,
Vis grilhões veio quebrar;
Mimoso vem no horisonte
Com a corôa na fronte
Ao seu Brasil libertar.

A sua aurora é formosa,
Qual do verão uma rosa,
Quando vai desabrochar;
Ella vem de lá dos Ceus,
Para cá aos filhos seus,
Liberdade annunciar.

Foi n'este jucundo dia,
Que resoou com alegria,
Do Brasil a liberdade;
Tudo se mostra contente,
Té o regato corrente
Partilha a felicidade.

Foi n'este dia, Bahianos,
Em que nossos paes ufanos,
Ostentarão seu valor;
E em que victoriosos
Entrarão mui fervosos
Em nossa São Salvado.

Foi neste dia luzente,
Q'a gloria baixou ridente,
Sobre o Brasil juvenil;
Q'elle mostra-se forte
Aos revézes da sorte,
A' batalha e ao fuzil.

II
Festejemos [,] pois [,] contentes,
Este o dia do Senhor;
Haja paz e alegria,
Seja tudo puro amor.

O Brasil que antes humilde,
Só podia se mostrar;
Hoje mui forte e risonho,
Sabe seu brilho ostentar.

A Bahia ergue do fumo,
A sua fronte altaneira;
E quebrando a escravidão,
Mostra ao mundo ser guerreira.

Mostra ao mundo que sabe
Seus direitos sustentar,
Lançando fraca por terra
A nação que os quer roubar,

Gravemos [,] pois [,] Brasileiros,
Este dia na memoria;
Pois que o seu nome recorda,
Do Brasil a maior gloria.

Sim; nós que amamos a Patria,
O devemos festejar;
Ou lá na Europa ou na Asia
Onde o fado nos levar.

José Antonio de Castro Alves

Poema 04
Fonte: *Poesias offerecidas*... (1860), p. 22-23.

AO FELIZ NATALICIO
DO MEU DIRECTOR
O Dr. Abilio Cezar Borges

I
O meu bom Director nasceu hoje
N'este dia tão bello e gentil,
N'este dia tão charo, tão grande
Para meu estimado Brasil.

Nova era elle veio crear
Para a patria, que tanto soffria,
Elle veio p'ra dor mitigar
Dessa patria, que tanto gemia.

Elle veio dos Céus enviado,
P'ra mancebos briosos formar,
Que, si acaso o Brasil for oppresso,
Mui contentes seu sangue vão dar.

Elle veio [,] soldados mui fortes
Do Cruzeiro na plaga formar,
E soldados mui fortes das letras
Para nosso Brasil illustrar.

II
Aceitai, meu Director,
Este meu hymno d'amor,
Que eu venho vos offertar;
É todo d'um coração,
Que vos consagra affeição,
Que vos deseja cantar.

Eu venho depôr louvores,
Em meus versos sem ardores
D'amizade n'este altar:
Incenso não queimarei,
Ramalhetes não darei;
Pois eu não tenho p'ra dar.

Sim, não tenho bellas flores,
Não tenho lyra d'amores
P'ra vossos annos saudar;
Porém eu venho guiado,
Pela amisade levado
Estes versos vos cantar.

Pelo alumno J. A. de Castro Alves
Gymnasio Bahiano, 9 de setembro de 1860.

Poema 05
Fonte: *Diário da Bahia*, 18 jul. 1861.
Edição: *O Ginásio Baiano*... Alves (2000), p. 154-157.

Á SENTIDA PARTIDA DO MEU BOM MESTRE O EXM.
SR. D. ANTONIO DE MACEDO COSTA, BISPO DO PARÁ.
(Recitada a bordo do vapor Ceres)

Oh! vae partir o amigo,
O mestre vae se apartar!
E minha alma entrestecida
Um pranto sinto chorar!
Busquemos a triste lyra,
Que de dores ah! suspira,
Ó musa do coração!
Quem terá tanta ventura
Quem em uma tal desventura
Possa achar consolação?

Oh! ha pouco inda comnosco
Na patria doce e querida,
Entre nós meigo sorrindo,
Encantava nossa vida;
Mas agora vae partir!
Que dôr não ha de sentir!
Que pesar não ha de ter!
Que maguas terá pungentes!
Longe de amigos, parentes,
Como não deve soffrer!

De nós em breve elle parte!
Deixar-nos sim ele vae!
Assim ordenam os fados
Que dos filhos va-se o Pae;
Assim quer o Soberano.
Chora, Gymnasio Baiano,
Pois muito tens que sofrer.
Sim vivendo com saudade
Soffrendo pela amisade,

A vida é longo morrer.

Os mancebos todos chorão
Todos estão a gemer;
De seus olhos roxos vê-se
Um triste pranto correr!
Não pode o pranto extancar
Quem de si vê se apartar
Um mestre tão extremoso,
Que suave nos guiava,
Que o caminho nos mostrava
Que traçou Deus amoroso.

Chorae, mancebos; comnosco
Tudo está triste a chorar!
Olhae o céu, mar e terra,
So dores tudo a fallar!
Vêde! O sol nos diz só maguas!
Este suspiro das aguas
Só nos traduz aflicção!
O céu de sangue tingido
Parece tambem movido
Também soffrendo paixão.

Aquele mestre sincero
Que nosso Pae se mostrava,
Qu'entre nós ledo sorrindo
Sempre, sempre meigo estava;
Que doces phrases dizia,
Que o amor nos accendia
Para Deus que está no céu,–
De nós já vae se apartar!...
Mas nós havemos guardar
Conselhos que elle nos deu.

Adeus [,] ó mestre querido,
Amigo do coração,
Ó tu vais, tu vais te embora.
Mas o teu nome não vae, não!
Tu, luzeiro americano,
Tens no Gymnasio Bahiano
O mais verdadeiro altar:

Cada peito, a ti é grato;
Entre nós não ha ingrato;
Todos te sabem amar.

Adeus adeus, que tu partes!
É forçoso nos deixar!
N'outro solo mais ditoso
Oh! tu vais sim, habitar!
Assim quer a dura sorte
N'amisade dar um corte
Nos ferindo o coração;
Mas nossos peitos unidos,
Em um só todos fundidos,
Ah! não t'esquecem mais não!

Que vale a separação,
Quando é do corpo somente,
Quando a saudade, a lembrança,
Torna o peito mais fervente?!
Ah! nós não nos separamos,
Pois n'um só peito habitamos,
Unidos pelo amor;
A saudade só augmenta
Só nosso amor accrescenta
Da triste ausencia o rigor!

Pelo discipulo amante e saudoso,
JOSÉ ANTONIO DE CASTRO ALVES.

Poema 06
Fontes: ms. PHCA 1994.0079; ms. BN CF-49,07,10 n. 003.
Edição: *Diário da Bahia*, 12 de maio de 1895.

Soneto
Improvisado por José Ant(oni)o de Castro Alves
[Mote[4]:] *A viver sem te amar prefiro a morte*.

[4] O mote, ao qual se refere Xavier Marques (1924, p. 54), consta no ms. PHCA, cuja disposição textual — suporte de ocasião, letra descuidada e acumulação dos tercetos—, indica, de fato, esse ter sido escrito improvisadamente, sendo provavelmente seu autógrafo. Diferente do manuscrito da Biblioteca Nacional que se demonstra uma versão revisada com data, a letra no documento é compatível

C(andido Seraphim)[5] Alves

Só vendo-te este rosto onde a natura
Mistura os lyrios, os jasmins, as rosas,
Onde as graças retratam-se mimosas,
Onde os risos tem magica doçura;

Só ouvindo-te a voz serena e pura,
Escutando-te as juras amorosas;
Só bebendo-te as lagrimas formosas,
Saberei neste mundo o que é ventura.

Mas, se longe de ti, a fementida
Tormenta me atirar sem luz, sem norte,
Nos rochedos da ausencia endurecida;

Meo anjo, eu morrerei carpindo a sorte,
Pois só nos braços teus eu terei vida;
A viver sem te amar, prefiro a morte.

[B(ahi)a, 1861][6]

com a grafia de Adelaide de Castro Alves Guimarães, irmã do poeta, sendo provavelmente um apógrafo.

[5] No manuscrito ms. PHCA 1994.0079, apenas "C. Alves", seguimos aqui a atribuição de Peixoto (1946, p. 244), que registra "Cândido S. Alves", isto é, Cândido Serafim Alves, primo de José Antônio, companheiro seu de Ginásio Baiano. Cândido Serafim foi poeta, 1º escriturário da Delegacia Fiscal do Tesouro Federal e um notabilizado professor de língua inglesa e francesa nos grandes colégios de Salvador-BA. Casou-se com Maria Luísa de Sousa Alves (1862-1945), também professora e poeta, ativista dos direitos femininos, tradutora e insigne dramaturga (cf. Boccanera,1923, p. 229-232).

[6] A datação aparece apenas no ms. BN CF-49,07,10 n.003, que nos parece apógrafo, sendo deixada como acréscimo editorial.

PRINCIPAIS TEMÁTICAS NA POESIA DE ANA LUÍSA AMARAL

Eulidiane Morais da Silva

1 INTRODUÇÃO

Ana Luísa Amaral é um dos nomes de destaque na poesia portuguesa contemporânea. É autora de mais de três dezenas de livros, entre poesia, teatro, ficção, infantis e de ensaios; sendo, a maioria deles, de poesia. Obteve várias distinções e prêmios em Portugal e no estrangeiro, como a Medalha da Cidade de Paris, a Medalha de Ouro da Câmara Municipal do Porto, por serviços à Literatura, o Prêmio de Poesia Fondazione Roma e, recentemente, o Prêmio Rainha Sofia de Poesia Iberoamericana.

Além disso, é relevante destacar que a autora foi, também, professora de Literatura e Cultura Inglesa na Universidade do Porto, tradutora de obras inglesas, como as de William Shakespeare e Emily Dickinson, sobre a qual desenvolveu sua tese de doutorado.

Com essa vasta e premiada produção literária, principalmente poética, de Ana Luísa Amaral, não ficam dúvidas de sua significativa contribuição para a poesia portuguesa contemporânea. Por isso, faz-se importante conhecer as principais temáticas abordadas em seus poemas, pois, através delas, é possível ter uma compreensão geral de seu fazer poético.

Dentre os vários temas abordados pela poeta, foram escolhidos aqueles que apresentaram maior recorrência em seus poemas, que são: o feminino, o cotidiano, a intertextualidade, a agramaticalidade e a metalinguagem. Pois através deles, poderemos compreender melhor o seu fazer poético, pois contribuem tanto para as construções materiais quanto de sentido de seus versos, porque "sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o

social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*" (Candido, 2023, p. 16), ou seja, essas cinco temáticas abordadas são igualmente relevantes para a compreensão da poética de Amaral.

2 AS FACES DO FEMININO E DO COTIDIANO

Ao ler a poesia de Ana Luísa Amaral, é preciso cuidado para não a classificar como estritamente feminina ou feminista, ao mesmo tempo que não se deve desconsiderar o fato de quem escreve é uma mulher. Ou seja, qualquer reducionismo comprometeria a compreensão de sua obra. Como bem colocou a própria poeta, juntamente com Maria Irene Ramalho, em *Sobre a 'Escrita Feminina'*:

> negar a distinção entre homem poeta e mulher poeta, fora do ponto zero da distopia assexuada da invenção primeira, é negar uma diferenciação sexual (socialmente construída, evidentemente) que não pode deixar de tornar problemática a concepção totalizante de poesia como um absoluto transcendente e atemporal (Santos; Amaral, 1997, p. 8-9).

Dessa forma, abordar o feminino dentro de sua poesia, é fazê-lo de modo a colocá-lo apenas como uma das várias temáticas encontradas em seus poemas e não como a principal, ou mesmo, a única.

Como visto anteriormente, além de escritora, Ana Luísa Amaral é, também, tradutora e professora universitária. Entre seus trabalhos acadêmicos, está o estudo sobre a escrita feminina. Assumidamente feminista, a autora pensa as questões sobre a mulher como uma construção social e isso se reflete na forma que o feminino é abordado em seus poemas. Em uma entrevista dada à revista *Desassossego*, a poeta reflete sobre o ser mulher:

> o que é ser mulher? Com certeza. Beauvoir já tinha colocado essa questão. Eu acho essa questão interessante, aliás, eu tenho escrito sobre isso. Essa questão tem a ver com o gênero. Quando Simone de Beauvoir diz "não

> nascemos mulheres, tornamo-nos mulheres", aliás, isso pode ser lido de duas maneiras, ou "não nascemos mulheres, tornamo-nos mulheres", então eu estou a incluir-me nesse plural, ou "ninguém nasce mulher, torna-se mulher", e este ninguém aplica-se tanto a machos como a fêmeas. Quer dizer, um macho pode tornar-se mulher, não é, porque, sendo esse conceito de mulher todo um conjunto de estereótipos (Amaral, 2016, p. 135).

Em seus poemas, é recorrente a referência que faz à sua filha e ao ambiente doméstico, isso pode ser facilmente categorizado como atividades pertencentes exclusivamente ao universo feminino, no entanto a própria Ana Luísa Amaral tem seus questionamentos a esse respeito:

> [...]feminino é também uma construção, que a cozinha não tem necessariamente que ver com mulheres, que a expressão do abandono não é apanágio da mulher, que a filha para quem eu escrevo tantos poemas é, nos meus poemas, uma filha, mas que isso talvez aconteça por acaso, que o tricot como metáfora para a poesia podia bem ser usada por um homem. Estas são questões que me interessam […] e o seu desvio, ou como a construção da identidade nos textos e na vida (Amaral, 2010, p. 187-188).

Dois de seus poemas, "Lugares comuns" e "Testamento", são exemplos dessa construção do feminino em sua poesia. O primeiro leva o leitor a um café em Londres, que tem a peculiaridade de só ter homens, e o eu lírico [1] demonstra seu incômodo com essa situação, que só melhora quando encontra outra mulher nesse lugar:

> [...]
> Claro que os meus preconceitos todos
> de mulher me vieram ao de cima, porque o café
> só tinha homens a comer bacon e ovos e tomate
> (se fosse em Portugal era sandes e queijo),
> mas pensei: Estou em Londres, estou
> sozinha, quero lá saber de homens, os ingleses
> até nem se metem como os nosso,
> e por aí fora...

[1] Nesse poema, é relevante destacar que o eu lírico se identifica como mulher; pois é recorrente a não identificação de sexo nos poemas de Ana Luísa Amaral.

E lá entrei no café manhoso, de árvore
de plástico ao canto.
Foi só depois de entrar que vi uma mulher
sentada a ler uma coisa qualquer. E senti-me
mais forte, não sei porquê mas senti-me mais forte.
Era uma tribo de vinte e três homens e ela sozinha e
depois eu
[...]
(Amaral, 2021, p. 34)

No segundo, o eu lírico compartilha com o leitor seu medo de avião, pois irá fazer uma viagem e teme morrer e, se isso acontecer, pede que ensinem à sua filha sobre a fantasia, o amor, o sonho, que são mais importantes que aprender a somar ou a descascar batatas:

Vou parti de avião
e o medo das alturas misturados comigo
faz-me tomar calmantes
e ter sonhos

Se eu morrer
quero que a minha filha não se esqueça de mim
que alguém lhe cante mesmo com voz desafinada
e que lhe ofereçam fantasia
mais que um horário certo
ou uma cama bem feita

Deem-lhe amor e ver
dentro das coisas
sonhar com sóis azuis e céus brilhantes
em vez de lhe ensinarem contas de somar
e a descascar batatas
[...]
(Amaral, 2021, p. 33)

Assim, esses dois poemas exemplificam as formas de construção do feminino nas obras de Ana Luísa Amaral. Ou seja, a reflexão sobre os espaços ocupados pelas mulheres, que já foram ou ainda são, predominantemente, masculinos. A preocupação com a filha, apresentada não apenas da condição materna, mas da

condição humana; essa filha, que, mesmo na ausência da mãe, seja-lhe ensinado sobre o que é mais importante ao ser humano[2]: afetos e sonhos. Dessa maneira, o feminino, dentro da obra dessa poeta, é sempre um convite aos questionamentos a respeito do ser mulher enquanto uma construção social.

Esses mesmos poemas, também, são exemplos para a temática do cotidiano: o espaço de um café, uma viagem de avião; outros trazem o espaço do quarto no momento de vigília ou ao despertar, da cozinha etc. Situações essas que se apresentam comuns ou até simples, no entanto "sua obra tem sido olhada como congregadora das mais significativas tendências que esta novíssima poesia manifesta. Refiro-me 1- à construção de epifanias do quotidiano [...]" (Lima, 2005, p. 49). Dessa forma, a poeta parte dessas situações cotidianas para questionamentos complexos, como visto, que perpassam a condição do ser mulher, do ser humano. Uma poesia carregada de sensações e afetos, que faz o leitor se identificar, ao mesmo tempo que o desafia a essas epifanias.

Ao explorar as cenas cotidianas, a poeta revela seu olhar sensível, confirmando, assim, que "o poeta ultrapassa os limites humanos por meio da linguagem e nessa dança a poesia incorpora o ser, abrindo sua consciência para o mundo sensível, trazendo mais significado e sentido para o seu dia" (Alvarenga, 2022, p. 18). Isso torna a poesia de Amaral mais convidativa ao leitor e torna o convite de refletir profundamente sobre as questões abordadas, como o feminino, mais atraente.

Contribuindo com essas colocações, podemos utilizar a dicotomia *forma* e *evento*, de Alfredo Bosi (1988), em que o primeiro se refere às construções materiais do texto literário; e o segundo, "a todo acontecer vivido da existência que motiva as operações textuais, nelas penetrando como temporalidade e subjetividade" (Idem, p. 275). Sendo assim, podemos compreender que os "eventos" cotidianos vivenciados pela autora traduziram-se em seus versos, compondo não somente sua materialidade como

[2] Não, especificamente, ao ser mulher.

também suas construções de sentido. Experiências, por vezes, tidas como banais (cozinhar, viajar de avião, por exemplo), traduzem o olhar sensível da poeta que, a partir deles, consegue tecer reflexões mais apuradas a respeito de temas mais complexos como o feminino e seu lugar no mundo, as relações afetivas, os desejos, as emoções etc.

Ademais, essa complexidade na poesia de Ana Luísa Amaral é, também, devido às suas escolhas materiais para as construções de seus poemas, que serão explicadas nas temáticas: intertextualidade, agramaticalidade e metalinguagem.

3 CONSTRUÇÕES DE INTERTEXTUALIDADE E DE AGRAMATICALIDADE

Julia Kristeva (2012, p. 109), sobre a intertextualidade, explica que "no espaço de um texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam". Dessa forma, ao trazer outros textos para dentro de seu poema, Amaral dialoga com eles para construir novos sentidos, aprofundando e ampliando as reflexões sobre as diversas temáticas que aborda em suas composições poéticas.

Além disso, Ingedore Koch (2015, p. 86) diz o seguinte sobre esse conceito:

> a intertextualidade é elemento constituinte e constitutivo do processo de escrita/leitura e compreende as diversas maneiras pelas quais a produção/recepção de um texto depende de conhecimentos de outros textos por parte dos interlocutores, ou seja, dos diversos tipos de relações que um texto mantém com outros textos.

Ademais, ainda explica que existem dois tipos de intertextualidade: a explícita, quando há citação da fonte do intertexto; e a implícita, quando não há citação expressa da fonte, cabendo ao interlocutor recuperá-la.

Na poesia em questão, essa intertextualidade está ligada à maneira da poeta de lidar com o cânone literário "[...] ao mesmo

tempo em que se filia a uma tradição estritamente masculina, a do 'cânone literário', subverte esse cânone, ao criar o seu próprio cânone, no qual escritoras mulheres têm a mesma importância que escritores do sexo masculino" (Willmer, 2015, p. 579). Isso deixa claro o quanto Amaral se propõe a tecer, através de seus versos, diálogos e reflexões a respeito da escrita de mulheres. Desse modo, em seus poemas, há referências tanto a Fernando Pessoa, William Shakespeare, Mário de Sá-Carneiro quanto a Emily Dickinson, Sylvia Plath e Maria Tereza Horta, por exemplo.

Os poemas "Qualquer coisa de intermédio" e "Minha senhora de quê" exemplificam, respectivamente, referências a Mário de Sá-Carneiro e Maria Tereza Horta:

> Eu não sou um nem outro:
> Sou qualquer coisa de intermédio
> M. de Sá-Carneiro
>
> Se eu fosse o outro,
> o do chapéu macio e do bigode
> eternizado em cúbico arremedo,
> angústia dividida em tantas partes
> e óculos redondos,
> podia-te contar eu guardador e sonhos
>
> Se eu fosse o outro,
> o delicado e bêbedo génio de nós todos,
> o que amou estranho e sabia dizer
> coisas enormes numa pequena língua
> e fraco império,
> se eu fosse aquele inteiro
> ditado de exageros e exclusões,
> falava-te de tudo em ingleses versos
> E mesmo se não foi ele quem disse
> (e podia até ser, que eram amigos
> e o século a nascer arrepiava como já não
> o fim) há razão nessa história do pilar
> e do tédio a escorrer de um
> para o outro
> (Amaral, 1999, p. 22)

Nesse poema, Ana Luísa Amaral refere-se explicitamente a Mario de Sá-Carneiro, colocando, após o título, dois versos de um poema dele. Um desses versos é, justamente, o que dá o título a esse poema dela. Ademais, ainda há as referências a mais dois poetas, porém feitas implicitamente. No sexto verso da primeira estrofe "podia-te contar eu guardador e sonhos", o leitor pode resgatar a referência a "Guardador de rebanhos", de Fernando Pessoa. Na segunda estrofe, "gênio" e "ingleses versos", pode ser uma referência a Shakespeare.

Assim, através do diálogo com textos de outros poetas, o eu lírico desse poema vai questionando seu lugar no mundo como sujeito, como poeta, pois "o significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos"(Kristeva, 2012, p. 252). Isso também funciona como um convite ao leitor tanto para que reconheça os vários discursos trazidos para o texto, quanto a questionar e refletir as questões propostas pelo sujeito lírico.

No poema "Minha Senhora de quê", a poeta faz uma referência implícita ao poema "Minha senhora de mim", de Maria Tereza Horta, também poeta portuguesa de grande destaque, principalmente, por sua coautoria em *Novas Cartas Portuguesas*, livro publicado em 1971, durante a ditadura de Salazar.

Dona de quê
Se na paisagem onde se projectam
Pequenas asas deslumbrantes folhas
Nem eu me projectei

Se os versos apressados
Me nascem sempre urgentes:
Trabalhos de permeio refeições
Doendo a consciência inusitada

Dona de mim nem sou
Se sintaxes trocadas
O mais das vezes nem minha intenção
Se sentidos diversos ocultados
Nem do oculto nascem

(poética do Hades quem me dera!)
Dona de nada senhora nem
De mim: imitações de medo
Os meus infernos
(Amaral, 1999, p. 69)

Nesse diálogo com outra poeta, Amaral aprofunda seus questionamentos sobre a liberdade feminina, principalmente, em relação à escrita, como podem ser observados nos seguintes trechos: "Dona de mim nem sou" e "Dona de nada senhora nem/De mim: imitações de medo". Utilizando, desse modo, o discurso de outra escritora para não somente refletir sobre a condição feminina na escrita, mas para fazer uma crítica mais contundente e reivindicar o direito que a mulher tem de ocupar os espaços que quiser, inclusive o literário.

Esse mesmo poema é, também, um exemplo de agramaticalidade. Essa temática, tão presente nos poemas de Ana Luísa Amaral, "[...] não é apenas uma herança do Modernismo, é possível pensar que Ana Luísa Amaral traz para a poesia em língua portuguesa a herança de uma dicção feminina em língua inglesa: a de Emily Dickinson" (Willmer, 2015, p. 587). Sendo assim, mais um exemplo da intertextualidade que faz com o discurso feminino.

A agramaticalidade é uma das temáticas que a poeta analisa em sua tese de doutorado sobre essa poeta inglesa, intitulada *Emily Dickinson: Uma poética de excesso*. Essa poeta reveste suas palavras de sentidos próprios, esvaziando-as de outros, alheios, como bem foi explicado por Ana Luísa Amaral:

> a poesia de Dickinson é marcada, graças a uma aparente rigidez formal, por uma peculiar agramaticalidade: inserção forçada de plurais, posições sintácticas invertidas e, muitas vezes, desrespeito pelas categorias de género e de pessoa ou pelas concordâncias verbais. O resultado é uma linguagem críptica, compacta, plena de elipses, que se traduz em textos que desafiam a tradição da poesia enquanto comunicação e oferecem à linguagem literária um lugar de destaque e autonomia mais próximo da estética que informa a poesia moderna (Amaral, 1995, p. 154).

Assim, em "Minha senhora de quê", é possível notar essa agramaticalidade já no título que pode ser facilmente lido como uma pergunta, no entanto não está expresso graficamente o sinal de interrogação. Isso abre espaço para múltiplas interpretações, convidando, ou melhor, desafiando o leitor a participar das construções de sentido do poema, pois, como já citado, a complexidade na poesia de Ana Luísa Amaral não é devido apenas aos questionamentos sobre o ser mulher ou o ser humano, mas às suas escolhas materiais, como às referências feitas a outros poetas e ao uso das estruturas da língua que fogem à norma para servir aos sentidos construídos dentro do poema, a exemplo do que ela mesma explicou sobre a poética de Emily Dickinson.

Reforçando essa ideia, Jean Cohen (1966, p. 163) explica "que, para a poesia, o desvio é um erro cometido de propósito para obter sua própria correção"; ou seja, a poeta tem consciência de seu trabalho com a linguagem, de suas escolhas materiais, que desviam da norma, e que são tomadas em prol do trabalho poético. Como pode ser observado, também, no trecho do poema "Músicas":

> [...]
> A minha filha adormecida.
> Subitamente sonho-a não em desencontro como eu
> das coisas e dos sons, orgulhoso
> e dorido Bartók.
> [...]
> (Amaral,1999, p. 23)

Nessa estrofe, o verbo sonhar não está sendo utilizado com a sua transitividade padrão: transitivo indireto (sonhar com, sonhar em); transitivo direto (sonhar algo); e intransitivo (sonha muito). Nesses versos, em vez de utilizar "sonho com minha filha", a poeta escolhe a construção "sonho-a", que foge da regra, do convencional para dar mais expressividade à sua poesia, abrindo mais espaços para as significações e interpretações de seu texto poético. Assim, para além de ter tido um sonho com a filha, podemos explorar

outros significados como, por exemplo, a filha ser um sonho, os sonhos que ela tem para sua filha etc.

Além disso, aprofunda, também, os significados dessa relação entre mãe e filha abordada no poema. Isso porque "o poema é o que está além da linguagem. Mas isso que está além da linguagem só pode ser alcançado por intermédio da linguagem (Paz, 2012, p. 3). Ou seja, o poeta explora a linguagem e até desvia de seus padrões para tecer a força de sua expressividade.

Intertextualidade e Mitologia Grega

O trabalho de Ana Luísa Amaral com a linguagem poética dialoga, também, com a literatura grega. Seus poemas trazem figuras mitológicas como Hades e Pandora, por exemplo: "deixo um bilhete à porta, junto ao Hades" (Amaral, 2013, p. 69); "Um sótão de Pandora dentro da casa branca" (Amaral, 1999, p. 21). Não deixando, assim, de fazer referência a essa influente literatura que reverbera até os dias atuais:

> a força e a influência que a literatura grega exerceram e exercem [*sic*] até nossos dias é facilmente percebida não somente através da literatura crítica que circula nos meios acadêmicos, mas também através da literatura universal que herdou essa semente fértil e que, através do talento e do engenho de alguns escritores imortais, buscou inspiração na epopéia, na tragédia e na comédia, para nos brindar com algumas obras-primas que trazem em seu núcleo a semente literária grega (Olmi, 2019, p. 37).

Analisemos, pois, a seguir um trecho do poema "Do ar: apontamentos", em que a poeta constrói seus versos a partir da figura mitológica de Ícaro:

> Uma coisa qualquer
> de mais sinestesia e musical
> e o êxtase ou o terror
> aqui, neste avião, ao pressentir
> como tangente ao perigo
> é a vida das aves

[...]
Seria assim
que Ícaro se sentiu
quando se viu
aproximar o sol?

Será que atravessou também
as nuvens
e se ficou a olhá-las
como um mar de espuma
que apetece pisar
e navegar?
[...]
Quem
o mandou ligar,
ao sol,
se eu o queria
apagado?

Resta-me só
sinestesia
e pouco mais:
talvez do mito
e imitar com Ícaro
o medo
ou a alegria
que o chão traz –
(Amaral, 2013, p. 27-29)

Nesses versos, o eu lírico expressa seus sentimentos a respeito de sua viagem de avião, compartilhando as sensações de êxtase e terror que ela pode causar e até os perigos que envolvem essa atividade. Para dar força a sua expressividade, a poeta faz referência ao mito de Ícaro, cuja experiência com o voo não termina bem.

Esse mito conta como Dédalo, para fugir da prisão, construiu para si e para seu filho, Ícaro, asas com penas de aves e cera e deu-lhe as seguintes instruções: "recomendo-te que voes a uma altura moderada, pois, se voares muito baixo, a umidade emperrará tuas asas, e, se voares muito alto, o calor as derreterá" (Bulfinch, 2018,

p. 168). No entanto, o jovem não segue os conselhos de seu pai e, ao voar alto demais, a cera de suas asas derretem, as penas se desprendem de suas asas e sua queda é mortal.

É por meio dessa evocação mitológica que podemos compreender melhor o quão aterrorizado com o voo está o sujeito lírico; pois, ao indagar como estaria se sentindo esse personagem da literatura grega ante sua iminente fatalidade, parece compartilhar desse mesmo sentimento; ao mesmo tempo que tenta lidar, de alguma forma, com eles para poder superá-los.

Tanto que, na última estrofe, o eu lírico decide que o melhor a se fazer é "imitar" mesmo o mito de Ícaro, preparando-se para o fim que lhe aguarda: o medo de que algo ruim lhe aconteça ou a alegria de, finalmente, chegar ao chão de forma segura. Ora, o que a poeta faz é, também, dentro de suas construções poéticas, utilizar-se do *páthos*, ou melhor, da "comoção emocional, trata-se de uma ação destrutiva ou dolorosa" (Aristóteles, 2017, p. 107, 109) que leva a um efeito catártico.

Ademais, a autora brinca com o conceito de "imitação", a mimese aristotélica, que "designa a inclinação do homem a representar as coisas tal como deveriam ou poderiam ser e não como são. Ela é [...] tão criativa quanto imitativa, ou seja, ela nos remete a uma ação ocorrida que é, no entanto, retomada e recomposta pela ótica inventiva do poeta mimético" (Pinheiro, 2017, p. 9). Isso revela o apurado trabalho da poeta com a poesia, nessa sua arte que imita a arte com o intuito de entrelaçar seus versos com a tradição grega, aprofundando não somente o diálogo com essa literatura, mas tecendo sua própria expressão poética.

Nesse seu trabalho com a poesia, Amaral revela que suas escolhas materiais e substanciais são feitas a partir do seu profundo conhecimento da língua portuguesa e da literatura ocidental para, assim, tecer seu próprio estilo; por exemplo, esse poema que faz referência a Ícaro termina com um travessão, que "não é um sinal de fechamento. O travessão ao fim sinaliza que existe vida do outro lado e o poema passa a palavra" (Dantas, 2013, p. 114), ou seja, buscando o diálogo com o leitor, convidando-o à reflexão sobre a

vida, a morte, os sentimentos e, até mesmo, sobre a própria literatura, numa proposta metalinguística, como veremos adiante.

4 A METALINGUAGEM DO TRABALHO POÉTICO

Por último, a temática da metalinguagem. Para abordar esse conceito, será utilizada a Teoria da Comunicação, por Roman Jakobson (1991). Nela são determinados seis elementos da comunicação: remetente, destinatário, contexto, mensagem, contato e código. Esses elementos estão atrelados, respectivamente, às seguintes funções da linguagem: emotiva, conativa, referencial, poética e metalinguística. Essa última é que interessa ao estudo da poesia em questão. "Sempre que o remetente e/ou destinatário tem a necessidade de verificar se estão usando o mesmo código, o discurso focaliza o CÓDIGO; desempenha uma função METALINGUÍSTICA [...]" (Idem, p. 127). Relevando, desse modo, a reflexão do poeta sobre seu próprio trabalho com a poesia.

Essa função, portanto, refere-se ao uso do código para averiguar o próprio código. A exemplo dos dicionários em que a língua é utilizada para explicar a própria língua. Nos poemas de Ana Luísa Amaral, é recorrente as construções que fazem referência ao próprio fazer poético, como podemos observar no poema a seguir "Utensílios":

> Mais uma volta no tricot do verso
> e outra malha que cai. A culpa é
> das agulhas, a culpa é do papel,
> do lápis ou da lã, mas não é minha!
>
> Aprendi tudo bem: ponto, laçadas,
> o know-how da largura, afigura
> melhor, combinação de cor e de
> textura. A culpa é das agulhas no
>
> papel: assonâncias de malhas e de
> luz, malhas que caem súbitas de
> nós, que se encavalgam no meio do

tricot. Ou então é da lã

que eu julgava macia e propícia
afinal de labirinto. Ou se calhar
do lápis que eu pensava mais limpo,
mas que se parte em bicos sem escrúpulos

nenhuns.
(Amaral, 1999, p. 64)

Nos versos acima, a poeta utiliza a metáfora do tricô para construir as imagens do seu fazer poético, revelando o processo de construção do poema que, por vezes, pode ser dificultoso. Em "outra malha que cai", "a culpa é do papel", mas a culpa não é minha", tem-se um eu lírico que coloca em questionamento os materiais, as técnicas e a própria mão que executa o processo de composição do tricô, do poema.

Na segunda estrofe, o eu lírico afirma que aprendeu todas as técnicas desse "tricot" da linguagem; no entanto, ainda assim, ele não a domina completamente e segue refletindo sobre seu trabalho com essa trama das palavras. Dessa forma "o poeta, ao refletir sobre a linguagem, desnuda para o leitor seu processo de escrita, compartilhando com ele a gênese criativa" (Tavares, 2011, p. 2); o que, mais uma vez, reforça esse contínuo convite de Amaral para que o leitor faça parte ativamente das construções de sentidos de seus versos. Além dessa metáfora do "tricot", a poeta também utiliza em seu poema "Ritmos" suas reflexões metalinguísticas por meio de outras metáforas:

E descascar ervilhas ao ritmo de um verso:
a prosódia da mão, a ervilha dançando
em redondilha.
Misturar ritmos em teia apertada: um vira
bem marcado pelo jazz, pas
de deux: eu, ervilha e mais ninguém
[...]
(Amaral, 1999, p. 58)

Nesses versos, podemos observar que a poeta utiliza a cozinha e a música para refletir sobre sua escrita; que, assim como o "tricot", são atividades comuns e cotidianas, pois "aquele que se pergunta sobre si mesmo e nesse questionamento constrói-se contemplando ativamente sua construção, numa tentativa de conhecimento do seu ser [...]uma dessacralização do mito da criação" (Chalhub, 1998, p. 42-43). Dessa maneira, Amaral, como visto anteriormente, aproxima o leitor de seus versos por meio de cenas cotidianas que o conduzam às reflexões propostas que, nesse caso, é sobre a composição de seus poemas.

O que nos leva ao conceito de metapoesia, que "deve ser entendida como obras líricas que se referem, de alguma forma, a sua existência como construções artísticas as quais sempre incluem uma avaliação ou exame da própria poesia (Massagli, 2019, p. 1). Pois vemos que a poeta, além de refletir sobre a linguagem poética, reflete e questiona a respeito do trabalho com a própria poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisarmos alguns poemas de Ana Luísa Amaral, podemos compreender um pouco melhor acerca de sua produção poética, em que "a palavra aparece com um 'dentro de nós'. E à medida que a consciência se torna mais aguda, mais presente a si própria, a linguagem tende a ser menos mimética, mais modalizada, mais intelectual. O dentro vai trabalhando o fora" (Bosi, 1990, p. 61). Ou seja, as escolhas materiais e substanciais da poeta revelam seu trabalho consciente com a palavra.

É, por isso, que as principais temáticas que aparecem em seus poemas são tanto do trabalho com a forma quanto do conteúdo: o feminino e o cotidiano que se entrelaçam com a intertextualidade, a agramaticalidade e a metalinguagem, que abrem caminhos para que a poeta consolide seu estilo, que, como explica Octavio Paz (2012, p. 25):

> o estilo é o ponto de partida de toda iniciativa criadora; por isso mesmo todo artista aspira a superar esse estilo comunal ou histórico [...] O poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – ou seja, o estilo do seu tempo -, mas transmuta todos esses materiais e realiza uma obra única.

Enfim, fica claro porque a poesia de Amaral recebeu inúmeros prêmios e distinções, destacando-se na poesia portuguesa contemporânea. Seus poemas, como visto, são ricos de referências poéticas e apresentam uma complexidade tanto de questionamentos sobre a condição da mulher, do ser humano, quanto de escolhas materiais; mas que, mesmo assim, não se torna inacessível ao leitor, porque, ao construir esses questionamentos através de situações cotidianas, ele pode se identificar com elas e aceitar o desafio de participar das construções de sentidos de seus poemas.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Danieli Rosa Barbosa. **O cotidiano na poesia e a poesia do cotidiano**. 2022. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, 2022. Disponível em: https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/4823 . Acesso em: 21 abr. 2026.

AMARAL, Ana Luísa Ribeiro Barata do. **Emily Dickinson:** uma poética de excesso. 1995. 514 f. Tese (Doutorado em Literatura Norte-Americana) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 1995.

AMARAL, Ana Luísa. Entrevista com Ana Luísa Amaral, poeta e professora da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. [Entrevista concedida a] Nicole Guim de Oliveira. **Desassossego**, Porto, n. 16, p. 133 – 140, 31 dez. 2016. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/127746/125552 . Acesso em: 05 de maio de 2026.

AMARAL, Ana Luísa. **Lumes**. 1.ed. São Paulo: Iluminuras, 2021.

AMARAL, Ana Luísa. **Minha senhora de quê.** Lisboa: Quetzal Editores, 1999.

AMARAL, Ana Luísa. Os teares da memória. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 89, p. 185 – 205, jun. 2010.

AMARAL, Ana Luísa. **Vozes**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: 34, 2017.

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideologia. São Paulo: Ática, 1988. p. 274-287.

BOSI**,** Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1990.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**: história de deuses e heróis. Tradução David Jardim Júnior. 1. ed. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

CHALHUB, S. **A metalinguagem**. São Paulo: Ática, 1998.

DANTAS, Vinicius. Palavra sobre *Vozes*. In: Amaral, Ana Luísa. **Vozes**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 14. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

KOCH, Ingedore Villaça. **Ler e compreender:** os sentidos do texto. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2014.

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LIMA, Isabel Pires de. Concertos/ Desconcertos: arte poética e busca do sujeito na poesia de Ana Luísa Amaral. **Cadernos de Literatura Comparada**, Porto, n. 2, p. 49 – 62, jun. 2005. Disponível

em: https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/49/36 . Acesso em: 05 maio 2026.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Metapoesia e autorreferencialidade na antilírica de Paulo Leminski. **Texto Poético**, *[S. l.]*, v. 15, n. 27, p. 26–45, 2019. Disponível em: https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/584 . Acesso em: 13 maio 2026.

OLMI, Alba. Literatura Grega: intertextualidade e interdisciplinaridade. **Signo**, Santa Cruz do Sul, v. 23, n. 34, p. 7-43, jun. 2019. Disponível em: https://seer.unisc.br/index.php/signo/article/view/9215 . Acesso em: 08 maio 2026.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PINHEIRO, Paulo. Introdução. In: Aristóteles. **Poética**. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: 34, 2017.

SANTOS, Maria Irene de Sousa; AMARAL, Ana Luísa. Sobre a 'Escrita Feminina'. **Centro de Estudos Sociais**, Coimbra, Oficina n. 90, p. 1 – 45, abr. 1997. Disponível em: https://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/90.pdf . Acesso em: 22 de abril de 2026.

TAVARES, C. F. (2011). METALINGUAGEM: A PALAVRA CONSAGRADA NA POESIA DE ADÉLIA PRADO. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, V. 2, n. 1, 2011. Disponível em: https://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/Olhodagua/article/view/49. Acesso em: 22 abr. 2026.

WILLMER, Rhea Sílvia. Ana Luísa Amaral Leitora e Tradutora de Emily Dickinson. **Anais do VII Colóquio Mulheres em Letras:** percursos da escrita de autoria feminina, p. 579 – 593, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, mai. 2015.

INTERFACE ENTRE A CRÍTICA À PRODUÇÃO LITERÁRIA ESTABELECIDA EM *PETRÔNIO* E *LIMA BARRETO*

Tiago Nascimento Silva
Maria Lúcia de Sousa Agra
Adílio Junior de Souza

1 INTRODUÇÃO[1]

Este trabalho tem como objetivo estabelecer um paralelo entre obras literárias de caráter e contexto histórico distinto, a fim de corroborar o fato de que, embora haja fatores que particularizem cada produção em determinadas tendências literárias, há a possibilidade de diálogo entre produções, sob o viés da Literatura Comparada.

No caso do estudo aqui desenvolvido, essa possibilidade concerne à perspectiva crítica manifestada pelos autores selecionados para observação. Nesse sentido, *Petrônio*[2] e *Lima Barreto*[3] terão um texto observado e, a partir dessa análise, constataremos similitudes em se tratando da questão da crítica desferida particularmente à produção literária da época de cada autor.

Entretanto, precedendo a abordagem dos materiais literários, apresentaremos noções pertinentes ao campo de estudos da literatura. Deixamos bem claro, desde já, e insistiremos no decorrer do trabalho, que o propósito de expor pontos de vista relacionados

[1] A primeira versão deste estudo, originalmente escrita por Tiago Silva, estava até esse momento inédita, tendo sido resultado de um trabalho de conclusão de curso em meados de 2013. A versão atual que aqui se encontra foi revista, corrigida e ampliada, feita em parceria entre os coautores.

[2] Caio ou Tito Petrônio (Caius ou Titus Petronius - 27?-66 d.C.), autor romano.

[3] Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922), autor brasileiro.

à conceituação de literatura não visa à extinção das possibilidades interpretativas que busquem definir a literatura.

Em momento seguinte, demonstraremos sucintamente o panorama da época de cada um desses literatos e assim na sequência exporemos a análise dos textos selecionados. Não tendo fim em si mesmo, este capítulo salienta a importância de (re) analisar e confrontar textos de diferentes épocas, períodos, visto que o fator temporal não seja necessariamente um empecilho à notação de resultados relevantes para os estudos literários de maneira geral.

2 BREVES NOÇÕES ACERCA DO TRABALHO LITERÁRIO

Em se tratando das questões voltadas à literatura, vários são os pontos que merecem delicada observação. A análise atenta de uma obra literária não pode resultar sob pena de se tornar incoerente em definições fechadas, uma vez que o material artístico em questão apresenta dos campos de estudos mais vastos que se pode imaginar.

Nessa perspectiva, ao se fazer, por exemplo, uma interligação entre dois ou mais textos literários, faz-se necessário distinguir aspectos pertinentes à estrutura interior de cada produção, as próprias condições em que as obras foram desenvolvidas e até mesmo a estruturação particular de cada trabalho. Entretanto, apesar de esses serem aspectos consideravelmente passíveis de análise, para maior esclarecimento acerca do trabalho, concepções básicas relacionadas à área de estudo devem ficar, no mínimo, claras, mesmo sabendo-se que não são as únicas possibilidades de observação.

A literatura permite a oportunidade de confrontar obras díspares, no que compete à temporalidade, porém, viáveis de aproximação por determinado aspecto. No estudo aqui desenvolvido, estabeleceremos um paralelo entre produções de caráter amplamente distinto, isto é, produções singulares por vários fatores além do temporal, que, apesar disso, desenvolvem

uma perspectiva crítica num determinado ponto que, apesar das particularidades, merecem enfoque especial no campo de uma discussão suscitada.

Consoante o que foi afirmado anteriormente e já iniciando a desenvolver o raciocínio, para que possamos tratar de maneira mais precisa sobre o assunto, refletiremos de forma básica sobre noções pertinentes à natureza do trabalho literário. Insistimos no fato de que as breves noções relacionadas não têm, em hipótese alguma, o propósito de definir ou delimitar o campo da literatura. Faremos isso tão somente por considerarmos importante esclarecer certos aspectos em um primeiro momento e só depois disso analisar como cada produção literária vista permite o estudo aproximado.

É bem sabido que conceituar a literatura é, de longe, um trabalho por demais complexo. Não temos pretensão alguma de resolver cabalmente este problema. Ao invés disso, mostraremos a visão de alguns teóricos e, a partir disso, nos pronunciaremos a fim de nortear nossa perspectiva defendida.

Muitos e divergentes são os pensamentos dos teóricos ao se tratar da conceituação da literatura. Amora (2006, p. 52) posiciona-se a respeito do assunto afirmando, depois das noções de conhecimento intuitivo e individual e de forma, que "a obra literária se caracteriza também por sua forma, peculiar a cada tipo de obra e fruto do esforço criativo que a produziu."

A reflexão desenvolvida pelo autor leva em consideração o fato criador particular que envolve a produção literária. Nos próprios termos de Amora, tudo isso é fruto de uma expressão "profunda e original da realidade." Assim, o fenômeno literário vai partir do princípio de que é uma manifestação idiossincrática e, ao mesmo tempo, estética, visto que, embora possa até tratar do mesmo material que aos seres humanos "comuns" tratam – a palavra escrita ou falada – é caracterizada pelo engenho criativo individual, ou seja, de uma visão de mundo singular e de rico valor artístico.

Ponto de vista também relevante é estabelecido por Proença Filho (1994), haja vista também o esboço de duas ideias que demonstram uma concepção a qual chama de *clássica*, observa-se o seguinte:

> Há os que entendem que a obra literária envolve uma *representação* e uma visão de mundo, além de uma tomada de posição diante dele. Tal posicionamento centraliza, assim, suas atenções no criador de literatura e na *imitação* da natureza, compreendida como *cópia* ou *reprodução* (Proença Filho, 1994, p. 09).

Essa primeira conceituação leva em conta o fator de a literatura associar, em seu processo criativo, a realidade exterior, no sentido de representá-lo (não necessariamente de modo fiel, mas um espaço recriado), isto é, uma espécie de imitação elaborada do mundo.

Logo após, o mesmo autor completa com os seguintes dizeres:

> No século XIX, os românticos acrescentaram algo a esse conceito: à luz da ideologia que o norteia, entendem que ao artista cabe a visão das coisas como ainda não foram vistas e como são profunda e autenticamente em si mesmas (Proença Filho, 1994, p. 09).

Há, podemos dizer, uma extensão do sentido de produção de obra literária, isso, na medida em que não mais se trata unicamente da representação da realidade, pois engloba ainda as possíveis visões de mundo que não foram ainda contempladas, e é nessas visões que reside o caráter inovador da literatura.

Ora, ainda havendo a oscilação dos conceitos no decorrer do tempo, não é escusado dizer que determinados pontos essenciais à obra podem ser salientados e utilizados como elemento de verificação de perspectivas nos respectivos contextos em que se situam. Além disso, não negam a possibilidade de associação de traços semelhantes e válidos na análise de produções que proporcionam constatações enriquecedoras para o conhecimento interno e externo às obras.

3 CONTEXTO SITUACIONAL EM QUE SE ENCONTRAVAM PETRÔNIO E LIMA BARRETO

A partir de agora, apresentaremos uma sucinta contextualização dos artistas contemplados nesse trabalho, com o intuito de nortear o leitor a respeito da feição caracterizadora dos escritores e delimitar o campo da discussão para a qual nos proporemos.

O primeiro dos textos pesquisados é de um autor latino que viveu nos primeiros anos depois de Cristo, século I. Ainda que seu nome seja sabido, Petrônio, dificuldades há na identificação precisa do real criador da obra *Satíricon*, cujo valor literário e histórico é incomensurável. Essas dificuldades decorrem haja vista a existência de outras pessoas com esse mesmo nome. Dentre as visões mais aceitas, para a autoria da obra, atribuem a um determinado *Arbiter Petronium*, indivíduo dos mais espirituosos e críticos do Império Romano. Chegou a ser, este homem, conhecido como *Arbiter Elegantiae*, devido ao seu gosto refinado. Sobre o autor e obra, é válido trazer aqui a exposição que faz Cardoso (2011, p. 126):

> Atribui-se a autoria do *Satiricon* (é assim que vamos denominar a obra, doravante) a um certo Petrônio e, embora entre os séculos I e III de nossa era vários escritores romanos assim se chamassem, a tradição considera como autor do texto o famoso Caio ou Tito Petrônio (*Caius* ou *Titus Petronius* - ?-65 d.C.), o árbitro da elegância que frequentava a corte de Nero e cuja morte, decorrente da suposta participação do intelectual na conspiração de Pisão, foi descrita por Tácito nos *Anais* (XVI,18).

Tal passagem situa muito bem o período em que o autor esteve inserido. Se a precisão de quem escreveu ainda deixa dúvidas, a obra, *Satíricon*, é obviamente uma narrativa que permite uma percepção singular e verossímil da época em que foi escrita. Não apenas pelo aspecto de representação da realidade, mas como uma espécie de denúncia de uma sociedade em muitos pontos promíscua. Isso tudo em um tempo adverso, por assim dizer, no que tange à crítica social.

Em linhas gerais, e apesar da obra estar incompleta, como nos informa Cardoso (2011), o enredo gira em torno de Encólpio, que juntamente com outros personagens passa por uma série de desventuras desencadeadas após a indevida e inusitada observação, por parte do rapaz e seus companheiros, de uma cerimônia sagrada.

O outro autor em pauta trata-se de Lima Barreto. Cronologicamente distante do primeiro, porém, identificaremos ao longo da nossa leitura, uma possibilidade de confrontação, no sentido de salientar os valores afins dentro de suas obras. Este autor situa-se no período literário que compreende ao Pré-modernismo, momento de transição que perpassa a monarquia brasileira e sua transformação em república.

Assim como o Petrônio que escreveu *Satíricon*, o mulato carioca é marcadamente lembrado pela veemência de sua criticidade frente ao contexto no qual se encontrou. Se aquele fez uma espécie de denúncia da desestruturação que acontecia na Roma de seu tempo, este não poupou argumentos para explicitar as inúmeras fragilidades morais demonstradas pela corrompida sociedade na qual estava inserido. É justamente nesse aspecto, a perspectiva crítica, a viabilidade de estabelecer uma aproximação entre esses diferentes autores.

4 UMA LEITURA A RESPEITO DA CRÍTICA À PRODUÇÃO LITERÁRIA EM *SATÍRICON* E *O HOMEM QUE SABIA JAVANÊS*

É bem verdade que ambos exploram os mais diversos aspectos da vida social e impossível seria, na curta extensão deste estudo, sistematizar todos os fatores que tornam próximas as obras de Petrônio e Lima Barreto. Tendo em vista esta e outras limitações, tomaremos por base um texto em especial de cada escritor e, como forma de afunilar a observação, analisaremos um único critério.

Dentre as inúmeras temáticas estabelecidas por ambos, uma das questões de bastante repercussão relaciona-se à crítica

direcionada ao fazer literário do tempo em que cada um deles viveu.

Se no caso do autor latino, o texto em pauta é Satíricon, em se tratando do pré-modernista brasileiro, o texto para o qual voltaremos nossa atenção trata-se do conto *O homem que sabia Javanês*. Essa escolha acontece justamente para que possamos evidenciar a maneira como a produção literária era vista e criticada pelos dois autores.

Uma vez que a obra de Petrônio é uma narrativa, de longe, mais extensa que o conto de Lima Barreto, não suscitaremos nenhuma outra discussão das inúmeras presentes em *Satíricon*. Fazemos isso tanto por questão de espaço quanto por ser apenas o viés da crítica à criação literária o foco de nossa observação.

Petrônio e Lima Barreto foram autores que estabeleceram uma análise acentuadamente crítica do contexto social ao qual estavam submetidos. No caso particular da criação literária do período de cada um, constatamos que elementos tais como a ironia e o humor se fizeram presentes, no sentido de "desmascarar", isto é, mostrar sem nenhum véu a incoerência de muitos dos pseudoliteratos existentes em suas épocas.

Nessa perspectiva de análise crítica, um termo mencionado por Bakhtin (1997, p. 112), o de "sátira menipeia", além de contribuir na comicidade das produções em questão, mostra-se importante na discussão, uma vez que traços deste gênero dialógico são evidenciados, ainda que de maneira singular, tanto em *Satíricon* como em *O homem que sabia Javanês*.

Podemos entender, basicamente, sátira menipeia como gênero caracterizado por permitir a confluência de outros gêneros em sua construção e por demonstrar um aspecto carnavalizante, no sentido de inversão de valores, em relação à perspectiva crítica ideológica. Nesse tipo de construção, conforme o próprio Bakhtin (1997. p. 115), confluem componentes fictícios com o "*naturalismo de desmundo*". Dizendo de outra forma, nas construções literárias que apresentam características da sátira menipeia há uma espécie de entrecruzamento entre fatores criativos, inovadores, próximo à

ficção, e de material obtido através de uma leitura da realidade. Neste ponto, entretanto, é de se perceber que a realidade representada apresenta verossimilhança incontestável, no que diz respeito aos desajustes sociais que de fato ocorrem.

Vistos esses fatores relevantes ao entendimento dos textos escolhidos para análise, passemos, portanto, à observação da maneira como Petrônio lida com a criação literária da Roma do primeiro século depois de Cristo. Logo após, faremos um paralelo com Lima Barreto, a fim de corroborarmos aspectos aproximáveis.

Já no início da narrativa de *Satíricon*, Encólpio, narrador e personagem relevante no enredo, demonstra um pensamento contrário à elaboração linguística eloquente desenvolvida pelos oradores de seu tempo. Isso acontece devido ao fato de serem os discursos proferidos por tais "mestres" uma gama de enunciados esteticamente respeitáveis, porém, ideologicamente vazios, justamente pela distância que tais palavras mostram no que tange à realidade:

> 'Vejam essas feridas, eu as recebi defendendo a liberdade da pátria! Este olho, eu o perdi por vós! Dai-me um guia, levai-me a meus filhos, pois meus joelhos cicatrizados dobram-se sob o peso do corpo!' Mesmo essa ênfase, porém, seria suportável se os caminhos da eloquência fossem revelados aos alunos. *Mas de que serve esse estilo pomposo, esse jargão vazio? Os jovens, quando são iniciados no tribunal, julgam-se transportados para um novo mundo. O que faz de nossos pupilos mestres tão idiotas é que tudo quanto velem ou ouvem nas escolas não lhes oferece nenhuma imagem da sociedade*. (Petrônio, *Satíticon*, I, p. 15, grifo nosso)[4].

A ininteligibilidade dos discursos ornamentados proferidos pelos oradores e retóricos é , na opinião de Encólpio, irrelevante

[4] Utilizamos nesse e noutros trechos a tradução da Ed. Martin Claret. Estamos cientes de que existem, em língua portuguesa, ao menos quatro ou cinco traduções diferentes, tais como as de Marcos Santarrita (1981), Sandra Bianchet (2004), Cláudio Aquati (2021) e Alessandro Zir (2022), todavia, mativemos nesse texto a mesma tradução utilizada na época de sua escrita, por uma finalidade acadêmica intrínseca ao estudo realizado. Sugerimos tais leituras para cotejo da tradução aqui adotada.

pro não trazer nenhuma utilidade efetivamente coletiva, reduzindo-se apenas a uma performance de palavras.

Se neste ponto trata-se da avaliação de como acontece a linguagem verbal, no âmbito da enunciação discursiva, na sequência, o narrador restringe sua constatação ao aspecto da criação literária. Os poetas de sua época não são, segundo ele, dignos de serem ao menos comparados aos clássicos, entre os quais destaca Sófocles, Eurípides, Homero, entre outros:

> Não há mais um só poema em que reluz o bom gosto. Todos esses abortos literários se assemelham a insetos que nascem e morrem no mesmo dia (Petrônio, *Satíticon*, II, p. 16).

A perspectiva crítica se manifesta, a primeiro momento, com um juízo de valor. Na visão do narrador-personagem, os poemas de então já não despertam mais o mínimo interesse, pois nada mais lhes confere beleza artística. Em seguida, o tom da análise fica ainda mais mordaz, pois as figurações de "abortos" e "insetos" não só caracterizam, mas reduzem as produções literárias dos literatos latinos daquela época.

Ponto de vista também relevante é percebido quando, no decorrer das andanças, Encólpio encontra o poeta Eumolpo. A questão da desvalorização frente aos artistas é representada em situação notável. Enquanto aprecia alguns quadros, aquele jovem se depara com este velho e reflexivo poeta, homem com feições não tão apresentáveis, assim como seu aspecto geral. O protesto, digamos assim, é quanto à sociedade que não valoriza seus reais artistas e presta louvores a falsários criadores de obras medíocres.

Nesse contexto, argumenta-se que os poetas não são valorizados também no aspecto econômico, uma vez que despertam a ira dos abastados:

> Enquanto eu lançava aos ventos meus queixumes vãos, vi entrar a galeria um velho de cabelos brancos cujo rosto anunciava a reflexão e parecia prometer algo de grande, embora não tivesse uma aparência muito cuidada. *Tudo em seu exterior denunciava ao primeiro olhar um desses homens de letras que,*

normalmente, são alvo do ódio dos ricos. Ele se deteve junto a mim. (Petrônio, *Satíticon*, LXXXIII, p. 98, grifo nosso).

Em seguida assim diz Petrônio:

Então, me perguntarás tu: por que estás tão mal vestido? Pelo fato mesmo de ser poeta, eu te respondo: *o amor às letras jamais enriqueceu pessoa alguma*. (Petrônio, *Satíticon*, LXXXIII, p. 98, grifo nosso).

Essa interpretação não corresponde apenas a uma circunstância elaborada para conferir feição dramática à narrativa. Muito pelo contrário, o fazer artístico, e em especial o literário, não enfrentou dificuldades apenas no século I d.C. Ao longo da história, fica comprovado o fato de ser o trabalho com as letras laboriosas não só no sentido de criação, mas também no de sobrevivência de que o desenvolve.

Ainda sobre esse aspecto, um recurso metalinguístico relacionado à sátira menipeia não pode ser dispensado de observação. O poeta Eumolpo, para falar sobre a condição desvalida dos próprios poetas, apresenta versos esclarecedores acerca de sua situação. A confluência de gêneros acontece no fato de que, em meio ao texto em prosa, os versos não apenas intercalam o fluxo da história, como também servem de mecanismo crítico extremamente contundente e ratificador do pensamento exposto anteriormente. Atentemo-nos para o que diz o poeta sobre a arte:

Quem confia no acaso do mar, amontoa lucro imenso;
Quem segue as armas e a guerra, pode cingir-se de outro,
O adulador barato deixa-se ébrio em leito púrpura;
O devasso ganha dinheiro com o adultério.
Só a eloquência treme esfarrapada no inverno,
E, desvalida, invoca as artes desprezadas.
(Petrônio, *Satíticon*, LXXXIII, p. 98).

Nesses versos, embora haja magnificamente a figuração da linguagem, a crítica continua visível, em relação à realidade de conduta de muitos artistas. A sátira menipeia reside ainda no fato de que a análise não hesita em explicitar o que se vê na realidade.

Isso seria, nos termos de Bakhtin (1997, p. 115), correspondente ao fato de que "Aqui [no caso, a utilização da sátira menipeia] a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida."

Apesar de a literatura não ter a obrigação de reproduzir fielmente a realidade, e nem o faz absolutamente, é possível entender determinadas características de um período histórico através dos textos literários. Essa possibilidade advém do caráter verossímil da literatura, sendo, portanto, a criação literária valiosa contribuinte no esclarecimento da vida social.

Partindo desse princípio, fica evidenciada, em *Satíricon*, uma representação da desvalorização dos poetas na sociedade romana. Esse caso é comprovado no trecho em que Eumolpo é literalmente apedrejado após a recitação de um de seus versos. A narrativa contada por Encólpio registra a situação e consolida a maneira como procedia a mentalidade da época:

> Mal havia Eumolpo acabado sua declamação, e as pessoas que passeavam pelos pórticos fizeram cair sobre ele uma torrente de pedras. Acostumado a tais demonstrações, ele cobriu a cabeça e fugiu do templo. Temendo que me tomassem também por um poeta, eu o segui de longe até à beira-mar (Petrônio, *Satíticon*, XC, p. 105).

Extraímos essa conclusão visto que o termo "acostumado a tais demonstrações" revela consequentemente, que esse tipo de comportamento violento frente aos artistas literários não era uma prática inusitada, ao contrário disso, acontecia constantemente.

Não é escusado salientar que o texto escrito por Petrônio significa um importante instrumento de identificação do ideário romano de seu período. O valor artístico da obra *Satíricon* compreende desde a maestria estética até certo tom de aspecto documental.

Os termos de Motta (2006) contribuem na confirmação do valor de tais escritos para a cultura humana:

> A narrativa, como uma representação simbólica e artística da vida, fabrica no seu tear imaginativo o tecido e o bordado de um quadro utópico ou

> romântico da "comédia" da vida; ou o seu inverso, a pintura trágica de uma alegoria da antiutopia da "realidade" (Motta, 2006, p. 315).

Indubitavelmente, tanto no caso da visão do fazer literário daquele tempo, como na perspectiva geral desenvolvida por Petrônio, a segunda caracterização da narrativa é a mais indicada devido à denúncia da desestruturação social.

No que concerne ao outro autor em estudo, Lima Barreto, a questão da crítica em relação à produção literária, mesmo sendo composta de inúmeros fatores que distinguem da de Petrônio, como o tempo e o estilo de cada um, conserva a ideia de denúncia. E é esse elemento o foco da crítica que permite certa aproximação entre os artistas.

Em *O homem que sabia Javanês*, temos em Castelo a representação do superficialismo literário. O jovem, em conversa com um amigo seu, relata como galgou posições na vida de maneira inusitada. Da maneira mais descarada possível, Castelo conta sua bem-sucedida experiência como professor de javanês. Esse fato não seria de impressionar, salvo não fosse o caso de o lente não ter suficiente conhecimento na língua que deveria ensinar. Prado (1989, p 33) afirma que esse conto "corresponde um falseamento em cadeia na relação entre os homens e nas convenções que os regem."

É sabido que Lima Barreto desferiu, no decorrer de suas obras, mordazes críticas à sociedade brasileira da Primeira República e principalmente aos falsos intelectuais e literatos que adquiriam prestígio a troco de trabalhos fundamentalmente medíocres.

O conto em questão é uma máxima crítica acerca dessa problemática. No curso do enredo, vai ficando evidente a caricatura da hipocrisia linguística. Castelo o tempo todo menospreza a real intelectualidade e potencial criativo humano. Ele diz ter sido mais difícil "arranjar quatrocentos réis" para a viagem do que "aprender" o javanês do qual ele só sabia informações elementares (Barreto, 2002, p. 26).

O jovem ardiloso consegue dissimular tanto a sua ignorância que chegou ser praticamente um "ícone" da eloquência. Não por desenvolver um discurso erudito ou embasado em preceitos inovadores, mas por ser um "artista da palavra". Ninguém mais "sabia" javanês senão ele. Seus supostos méritos lhe conferiam uma personalidade respeitada e agraciada de vários títulos sociais.

Assim como Petrônio, Lima Barreto protesta contra a incoerência na admiração das pessoas erroneamente notáveis. Se em Satíricon, o poeta era tão malvisto pelo povo a ponto de ser apedrejado, no conto do autor carioca quem recebe o prestígio não é o sábio, e sim o fingidor: "Sabes bem que até hoje nada sei de javanês, mas compus umas estórias bem tolas e impingi-as ao velhote como sendo do crônicom. Como ele ouvia aquelas bobagens!..." (Barreto, 2002, p. 29).

A descaracterização se reflete na falta de consistência de senso crítico apresentada na antiga sociedade de Petrônio e na relativa república brasileira descrita por Lima Barreto.

Ambos os artistas fazem uso da vertente cômica e sátira para reclamar sobre um ponto em comum: a indevida sacralização dos inúteis e o desmerecimento do verdadeiro espírito dos letrados.

Em Lima Barreto, o final do conto ridiculariza a situação. O encerramento do diálogo entre os amigos Castelo e Castro revela, numa leitura mais atenta, quão medíocre e maquiavélico é o pensamento do homem despreocupado com a essência do que faz e que este mesmo só se compraz em atingir seus objetivos, não importa quaisquer que sejam:

> — Olha, se não fosse contente, sabes o que ia ser?
> — Que?
> — Bacteriologista eminente. Vamos?
> — Vamos.
> (Barreto, 2002, p. 32).

Somando-se a isso, fica inegavelmente explícita a fragilidade dos sistemas que estabelecem juízos de valores na sociedade. Castelo conseguiu "provar" que consegue ser o "melhor" em

qualquer atividade mesmo sem ter o mínimo de conhecimento do que escolher.

Essa breve observação sabemos, não é o bastante para esgotar a identificação dos traços da sátira menipeia, da ironia e do humor estabelecidos nas produções literárias de Petrônio e de Lima Barreto. Nossa intenção está longe desse pretensioso objetivo. Pelo contrário, esta pesquisa se posiciona no sentido de estabelecer um ponto de partida para a reflexão, de incitar a discussão relacionada à produção literária e como cada um desses autores viam a literatura de seus momentos. Tendo em vista esse intuito, temos em mente que só um trabalho incansável de verificação atenta dos pormenores significativos de cada autor pode contribuir para abranger o foco da discussão aqui suscitado.

Entretanto, caso este estudo tenha conseguido fomentar o intuito investigador dos leitores a fim de estimular o aprofundamento da obra literária desses importantes representantes da literatura, estamos convictos de que, ainda que tenha sido conciso, este trabalho é até certo ponto considerável.

A Tabela 1 a seguir sintetiza os principais pontos de aproximação entre Petrônio e Lima Barreto, evidenciando como, apesar das diferenças históricas e literárias, ambos recorrem à ironia, ao humor e à sátira para denunciar a valorização da falsa erudição e o desprezo pelo verdadeiro trabalho intelectual. Assim, ela permite visualizar de forma objetiva a convergência crítica entre *Satíricon* e *O homem que sabia Javanês*:

Tabela 1 – Comparativismo entre os autores

Petrônio	**Lima Barreto**
Eumolpo é desvalorizado	Castelo é valorizado
O verdadeiro poeta sofre	O impostor prospera
Sociedade despreza o trabalho literário	Sociedade recompensa a falsa erudição
Sátira do ambiente romano	Sátira da Primeira República
Crítica aos valores sociais	Crítica aos valores sociais

Fonte: Dados do estudo (2026).

CONCLUSÕES

A análise desenvolvida ao longo deste estudo permitiu estabelecer uma aproximação entre Petrônio e Lima Barreto, autores pertencentes a contextos históricos, culturais e literários profundamente distintos, mas que apresentam uma importante convergência em suas perspectivas críticas. Partindo da leitura de *Satíricon* e do conto *O homem que sabia Javanês*, a pesquisa demonstrou que a distância temporal entre os dois escritores não impede o estabelecimento de relações significativas quando se considera a maneira como ambos observam, questionam e satirizam os valores de suas respectivas sociedades. Nesse sentido, o estudo confirma que a literatura possibilita o confronto produtivo entre obras de diferentes épocas, sobretudo quando se identificam nelas procedimentos estéticos e perspectivas críticas capazes de iluminar problemas recorrentes da experiência social.

O primeiro aspecto relevante identificado foi a compreensão da literatura como manifestação artística que não se limita à reprodução imediata da realidade. Conforme discutido no decorrer do trabalho, a criação literária envolve uma visão particular de mundo e uma tomada de posição diante dele. A obra literária, portanto, pode representar, reelaborar e questionar a realidade, produzindo perspectivas que contribuem tanto para a compreensão de seus contextos históricos quanto para a reflexão sobre questões que ultrapassam o momento em que foram produzidas. É justamente essa possibilidade que fundamenta a aproximação entre Petrônio e Lima Barreto: embora suas obras pertençam a períodos completamente diferentes, ambas elaboram, por meio da ficção, uma crítica contundente às relações sociais e aos critérios utilizados para atribuir valor aos indivíduos e às suas produções.

No caso de Petrônio, a leitura de *Satíricon* revelou uma representação particularmente crítica da sociedade romana e, especificamente, da situação da produção literária em seu tempo. A voz de Encólpio manifesta insatisfação diante dos discursos

excessivamente ornamentados dos oradores e retóricos, considerados esteticamente elaborados, mas distantes da realidade e desprovidos de utilidade efetiva. A crítica se estende aos poetas contemporâneos, apresentados de maneira depreciativa quando comparados aos escritores considerados clássicos. A figura de Eumolpo aprofunda essa problemática: apesar de representar o poeta e o homem das letras, ele se encontra em uma posição social desfavorável, revelando a desvalorização daqueles que se dedicam à literatura. O episódio em que o poeta é apedrejado após recitar seus versos reforça essa representação e evidencia, dentro da narrativa, a violência dirigida àqueles que não correspondem às expectativas ou aos valores predominantes.

A análise também demonstrou que, em *Satíricon*, a crítica ao fazer literário não se apresenta de maneira exclusivamente argumentativa, mas é construída mediante recursos estéticos como a ironia, o humor e a sátira. A presença desses procedimentos permite que a narrativa exponha as contradições existentes entre o valor efetivo da produção intelectual e o reconhecimento social concedido aos indivíduos. A utilização de versos inseridos na narrativa em prosa, especialmente nas intervenções de Eumolpo, foi observada como um recurso metalinguístico associado às características da sátira menipeia. Desse modo, a própria obra literária torna-se espaço para refletir sobre a condição do escritor e sobre o lugar da literatura na sociedade.

A investigação de Lima Barreto revelou uma problemática semelhante, embora situada em contexto histórico e social distinto. Em *O homem que sabia Javanês*, Castelo representa a figura do falso intelectual que consegue obter reconhecimento social sem possuir o conhecimento que afirma possuir. O personagem constrói sua ascensão por meio da dissimulação e da manipulação das aparências, fazendo com que sua suposta competência seja reconhecida justamente por aqueles que não conseguem ou não desejam perceber sua falta de conhecimento. A situação produz uma crítica à sociedade brasileira da Primeira República e, de modo particular, aos mecanismos de consagração que permitem que a

aparência de erudição seja mais valorizada do que o conhecimento efetivo.

A aproximação entre Castelo e Eumolpo constitui, portanto, uma das descobertas mais significativas do estudo. As duas personagens ocupam posições aparentemente opostas: enquanto Eumolpo é apresentado como verdadeiro poeta e sofre com a desvalorização social, Castelo, que não possui a competência que afirma possuir, alcança prestígio e reconhecimento. Essa inversão evidencia um problema comum às duas obras: a fragilidade dos critérios utilizados pela sociedade para distinguir o verdadeiro mérito da aparência de competência. Em Petrônio, o artista é desprezado; em Lima Barreto, o impostor é celebrado. Em ambos os casos, a literatura denuncia uma estrutura de valores que não necessariamente reconhece aquilo que possui efetivo valor intelectual e artístico.

Outro resultado importante consiste na identificação da ironia e do humor como instrumentos fundamentais para essa denúncia. Tanto Petrônio quanto Lima Barreto não apresentam suas críticas de maneira meramente doutrinária. Ao contrário, recorrem à comicidade, à caricatura, à inversão de valores e ao exagero para revelar contradições que poderiam permanecer ocultas em uma representação mais direta. É nesse ponto que a discussão sobre a sátira menipeia adquire importância para a interpretação proposta. A confluência entre elementos fictícios, situações próximas da realidade e procedimentos de inversão permite que as obras exponham aspectos considerados inadequados, ridículos ou contraditórios de suas sociedades. A comicidade, portanto, não diminui a seriedade da crítica; constitui precisamente um de seus principais mecanismos de realização.

O estudo também permitiu compreender que a crítica à produção literária não pode ser separada de uma crítica mais ampla à sociedade. Em Petrônio, a situação dos poetas e dos discursos vazios integra uma representação da desestruturação social do mundo romano. Em Lima Barreto, o falso domínio do javanês e a ascensão de Castelo integram uma crítica mais

abrangente à hipocrisia, à superficialidade e aos mecanismos de reconhecimento social presentes na sociedade brasileira. Assim, a literatura aparece como instrumento privilegiado para tornar visíveis as contradições existentes entre aparência e essência, mérito e reconhecimento, conhecimento e prestígio.

Nesse sentido, uma das principais contribuições do estudo para os estudos literários está justamente na demonstração de que o diálogo entre textos de épocas diferentes pode produzir resultados relevantes quando orientado por um problema de investigação bem delimitado. Petrônio e Lima Barreto não são aproximados porque pertençam à mesma tradição histórica ou porque produzam obras semelhantes em todos os seus aspectos. A aproximação decorre de uma questão específica: a crítica ao modo como a produção literária e os indivíduos ligados às letras são avaliados por suas sociedades. A comparação, portanto, evidencia que determinadas tensões relacionadas à literatura, ao reconhecimento intelectual e à valorização social podem atravessar diferentes períodos históricos, assumindo formas distintas sem perder completamente sua força crítica.

Ao mesmo tempo, a pesquisa demonstra que a literatura pode funcionar como importante documento cultural, não no sentido de reproduzir de maneira objetiva e integral uma determinada sociedade, mas por oferecer representações verossímeis, simbólicas e artisticamente elaboradas de seus conflitos. *Satíricon* possibilita perceber aspectos do ambiente social romano e da condição atribuída aos poetas, enquanto *O homem que sabia Javanês* revela, por meio da caricatura de Castelo, mecanismos de valorização da falsa erudição na sociedade representada por Lima Barreto. Dessa maneira, as duas obras mostram que a criação literária pode contribuir para a compreensão das relações sociais justamente porque transforma a realidade em matéria estética e crítica.

Por fim, é necessário reconhecer que o estudo não pretendeu esgotar as possibilidades de leitura de *Satíricon* e *O homem que sabia Javanês*, nem identificar todas as manifestações da sátira menipeia, da ironia e do humor presentes nas duas produções. Seu objetivo

foi estabelecer um ponto de partida para uma investigação comparativa centrada na crítica à produção literária. Os resultados alcançados, contudo, demonstram a produtividade desse caminho. A aproximação entre Petrônio e Lima Barreto evidencia que diferentes contextos históricos podem produzir obras que, embora formal e culturalmente distintas, compartilham uma postura de questionamento diante dos valores sociais e intelectuais de seu tempo.

Assim, a descoberta central deste estudo reside na constatação de que a crítica de Petrônio e Lima Barreto ultrapassa a simples censura a determinados indivíduos ou práticas literárias: ela questiona os próprios mecanismos sociais responsáveis por estabelecer quem deve ser reconhecido como intelectual, escritor ou artista. Ao revelar a valorização dos medíocres e o desmerecimento dos verdadeiros letrados, os dois autores utilizam a literatura para colocar em crise os critérios de prestígio e autoridade de suas sociedades. A relevância dessa constatação para os estudos literários está em mostrar que o diálogo entre obras afastadas no tempo pode revelar permanências, contrastes e novas possibilidades interpretativas. Mais do que aproximar dois escritores, portanto, o estudo evidencia a força da literatura como espaço de reflexão crítica sobre a cultura, o conhecimento, o reconhecimento social e os valores que determinam aquilo que uma sociedade considera digno de ser admirado.

REFERÊNCIAS

AMORA, Antônio Soares. **Introdução à teoria da literatura**. 13.ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BAKHTIN, Mikail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 2. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BARRETO, Lima. **Os melhores contos**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MOTTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: UNESP, 2006.

PETRÔNIO. **Satíricon**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PETRÔNIO. **Satíricon**. Tradução de Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM, 2022.

PETRÔNIO. **Satíricon**. Tradução de Cláudio Aquati. São Paulo: Ed. 34, 2021.

PETRÔNIO. **Satíricon**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

PETRÔNIO. **Satyricon**. Tradução de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Crisálida, 2004.

PRADO, Antônio Arnoni. **Lima Barreto**: o crítico e a crise. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PROENÇA FILHO, Domingos . **A linguagem literária**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1992.

SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

Bruno Palavro
Professor substituto de Língua e Literatura Grega na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Doutor em Literatura – Teoria, Crítica e Comparatismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2025). Mestre em Literatura – Teoria, Crítica e Comparatismo pela mesma instituição (2021). Licenciado em Letras – Português e Grego Antigo pela mesma instituição (2019). Desenvolve projetos voltados à tradução literária e à adaptação da métrica antiga, tendo se dedicado à tradução dos épicos hesiódicos e da obra poética de Lord Byron e de Edgar Allan Poe. Seu trabalho mais recente envolve a tradução hexamétrica dos fragmentos de Xenófanes, Parmênides e Empédocles.
E-mail: brunopalavro@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0918-7177

Erimar Wanderson da Cunha Cruz
Mestre em Estudos Literários (UFPI) e doutor em Letras (UFC); professor do Instituto Federal do Piauí – Campus Campo Maior. Atualmente, é membro-colaborador do Núcleo de Estudos Clássicos (NUCLÁS-UFC) e do Grupo de Estudos de Narrativa e Teatro (γ-ENTE, UFC), dedicando-se aos estudos comparados de literaturas indo-europeias e à filologia luso-brasileira e clássica.
E-mail: erimar.cruz@ifpi.edu.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1863-5728

Eulidiane Morais da Silva
Professora na rede pública do Governo do Estado do Ceará. Graduada em Letras-Português (UECE), Especialista em Língua portuguesa e Literatura brasileira (UECE). Mestra e doutoranda em Literatura Comparada (UFC). É, também, poeta, autora do livro Travessias.
E-mail: eulidianemorais2013@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-6170-3260

Fábio Sidney Sousa Damasceno
Mestre em Educação, especialista em Investigação Literária e licenciado em Letras-Português pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Atua como professor de Latim do Núcleo de Línguas da Universidade Estadual do Ceará (UECE).
E-mail: magisterfabio@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0002-0077-3532

Francisca Vanessa Costa Dantas
Mestranda em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade do Ceará, Francisca Vanessa é uma estudante com ativa participação na unidade acadêmica. Graduada em Letras-Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG), participou de grupos de estudos de Teatro Brasileiro Moderno e de Estudos de Língua Latina. Atualmente desenvolve pesquisas voltadas para a literatura e cultura da Antiguidade, com seu principal foco em Homero e nas tragédias gregas. Tem experiência em Letras, com ênfase em Língua Portuguesa e, principal interesse nas áreas de Estudos Clássicos, Literatura Brasileira e Literatura Comparada.
E-mail: dantasvanessa708@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0007-2825-444X

Gabriela Almeida Pinheiro
Doutoranda e mestra em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará (UFC), bolsista da Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (FUNCAP). Graduada em Letras – Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Campina Grande (CFP/UFCG), integra desde 2024 o Grupo de Estudos em Estética, Literatura e Filosofia (GEELF), e desde 2025 os Grupos de Estudo e tradução da Comédia Aristofânica (GECA) e o do Grupo de Estudos da Septuaginta (GES). Além da atuação acadêmica, desenvolve produção artística multidisciplinar, transitando entre diferentes técnicas, suportes e processos criativos.
E-mail: dealmeidagabrielaa@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-8174-3882

Igor Costa do Nascimento
Licenciado com láurea acadêmica (2022) e Mestre em Filosofia na UFRGS (2024), cursando doutorado na mesma instituição. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Filosofia Política e Social, Filosofia da Arte e Moralidade, atuando principalmente nos seguintes temas: perfeccionismo moral, Stanley Cavell, filosofia do cinema, estética, filosofia da literatura, ética e moral.
E-mail: prof.igornascim@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3673-0799

Johne Paulino Barreto
Mestre em Formação de Professor pela Universidade Estadual da Paraíba (2017), especialista em Língua, Linguística e Literatura pela Faculdade Integrada de Patos (2018) e graduado em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande (2014). É professor assistente de Língua e Literatura Latina na Universidade de Pernambuco (UPE) - campus Petrolina. É membro do grupo de pesquisa ITESI (Itinerários Interdisciplinares em Estudos sobre o Imaginário, Linguagens e Culturas). Ainda, é líder do GT-4 - Leitura e Formação Literária da Rede Internacional de Pesquisas em Tecnologias e Educação (REPETE) - criado pelo Protocolo de Educação Acadêmica e Científica entre a Universidade de Pernambuco e o Instituto Politécnico de Leiria-Portugal (IPL).
E-mail: johne.paulino@upe.br
ORCID: https://orcid.org/0009-0002-8323-1236

Karolyne Teles Brayner Rangel
Graduada em Letras Português pela Universidade Federal de Pernambuco – UFPE e atualmente trabalha como professora de Língua Portuguesa no município de São Lourenço da Mata, em Pernambuco. Suas linhas de estudo são, principalmente, recepção de clássicos e estudos de gênero na Antiguidade, especialmente no período Augustano.
E-mail: karolyne.teles@ufpe.br
ORCID: https://orcid.org/0009-0000-6739-142X

Luiz Rodolfo Godoy Michetti
Mestre (2024), Bacharel (2022) e Licenciado (2021) em Filosofia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), com Doutorado em andamento pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Tem experiência na área de Filosofia, com interesse em Filosofia Antiga, tendo como foco os seguintes temas: técnica, retórica, política e psicologia moral em Platão.
E-mail: rodolfomichetti@hotmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5739-3173

Maria Lúcia de Sousa Agra
Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade Regional do Nordeste (1985), em Curso de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (1992) e em Linguística pela Universidade Federal do Ceará (2019). Atualmente é Professora da Universidade Regional do Cariri e Revisor de periódico da Miguilim – Revista Eletrônica do NETLII. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira. Atuando principalmente nos seguintes temas: Arquivo, Crítica genética, Memória, Protonarrador, Protonarratário e Prototexto.
E-mail: lucia.agra@urca.br
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3702661899965348

Robson Rodrigues Claudino
Graduado em Licenciatura em Letras – Português pela UFPE e Mestre em Letras (Estudos Clássicos e Medievais) pela UFPB. Dedicou-se ao estudo do latim ainda na graduação, propondo-se a traduzir e analisar o poema "Gigantomachia Latina", do poeta Cláudio Claudiano em seu TCC. Em 2017, recebeu uma bolsa de seu orientador para frequentar o curso de verão de latim da Schola Classica, no RS. Entre agosto de 2018 e julho de 2020, e entre abril de 2024 e abril de 2026, atuou como professor substituto de latim e literatura latina no Departamento de Letras da UFPE, e atualmente é professor de latim no Curso de Extensão em Latim do Nuclas –

UFC. Além disso, dedica-se à tradução e estudo da poesia latina de Cláudio Claudiano, à abordagem das tendências estéticas da poesia latina tardo antiga e à construção de imagens nas obras do referido poeta.
E-mail: robbiehashi@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8951-6465

Rodrigo José de Lima
Doutor em Filosofia (UFPE). Desenvolve pesquisas nas áreas de Filosofia Natural, Cosmologia e Epistemologia medievais, com especial atenção ao pensamento de São Tomás de Aquino. Seus interesses concentram-se na metodologia das ciências especulativas, nos graus de certeza do conhecimento, nos procedimentos demonstrativos e na determinação dos objetos das diversas ciências filosóficas. Dedica-se também à tradução e comentário de textos medievais, especialmente das obras cosmológicas e de filosofia da natureza do Aquinate.
E-mail: rodrigocfch@gmail.com
ORCID: https://orcid.org/0009-0003-7704-4386

SOBRE OS ORGANIZADORES

Adílio Junior de Souza
Doutor e mestre em Linguística pelo Proling/UFPB (2015; 2020); Graduado em Letras pela Urca (2007). É professor assistente de língua latina e história da língua portuguesa no curso de Letras da Urca e docente colaborador do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/Urca – desde 2024). Participa do Grupo de Pesquisa Teorias Linguísticas de Base (TLB/Ufpb) e é Vice-Líder do Grupo de Estudos de Língua Latina de Manaus (GELLAMA/Ufam). É criador do Grupo de Estudos de Literatura Clássica (GELIC/Urca). É membro da Associação Brasileira de Professores de Latim (ABPL). É autor/coautor/organizador de estudos e livros na área da Linguística, Filologia, Ensino de Latim e Estudos Clássicos.
E-mail: adilio.souza@urca.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5545-6441

Tiago Nascimento Silva
Doutor e mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Campus Avançado de Pau dos Ferros (2018-2026); especialista em Língua Portuguesa, Literaturas Brasileira e Africana, pela Universidade Regional do Cariri (2012-2013); graduado em Letras pela Universidade Regional do Cariri (2008-2012). Desde 2024 é professor assistente de Teoria de Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa na URCA. Atua como colaborador no Grupo de Estudos de Literatura Clássica (GELIC/URCA).
E-mail: tiago.nascimento@urca.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0990-3519

Manoel Sebastião Alves Filho
Professor temporário da Universidade Regional do Cariri. Licenciado em Letras Português-Inglês pela Universidade Regional do Cariri, mestre e doutor em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos. Realizou doutorado-sanduíche na Université Jean Moulin Lyon 3 entre outubro de 2021 e setembro de 2022, além de um estágio suplementar em fevereiro de 2024. Realizou ainda estágio na Universidad de Buenos Aires entre março e abril de 2024. Foi bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Publicou capítulos de livros e artigos. Pesquisa a produção de discursos sobre as relações entre seres humanos e outros animais, a partir de interfaces entre Análise do Discurso, História das Ideias Linguísticas, História das Sensibilidades e História dos Animais.
E-mail: manoel.salves@urca.br
ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4798-7581

Esta obra investiga a permanência e as transformações da tradição clássica do mundo antigo à modernidade. Por meio da literatura, da filosofia e da linguagem, os estudos revelam como mitos, discursos e formas poéticas continuam vivos, funcionando como um nó articulador entre o passado e o presente.



Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
ISBN 978-65-265-3203-4