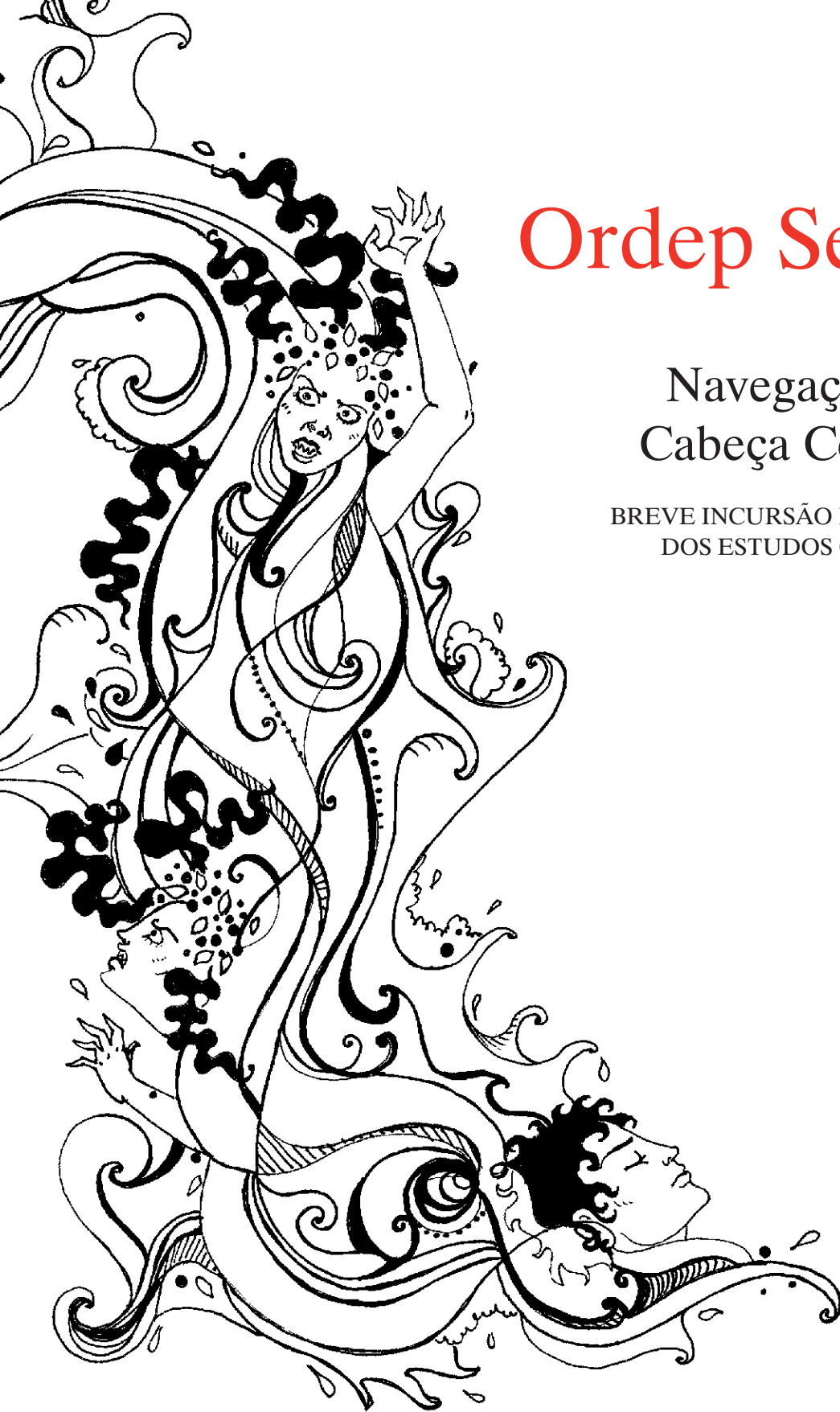


Ordep Serra

Navegações da Cabeça Cortada

BREVE INCURSÃO NO CAMPO
DOS ESTUDOS CLÁSSICOS



NAVEGAÇÕES DA CABEÇA CORTADA

BREVE INCURSÃO
NO CAMPO DOS ESTUDOS CLÁSSICOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitora
Dora Leal Rosa

Vice-Reitor
Luiz Rogério Bastos Leal



EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora
Flávia Goulart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial
Alberto Brum Novaes
Angelo Szaniecki Perret Serpa
Caiuby Alves da Costa
Charbel Ninō El-Hani
Cleise Furtado Mendes
Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti
Evelina de Carvalho Sá Hoisel
José Teixeira Cavalcante Filho
Maria Vidal de Negreiros Camargo



NAVEGAÇÕES DA CABEÇA CORTADA

BREVE INCURSÃO
NO CAMPO DOS ESTUDOS CLÁSSICOS

Ordep Serra

Salvador, Edufba, 2012

2012, Ordep Serra.
Direitos para esta edição cedidos à Edufba.
Feito o Depósito Legal.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico, capa e formatação
Alana Gonçalves de Carvalho Martins

Ilustração de capa
Amanda Carrilho

Revisão
Autor e equipe da Edufba

Normalização
Rodrigo França Meirelles

Sistema de Bibliotecas - UFBA

S487 Serra, Orped
Navegações da cabeça cortada : breve incursão no campo dos Estudos Clássicos / Ordep Serra. - Salvador : EDUFBA, 2012.
320 p.
ISBN 978-85-232-0991-9
1. Literatura grega. 2. Mitologia grega. 3. Iconografia grega. I. Título.

CDD 880

Editora filiada à:



EDUFBA
Rua Barão de Jeremoabo, s/n, Campus de Ondina,
40170-115, Salvador-BA, Brasil
Tel/fax: (71) 3283-6164
www.edufba.ufba.br | edufba@ufba.br

Para Leticia



SUMÁRIO

PRELÚDIO	
DESEJO, PRA QUE TE QUERO?	
9	

PRIMEIRA PARTE

RELEMBRANDO MNEMÓSINE	
A MEMÓRIA NOS PAGOS DA MORTE.	15
ÉDIPO E PERSEU	
NA ICONOGRAFIA CLÁSSICA.	39
BREVE NOTÍCIA SOBRE OS HINOS HOMÉRICOS.	55
APÊNDICE	
RELAÇÃO DOS HINOS HOMÉRICOS DE ACORDO COM A ORDEM TRADICIONAL.	87
A ESFINGE E SEUS MITOS NA ICONOGRAFIA GREGA.	89

SEGUNDA PARTE  O Deus Trágico

NOTÍCIA BREVE SOBRE A TRAGÉDIA *AS BACANTES*,
DE EURÍPIDES. 119

PRÓLOGO DA TRAGÉDIA *AS BACANTES*, DE EURÍPIDES. 125


REFLEXÕES SOBRE O PRÓLOGO DA TRAGÉDIA
AS BACANTES, DE EURÍPIDES. 129

O TOURO ROMPANTE. 153

EPÍLOGO. 205

TERCEIRA PARTE 

LINGUAGEM, MITO E ENIGMA. 221

QUARTA PARTE  Considerações sobre a Epopeia de Gilgamesh

INTRODUÇÃO. 257

SINOPSE. 265

COMENTÁRIO. 279

APÊNDICE  Lembranças

RECORDAÇÃO DE EUDORO DE SOUSA. 301

HOMERO E OS CANDANGOS. 317

PRELÚDIO

DESEJO, PRA QUE TE QUERO?

Os gregos diziam, com certo exagero, que seus poetas trágicos aproveitaram as sobras do festim de Homero. (A frase se deve à majestosa modéstia de Ésquilo). Já no mundo moderno, houve quem afirmasse que toda a filosofia ocidental pode ser entendida como um longo comentário aos escritos de Platão. Talvez Witehead tenha exagerado. Mas é difícil negar que o *Banquete* do mestre da Academia – um dramaturgo que mudou de rumo – alimentou durante séculos os pensadores do Ocidente.

Todo o mundo sabe quem foi o homenageado naquela festa: Eros, o inquieto demônio, nascido na hora da embriaguez e da contradição, de pai opulento e de Mãe Pobreza. Platão consagrou-lhe a filosofia – mas, a rigor, como um serviço interminável à Idéia do Bem, exigente de sucessivas renúncias (ainda mais acentuadas na perspectiva neoplatônica). Com o tempo, agravou-se a pena: embora mudassem o motivo e o impositor, a exigência do serviço-sacrifício só fez crescer, à medida que progredia a trajetória do filosofar, através de novas paragens históricas. Mas uma coisa me parece clara: o imperativo dominante de tantas renúncias tem a ver com o corte realizado na obra platônica, onde o inteligível e o sensível vieram a separar-se com uma nitidez que, desde o princípio,

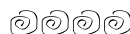
tem ofuscado os amantes da sabedoria. *Dolenda secessio*, amarga separação... Ultrapassá-la tornou-se, bem cedo, o desejo mortal da metafísica, sempre agonizante: os anúncios de que ela chegou a seu termo se repetem de maneira trágica. Nunca *Thánatos* foi tão invocado... Mas não era outro o padroeiro? Como sucedeu que trocassem de lugar?



ORDEP
SERRA



É possível que o *chorismós* metafísico corresponda a uma cisão já acusada nos mitos, onde aparece como originária. Na *Teogonia* hesiódica, a figura ambígua do Caos ao mesmo tempo assinala a indistinção primitiva de todos os seres e o desenlace de uma separação cosmogônica. Pode-se imaginar o broto do Caos (o Primogênito, como os órficos o chamavam) ferido pelo corte que lhe deu origem, que lhe abriu caminho. Gente de Orfeu identificou esse Primogênito com Eros, segundo indica um famoso coro de Aristófanes (na comédia *As Aves*). Soa com um acento perturbador esta lição da consciência mítica, este canto da imaginação... Mas é preciso fazer-lhe justiça: ela nunca pôde – na verdade, nunca quis – separar-se das luzes e trevas, das formas e cores do seu mundo vivo. É tempo de convidá-la novamente para a festa das ciências. Importa reverter o caminho de Platão: seu diálogo com os mitos degenerou em disputa mortal e ensombreceu de suspeitas a poesia. Bela ironia, venenoso encanto... Melhor não lhe fugir. A ironia é instrumento e condição da dialética. E quem não aceita experimentar-lhe a pungência não poderá candidatar-se ao desfrute do mais rico legado de Platão. De resto, convém lembrar que ele nunca moraria na sua Cidade Perfeita, onde não admitiu poetas... É tempo de procurá-lo extra-muros.



A representação do desejo na poesia tem uma gama muito rica de modulações. Principalmente na lírica. Mais complicado é seguir sua trilha no palco da tragédia. Pensemos em Fedra, que realiza de um modo singular sua expressão dolorosa no cenário trágico. Como todos sabem, antes de projetar-se no palco, esta imagem surgiu so color de sombra na epopéia: uma interpolação encravada em pleno Canto XI da *Odisséia* mostra o herói contemplando, nos infernos, a alma da rainha infeliz, entre outras pálidas mulheres, todas vítimas de Eros, manchadas de saudade, vergonha, paixão. No Canto VI da *Eneida*, Virgílio retomou o *tópos*, ao descrever os “campos chorosos” onde o filho de Vênus deparou sua querida vítima. Dante retomou este motivo, que transformou com terrível arte. A *Divina Comédia* tem arquitetura platônica, adaptada aos motivos da edificação cristã. Mas se, nessa *imago mundi* onto-teológica, a criação é dinamizada pelo Motor Imóvel em que Aristóteles transpusera a Ideia do Bem – com o mesmo poder de apelo que ela tinha para o Eros dialético – no corpo do novo dogma o desejo, re-cortado, despenca no abismo com sua face tempestuosa. No *Inferno* dantesco, a tremenda paixão se representa como ventania que arrebatava as almas sem sossego. No turbilhão, o poeta deparou Francesca da Rimini, cuja narrativa o fez desmaiar de piedade. Sábios intérpretes de Dante desde muito acusam uma velada correspondência entre as figuras de Beatriz e Francesca: imagens de amor divididas no poema em que, segundo Schelling, as portas do mundo moderno foram abertas. O desejo canta abraçado à angústia... Mas seu brilho inestancável sugere uma ponte entre céu e inferno. Pode-se cruzá-la?

Com magnífica ironia, a história completou o drama: Dante repousa em Rimini, longe de sua Beatriz, mas bem perto de Francesca.





Dividi em quatro partes este pequeno livro. Na primeira delas, é fácil advertir a unidade que uma notícia desprezível sobre os hinos homéricos aparentemente interrompe (muito de propósito, aliás). Começo por Mnemósine, em atenção ao que desde sempre recomendavam os poetas gregos. Mas o estudo inicial tem sua manha: envolve uma reflexão sobre o signo-monumento, tenta abordar uma face trágica da poesia e evoca Orfeu (portanto Dioniso) quando especula sobre a memória nos pagos da morte. Estende uma teia que mais adiante se adensa. O leitor não vai surpreender-se com a passagem à consideração da iconografia da Esfinge, precedida por um exame da relação antitética entre figuras de Perseu e Édipo, que envolve opostas figurações do olhar. Tendo chegado aí, há de perceber que na brecha da aparente interrupção se trata de uma música em parte perdida – inaudita música que ainda assim nos comove e nos faz **ver**.

Na segunda parte deste livrinho, reina Dioniso (já presente na primeira, onde quase não foi mencionado). Na parte terceira, dá-se um claro retorno, com a abertura do tema do enigma: um enfoque das sortidas mito-lógicas do belo monstro. Na última, saio do mundo grego ao encontro de outra fascinante manifestação “del sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos”. E como principiei por Mnemósine, aponho num curto apêndice recordações.

Dedico este livro a uma grande alegria.

PRIMEIRA PARTE





Orfeu e Eurídice, acompanhados pelo deus Hermes. Um dos baixo-relevos do “Altar dos doze deuses”, erigido na praça do mercado de Atenas em finais do século V. a.C.

RELEMBRANDO MNEMÓSINE

A MEMÓRIA NOS PAGOS DA MORTE

Começarei pela forma *mnêma*. Ela geralmente se aplica a algo que serve de suporte a uma lembrança. Chama-se assim uma coisa guardada para recordação, um *souvenir* (no sentido que este nome francês tomou ao incorporar-se a nosso coloquial, no português do Brasil); ou ainda um registro: uma nota, um lembrete, um comentário, um **monumento**, coisa que, no grego clássico, também pode chamar-se de *mnemósynon*. Em sentido mais amplo, *mnemósynon* assinala o que é considerado memorável; no plural, *tà mnemósyna* equivale a *memorabilia*.

As formas *mnemádion*, *mnemátion*, *mnemáphion*, que se reportam a *mnêma*, designam, particularmente, monumentos fúnebres, tumbas; *mnêma* também costuma ter este sentido restrito.

O tumular é possivelmente o monumento mais típico e originário: marco primordial, marca que parece subscrever toda outra. Remete de maneira ineludível ao jogo da significação. A sepultura em si já constitui monumento – e bem merece o nome: recorde-se que a palavra latina *monumentum* também tem este significado. Ora, geralmente o sepulcro se faz reconhecer graças a um *sema* que lhe dá forma, que o indica ou anuncia. E neste ponto, o grego dá um testemunho valioso: a palavra *sêma* designa o montículo que



assinala um túmulo. Por sinal, o sentido originário do termo *tumulus* é bem este: montículo. Assim, ambos os nomes – o grego *sêma* e o latino *tumulus* – indicam a tumba como um todo. Mas *sêma* significa também signo, designa o signo. Isto merece atenção.

Segundo muitas vezes já se observou – de Leibnitz a Derrida – a função sîgnica “vive da dialética de presença e ausência.” (UMBERTO ECO, 1994, p. 22) A operação desta dialética é ineludível no caso do *sêma* funéreo. Pois todos os túmulos são cenotáfios, para a saudade que o cadáver frustra. Ninguém deixa de relacionar com a presença do ausente o espaço onde o corpo inhumado se oculta.

Uma variante de *mnêma* vem a ser *mnême*. Em um sentido mais amplo, *mnême* designa o cabedal das experiências que podem ser evocadas e também a capacidade de lembrar, assim como a de “gravar” (registrando-os na mente) conhecimentos e vivências. Em certos contextos, *mnême* significa notícia, referência, menção. Seu campo semântico é análogo ao do termo alemão *Gedächtnis*.

De *mnêma* deriva o nome verbal *mnémon*, designativo de quem recorda: uma pessoa dotada de boa memória; um lembrador. Certos magistrados, funcionários encarregados de registros importantes, eram chamados de *mnêmones* em algumas cidades gregas, como Gortina e Halicarnasso, por exemplo.¹ Tinham eles por incumbência conservar a lembrança de sucessos de grande interesse jurídico, político ou religioso. Segundo observou Louis Gernet (1968, p. 285), “a instituição do cargo de *mnémon* representa o afirmar-se da função social da memória no campo do direito”.

Ora, antes do surgimento das *póleis* e desse cargo no seu aparelho de Estado o *mnémon* já figurava nos mitos. Designava o “servidor de um herói que o acompanha sem cessar para lembrarlhe uma ordem divina cujo esquecimento provocaria a morte.” (LE GOFF, 2003, p. 433) Pois bem: tudo indica que esse papel

1 Aristot. Pol. 1321b 39. SIG, 45, 8. Cf. L&S s.v. *mnémon*.

registrado na legenda heróica não procedia apenas da fantasia poética. Em uma sociedade em que a arte da guerra envolvia a observância de injunções religiosas consideradas ineludíveis e se tinha como certo que seu olvido podia acarretar conseqüências funestas (o desastre, a derrota, a morte), certamente havia espaço para um servidor encarregado de lembrar sempre ao chefe guerreiro tais imperativos. Como se sabe, o *basileús* homérico tinha (também) encargos religiosos.²

De acordo com a bem conhecida tese de Louis Gernet, a evolução do estado grego levou a uma redefinição do papel do *mnémon*, convertido de pajem admonitor em funcionário especializado na evocação de decisões importantes em matéria de direito e de religião; ficou responsável, entre outras coisas, pelo calendário dos cultos cívicos (cf. Aristoph. *Nub.* 615-26), ao tempo em que era incumbido, também, de atestar a validade de contratos e acordos, preservando sua lembrança: fez-se guardião da jurisprudência, garante da tradição, do direito consuetudinário. Seu desempenho logo teria importância decisiva em assuntos político-religiosos de monta (cf. Plut. *Quaest. Grae.*, 4). Mais tarde, uma inovação técnica veio impor ao papel nova transformação: como diz ainda Le Goff (2003, p. 433), “com o desenvolvimento da escrita, essas ‘memórias vivas’ (os *mnémones*) transformam-se em arquivistas.”



Da mesma raiz de *mnéme* e *mnémon* é a palavra *mnéstis*,³ que designa o ato de pensar em, ou de lembrar-se de alguma coisa: indica a atenção conferida a um objeto. Tanto designa a **atividade** da recordação como, por vezes, seu **efeito**; em termos fenomenológicos, tanto a noese que ela implica quanto o respectivo noema. Também significa *fama*, isto é, a lembrança cristalizada de alguém (ou de

2 A propósito, cf. Plut. *Quaest. Grae.* 28.

3 É notável o paralelismo com o antônimo *léstis*, que pode ter influenciado sua formação.





algo) que ganhou contínuas evocações. E assinala, ainda, a própria difusão dessa lembrança.

A raiz indo-européia desses termos, bem como a de *mnemosýne* e de *mimnḗsko*, é **men-*, que no latim dá *monere*, *meminisse*, *mens*. De *monere* – que tem os sentidos de “advertir”, “avisar”, “prevenir”, “chamar a atenção de alguém para alguma coisa” – deriva *monumentum*, com significado análogo ao de *mnêma*.

Em grego, prende-se ainda à raiz **men-* o verbo *mnáomai* (= lembrar, pensar em). Na forma *mimnḗsko*, o sufixo *-sk(ō)* tem valor iterativo: “recordar”, “lembrar” é bem o significado deste verbo; o sufixo faz com que ele assinale a realização do processo (da recordação) “par des efforts repetés”, como diz Chantraine no DELG (s.v.). Há quem ligue à mesma raiz o nome *moûsa* (“musa”).⁴

Já o sentido básico de *mnáomai* é ter em mente, pensar em – donde lembrar. Da acepção básica de ter em mente deriva outra, que acabou se impondo no uso geral: a de cortejar, isto é, fazer-se pretendente de uma mulher buscada para casamento.⁵ Isto supõe uma atenção orientada para o futuro, com um *télos*, um propósito a dirigi-la.

Por certo, *mnáomai* também quer dizer lembrar-se, recordar, mas sem a conotação de esforço voluntário, presente na forma *mimnḗsko* (e ainda mais acusada no composto *anamimnḗsko*); nestas palavras se exprime igualmente a idéia de **busca da recordação**, de esforços que resultam na efetivação da lembrança. O fundamental no significado de *mnáomai* é a indicação do pensar como ato direcionado para um objeto que o “imanta”, um *cogitatum* que ele destaca com empenho, que ele visa: sublinha-se a incidência da atenção diligente sobre o seu objeto. A partir daí é que lhe vem a acepção de pretender, aspirar a – como se vê, por exemplo, em

4 No caso de *moûsa* a etimologia é discutida, ainda que a proponham notáveis estudiosos.

5 O uso de *mnáomai* como “cortejar” tem paralelo na expressão *mentionem facere* em latim. Por sinal, *mentio* deriva da mesma raiz indo-europeia, e significa, além de “menção”, “proposta”.

Heródoto I, 96, em uma passagem em que o historiador descreve a estratégia de Dejoces para tornar-se rei: *mnómenon basiléien* aí quer dizer: “ambicionando (Dejoces) a realeza”... Ou seja, a realeza era o que este personagem “tinha em mente”.⁶

O *mnestér*, o homem que corteja uma mulher, vive uma relação fundada em um projeto. Esse designativo reflete, assim, uma atenção constante, comparável a uma lembrança na medida em que mantém no pensamento do sujeito (do pretendente, no caso) uma ideia, uma imagem imantada por um propósito, voltada para um futuro potencial.

Basta isso para fazer-nos ver que nessa rica família de palavras a base semântica concerne originária e basicamente ao empenho cognitivo.

Considere-se agora o termo *mnemosýne*. Enquanto substantivo comum, este nome tem o sentido forte de “lembrança, recordação”. Mas nem por isso tem equivalência plena com “memória”, caso se entenda por este termo tão só a “faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos”, segundo reza o nosso Houaiss.⁷



Neste ponto, há de ser útil o exame de uma famosa passagem homérica. Reporto-me à descrição de um momento crítico no Canto VIII da *Iliada*. É quando os troianos, favorecidos por Zeus, prevalecem no combate e aossam os gregos, fazendo-os recuar para seus acampamentos, para muito perto de suas naus. O próprio Diomedes vê-se obrigado ao recuo, embora hesite. Heitor, estimulado pelos sinais do deus tonante, discursa então aos seus companheiros de armas (v. 174-183); concita-os a destruir o muro erigido pelos

6 Brito Broca traduz assim o trecho citado: “Esse Dejoces, seduzido pela idéia de realeza, concebeu um plano assaz inteligente”. Também se poderia dizer que Dejoces “cortejava” a realeza.

7 Cf. HOUAISS, 2001, s.v. *Memória*.





gregos para proteção dos navios e diz-lhes o que fazer quando ele mesmo (Heitor) tiver chegado ao pé das naves recurvas (v. 180): *mnemosýne tis' epeíta pyròs' deïoio genéstho*.

Note-se bem: o herói não pretende, apenas, evocar o conhecimento que os companheiros, troianos e aliados, têm do fogo e da combustão devoradora. Trata de exortá-los a fazer valer – cogitando disso no momento oportuno – o fogo feroz. Isso pede e reclama com um propósito que logo revela (verso 181): seu intento de queimar as naus e liquidar os aqueus ao pé delas.

A tradução de Haroldo de Campos diz simplesmente: “recordai o fogo destruidor”. Uma tradução mais ousada seria possível. O acender-se da idéia incendiária é o foco da desejada *mnemosýne*: a lembrança que Heitor inflama, provoca e “convoca”. Pensando de modo grego e cedendo à sugestão do verbo que Campos empregou, não seria despropositado dizer, em nossa língua: “Tende no coração o fogo voraz”. (No mundo grego de Homero, o coração é a sede do pensamento, do que chamamos de *mente*).

Sem dúvida é correto traduzir: “lembrai-vos do fogo”, ou “n’oublions pas le feu dévorant”, como o fez Paul Mazon. “Recordai o fogo” não está errado, pois. E neste caso a tradução brasileira é até melhor que a francesa, porquanto *recordar* significa *repor no coração*, fazer volver ao coração (isto é, à mente, quando se pensa à maneira grega) uma idéia, ou um sentimento.

De qualquer modo, na referida passagem homérica o sentido de *mnemosýne* não é o de uma pura rememoração. Quer-se deflagrar uma idéia, fazê-la realizar-se no pensamento e na prática. Há um duplo movimento semântico no verso: Heitor *lembra* (isto é, assinala, indica) a seus companheiros uma *lembrança* que eles **devem ter... mais adiante**: trata de suscitar em suas mentes uma idéia, com o voto de que ela lhes “compareça” no momento oportuno. A lembrança feita presente na exortação, no ato realizado pelo herói quando concita os seus, projeta-se na ensejada, isto é, na que ele

já provoca (advertindo), mas está por vir (é um desiderato); a *mnemosýne* do belo verso 180 do Canto II da *Iliada* se enriquece deste reflexo.



A rigor, *mnemosýne* abraça toda a inteligência. Como o latino, o vocabulário helênico que se reporta à raiz **men-* descreve a atividade do pensamento de modo tal que todos os seus campos se entrelaçam na rede da memória. Mas o significado de *mnemosýne* não se esclarece de pleno quando a gente se limita a contemplar seu emprego enquanto nome comum. A fim de buscar-lhe a compreensão, é preciso dirigir o pensamento para uma figura misteriosa: a imagem da dama divina que o tem por nome próprio. É indispensável remontar aos domínios do mito, ou seja, à nascente deste signo.

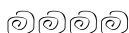
Isso exige o esconjuro de equívocos muito comuns. Eis o principal: costuma-se dizer que Mnemósine é uma deusa “pobre de mitos”. É verdade que a *Teogonia* fala muito pouco a seu respeito. Só diz que ela é uma titânide, nascida do primeiro casal – Terra e Céu – e que foi amada por Zeus, a quem se uniu durante nove noites, vindo a parir-lhe, ao fim de um ano, a enéade das musas.⁸ Este é o testemunho máximo sobre a deusa. Mas apesar de uma referência tão enxuta no registro mitopoético, “dizer que Mnemósine é pobre de mitos resulta um contra-senso. Dá-se justamente o contrário: dessa fortuna, nenhum deus é mais rico do que ela. Pois todos os mitos lhe pertencem.” (SERRA, 2006, p. 106)

8 Como se acha assinalado no mesmo estudo (SERRA, 2006, p. 106), esta breve referência de Hesíodo já mostra que Mnemósine nada tem de figura abstrata: “Nove noites de amor é muito para uma abstração. Sem falar do parto múltiplo. De resto, a abstrações ninguém reza – e Mnemósine era efetivamente cultuada. Como sabemos por uma inscrição (IG II 1651), no Pireu foram-lhe dedicados três altares. Junto ao oráculo de Trofônio havia uma fonte que lhe era consagrada. O periegeta fala também de uma imagem de Mnemósine que se oferecia à adoração pública em Alea, na Tegéia”. Dioniso de Halicarnasso (7, 72, 13) menciona oferendas a Mnemósine em Roma. Lívio Andrônico (frag. 23, Morel) traduziu por *Moneta* o nome desta deusa, que acabou sincretizada com Juno: *Juno Moneta*, adorada em famoso templo.





De resto, embora Mnemósine não figure de modo claro como protagonista de um mito senão na *Teogonia*, é perfeitamente possível aproximar-se de seu conhecimento pela via dos mitos. Como sugere o estudo citado, pode-se fazê-lo considerando as histórias das Musas e dos deuses músicos: “o ser de Mnemósine está presente nas Musas, manifesta-se nas suas filhas divinas”.⁹ Em face disto, passo agora a uma breve consideração de relatos míticos dos gregos antigos que concernem à memória e assinalam – tragicamente – os limites humanos.



Mnemósine e as Musas, suas filhas, fazem revelações. Elas descortinam a realidade aos receptores de seus cânticos. A rigor, o canto não é do aedo. Os poetas helenos declaram **receber** da divindade o que proferem; nunca reivindicam a posse original do conhecimento por eles transmitido. E segundo assinalam, a excelsa memória de que acolhem o vislumbre vai muito além da existência mortal.

Na verdade, a divina Mnemósine também define a existência mortal, de que indica os limites. Ela o faz quando manifesta sua transcendência aos homens. Histórias exemplares encerram esta revelação que as filhas da grande deusa operam.

Bom exemplo é o mito de Tamíris, de que a versão mais antiga conhecida se acha na *Iliada*, no Canto II (versos 594-600). Nesta passagem do “catálogo das naus”, ao referir-se à região de Dório, o poeta esclarece que nela as Musas confrontaram o aedo trácio. Segundo se pode ler na tradução de Haroldo de Campos (2002), foi lá que:

9 Pelo menos em uma variante do mito teocosmogônico, as Musas eram ditas filhas de Urano e Ge – tal como a divina Mnemósine, no poema hesiódico –: no escólio ao verso 16 da Terceira *Neméia* de Píndaro, diz Aristarco que assim cantavam Alcma e Mimnermo.

[...] as Musas, saindo
ao encontro do trácio Tamíris, ao canto
dão-lhe termo (de Eucália, do palácio de Êurito,
ele voltava, ufano, desafiando as filhas
do porta-escudo, Zeus, dizendo ultrapassá-las;
coléricas, as Musas o cegam; do canto
divino o destituem, e da morte da cítara).

A tradução de Paul Mazon (1972) é mais exata (ainda que menos bela):

[...] Dorion, où les Muses jadis vinrent mettre fin au chant de Thamyris le Thrace. Il arrivait d'Oechalie, de chez Eurytos d'Oechalie, et, vantard, il se faisait fort de vaincre dans leurs chants les Muses elles-mêmes, filles de Zeus qui tient l'égide. Courroucées, elles firent de lui un infirme; elles lui ravirent l'art du chant divin et lui firent oublier la cythare.



Digo que essa tradução é “mais exata” porque ela reproduz fielmente o impreciso. Refiro-me a um substantivo que tem grande importância no texto grego: *perós*. Embora frequentemente signifique “cego”, nesse contexto *perós* traduz-se melhor por um nome de sentido mais amplo e mais indefinido, da casta do adjetivo francês *infirmo*.¹⁰ Na variante homérica do mito de Tamíris, não há como ter certeza quanto ao gênero de mutilação que as Musas infligem a seu desafiador.

O verbo *perôo* equivale a mutilar, infligir uma lesão; o sentido geral do substantivo *perós* é o de *mutilado* (*handicapped*). Este nome tanto designa o cego quanto o aleijado, ou o mudo; aliás, “mudo” é o significado atribuído à palavra na glosa de Hesíquio.¹¹ E a acepção de mudez se ajusta bem ao contexto: o poeta dá seguimento à descrição do castigo de Tamíris dizendo que as filhas de Zeus arrebatam

10 A palavra está no acusativo no verso 599 deste Canto II da *Ilíada* [*hai kholosámenai perôn thésan (scilicet Thámurin)*]. A famosa tradução de Samuel Butler também mostra prudência: “[...] Dorium, where the Muses met Thamyris and stilled him forever. He was returning from Oechalia, where Eurytos lived and reigned, and boasted that he would surpass even the Muses, daughters of aegis-bearing Jove, if they should sing against him; whereon they became angry and maimed him”.

11 Cf. Hesych. s.v. *Perós*.



ram-lhe o canto (a capacidade de cantar). Tremenda mutilação, sem dúvida, para o homem que se considerava aedo supremo, cantor por excelência. De acordo com Homero, as Musas lhe “ocultaram” a arte de citaredo: *eklélanto kitharistýn*. Por outras palavras, elas o fizeram esquecer sua própria excelência, o entendimento pelo qual ele sobressaía: seu traço distintivo. Este olvido – uma ocultação que atingiu o desafiador na sua identidade, eliminando aquilo que o distinguia a seus próprios olhos e aos dos outros – bem merece representar-se com a imagem da cegueira. Disso, aliás, temos indireta confirmação: outras versões dizem claramente que as deusas iradas **cegaram** Tamíris. É o caso, por exemplo, da variante que se lê em um escólio a um fragmento da tragédia *Reso*, de Eurípides.

E temos outro indício: na perdida tragédia de Sófocles que dramatizava a história do infeliz aedo (frag. 216-224 Nauck), a máscara de Tamíris teria um olho preto e o outro azul; Lippold (1979) no artigo *Sophokles* da *Kleine Pauly* (v. 5, p. 1096) corrobora a interpretação que Welcker foi o primeiro a propor: isto certamente indicava o cegamento do ousado cantor.

Vê-se bem por essa história que as Musas, lúcidas filhas da Memória, também infligem o esquecimento tenebroso. E cabe acrescentar: **as mesmas deusas que revelam a palavra imortal provocam a nudez absoluta**. Elas iluminam e escurecem. Ocultam e desocultam.

Essa ambigüidade faz parte de seu ser. Quando aparecem a Hesíodo (*Teog.* 27-8), as deusas canoras lhe dizem francamente que sabem criar muitas mentiras verossímeis – e também, quando querem, podem fazer revelações: sabem / podem enunciar verdades. O mesmo poema, no seu verso 55, esclarece que Mnemósine gerou as Musas “para olvido de males e pausa de aflições”. Como bem observa Jaa Torrano (1986), que assim traduz o referido verso, o ser das Musas as constitui como força de esquecimento e de memória.¹²

12 Neste ponto, convém atentar para “a íntima ligação que faz a língua grega entre as noções de *lembrança*, *desocultação* e *verdade* de que a palavra grega *alétheia* dá testemunho. Heidegger não se cansou de mostrá-lo”. (SERRA, 2006, p. 112)

Pensando ao modo grego (com o sentimento trágico dos gregos), pode-se até dizer que Tamíris já estava “cego”, profundamente cego, quando desafiou as canoras filhas de Zeus: ignorou os limites da diferença mais marcante para os humanos: aquela que o lema délfico impunha recordar sempre (O “conhece-te a ti mesmo” do mandato apolíneo exprime o imperativo de ter em mente a insuperável distância entre o humano e o divino).

A cegueira de Tamíris opõe-se à de Homero, cujos olhos se ofuscaram, segundo a legenda silenciosamente indica, com a visão luminosa outorgada pelas Musas. Pois os poetas gregos, em especial os aedos (que têm na figura de Homero o símbolo máximo) não derivavam sua autoridade de sua própria ciência. Segundo explica Antonio Cícero (1998, p. 84-5), a cegueira de Homero:

simboliza o fato de que, enquanto poeta, ele não tem uma visão pessoal [...]; tudo o que canta é o que lhe contam as deusas. O aedo que se tome por auto-suficiente e pretenda ver tudo com os próprios olhos, feito Tâmiris o Trácio, que insensatamente desafiou as próprias Musas, perde tanto a vista quanto o dom da poesia.

Algumas versões da história do cantor vaidoso rezam que ele pretendia por prêmio, se vencesse o concurso, possuir sexualmente todas as Musas.¹³ Visto isso, a *pérosis* que sofreu se traduz também por **impotência sexual**. “Impotente” é um dos significados do termo *péros* [...]. Assim sendo, o castigo que lhe foi infligido corresponde ao teor da *hýbris* do trácio. Tamíris pretendeu algo humanamente impossível: o domínio pleno (a posse completa) das Musas. A rigor, quis o que pôde o deus supremo: pretendeu imitar o abraço com que Zeus envolveu Mnemósine.

Recorde-se: os gregos também chamavam as Musas de *Mneíai*, isto é, “Lembranças”.¹⁴ Já se vê com clareza a desmesura de Tamíris: para um ser humano, possuir todas as lembranças é inviável.

13 Cf. Schol. in Eur. *Rhes*. 346. Asclep. FGR. Hist., I 70, 10.

14 Assim elas eram conhecidas em Quios, por exemplo: cf. Plut. *Quaest. Conviv.* 9.14.743.





E terrível. Seria tão trágico quanto o pleno olvido. Borges o mostrou, ao pintar-nos o pesadelo metafísico da história de Funes.

Mnéia tem ainda o significado de comemoração, celebração. Na perspectiva religiosa dos helenos, a comemoração resgata o acontecimento passageiro, envolve na segurança do sagrado o motivo e a circunstância em que o rito tem lugar. Posto assim em relação com o perene – tema do rito, matéria do mito –, o instante efêmero, embora preso ao contingente, tem sua ocorrência “salva” da anulação, da insignificância. Neste sentido, as divinas *Mnéiai* são potências que conferem o vigor de uma realidade mais forte ao que só transcorre em efêmera semelhança – para falar como Goethe nos versos iniciais do *Chorus Mysticus* cujo canto encerra o Segundo Fausto: “Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis”.¹⁵

A conclusão se impõe: possuir plenamente as *Mnéiai* seria fazer-se eterno. Desejo absurdo, projeto impossível, mas que reproduz, em bisonha cópia, uma gana metafísica: a inteligência tende a sonhar-se eterna, a conceber-se mais que humana. Quer-se aderida ao ser, à própria fonte da realidade, às matrizes do mundo, de que atesta a presença, quando a “presentifica” para si mesma.

Bem o sugere a imagem divina de Mnemósine.

No seio do mito já se revela o impulso do pensamento que tende a identificar a *causa essendi* e a *causa intelligendi* do existente, abraçando o todo, promovendo o todo. Este *élan* permanece ativo na filosofia, a contagiá-la com seu desejo onírico. A fenomenologia de Hegel assemelha-se a um palácio construído para este sonho.

A impossível aspiração de envolver o tempo faz parte do encanto. Nos humanos, porém, o sentimento da força originária da inteligência, de seu alcance ontológico, tem de combinar-se a uma trágica lucidez: à percepção da finitude decisiva de nossa condição, implicando o reconhecimento de que essa memória/inteligência apenas nos toca, não nos pertence.

15 “Tudo o que passa é só aparência”.

A legenda heróica está carregada desse *páthos*. O herói é justamente aquele que faz experiência direta da barreira intransponível a separar os homens dos deuses. A gesta de Aquiles o ilustra com clareza.



Ciente da predição fatal de que seu filho morreria caso matasse um homem nascido de Apolo, Tétis deu-lhe um escravo chamado **Mnémon**, encarregado de lembrá-lo sempre disso.¹⁶ O nome *Mnémon* pode traduzir-se por “aquele que lembra” (ou “avisa, faz lembrar”). O escravo tinha por obrigação advertir continuamente o amo, fazendo com que ele tomasse um cuidado especial: antes de entrar em combate com qualquer adversário nas suas campanhas, o herói deveria certificar-se de que seu opositor (sua vítima) não descendia do deus Arqueiro. Deu-se, porém, o que as Moiras impunham: no cerco a Tênedos, Aquiles trucidou o herói Tenes; e só depois de matá-lo veio a saber que Tenes era filho de Apolo.

Falhou o Monitor (esta seria uma boa tradução latina para *Mnémon*). Como punição, o filho de Tétis lhe deu fim com sua lança: o infeliz escravo sucumbiu – também ele – à morte que não prevenira... Mas já sabia Aquiles que o castigo da inadvertência nada alterava: sabia que sua própria morte tornara-se inevitável. E tinha consciência de que ele mesmo, *motu proprio*, promovera essa determinação.

Dito de outro modo, *por silêncio da memória (por deslembração do Monitor)*, **Tenes deu morte a Aquiles... ao lhe morrer às mãos**. Ambos filhos de deuses, mortíferos um para o outro, o herói nascido de Apolo e seu infeliz matador acabaram comungando a sorte funesta. A humana lembrança – o serviço de *Mnémon* – não pôde



16 Lyc. Alex. 241 sq.; Tzetzes s. v. *Mnémon*.

apartá-los do seu destino – da fatalidade impossível de prevenir. Restou-lhes o doloroso *mnêma*: o fúnebre monumento.¹⁷



ORDEOP SERRA

Este enunciado mítico da legenda grega tem o mesmo estofo simbólico que certo elemento dramático de um rito romano. Refiro-me ao ritual do triunfo: a solene procissão que celebrava a vitória de um general de Roma em uma campanha importante contra inimigos estrangeiros. Para que um *dux* desfrutasse do triunfo, era indispensável a autorização do senado. O comandante vitorioso era obrigado a permanecer fora da urbe antes do início da festa. O Senado se reunia para recebê-lo no Campo de Marte, fora dos limites da cidade. Partindo daí, a procissão percorria a Via Sacra, rumo ao Capitólio. Abriam o cortejo os senadores e magistrados; vinham depois os cativos de guerra e os servos que carregavam despojos da conquista; seguiam-se touros brancos destinados ao sacrifício, tocados por seus condutores; por fim, o grande vencedor, em seu carro de combate, coroado de louros, vestido de toga púrpura, desfilava acompanhado pela sua tropa, em marcha rumo ao templo de Júpiter Capitolino. Aos pés da estátua do deus, ele depunha os lauréis. Eram então sacrificadas as vítimas levadas na pompa. No desfile, por todo o trajeto, os soldados cantavam hinos de glória. **Mas também zombavam do seu general com chistes e facécias.**

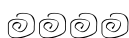
Era parte do ritual essa zombaria, de intenção apotropaica: esconjurava os perigos da vitória, a ruína que fatalmente ronda a glorificação de um homem, de acordo com a sabedoria dos antigos.¹⁸

17 Cf. Plut. *Quaest. Grae.* 28. *Lyc. Alex.* 241 sq.

18 A mais vigorosa expressão dessa ideia se encontra na tragédia esquiliana *Agamêmnon*: veja-se o seu terceiro episódio, em que, tentado por Clitemnestra, o rei consente em entrar no palácio pisando a “púrpura dos deuses” – e assim se encaminha para a própria morte, particularmente infame. Na terceira antístrofe do segundo estásimo (versos 750-6), o coro canta que “Prístino, um velho provérbio/diz: quando grande/ a opulência humana/ procria e não morre sem filho./ Da boa sorte, na família/ a insaciável miséria floresce”. (Tradução de Jaa Torrano).

Mas não era apenas o escárnio dos soldados que esconjurava a ruína do vencedor. Junto a ele ia um servo, repetindo-lhe a advertência: *Respice post te, hominem te esse memento*. (Plin. 28, 39). O escravo tratava, assim, de protegê-lo da soberba – e da desgraça que ela atrai, segundo a crença antiga. Com este propósito é que lembrava ao vitorioso sua condição humana, **mortal**.

O papel do servo no triunfo lembra o do *mnémon* heróico. Pensemos no escravo do filho de Tétis. No mito que versa sobre o destino de Aquiles, acha-se em jogo a diferença entre a condição humana e a divina, caracterizada, só esta, pela imortalidade. O herói é levado a reconhecer a sua condição de mortal. Tem de reconhecê-la por efeito de uma deslembração: uma desatenção de Mnémon. Já no rito romano, o servo admonitor (um verdadeiro *mnémon*) chama de modo insistente a atenção do guerreiro vitorioso para a diferença que o separa dos deuses, ao lembrá-lo da morte em plena pompa.



O Mármore de Paros (FGrH 2B, 239) registra a aparição de um novo tipo de *mnémon*. Na origem, quem o encarna é um personagem histórico: um inovador cuja façanha essa crônica epigráfica assinala. Diz a inscrição que no ano de 477, na cidade de Atenas, quem ganhou o prêmio de canto coral foi o filho de Leoprepe, o poeta Simônides de Ceos, *inventor do sistema de apoios mnemônicos* (ou seja, criador da mnemotécnica).¹⁹

Ora, os estudiosos antigos atribuíram a Simônides, além desse invento, outra inovação: uma iniciativa que acarretou grande mudança na prática social de sua arte. Teria sido ele o primeiro a fazer-se pagar por seus versos.

Cícero, no *De oratore* (II, 86), refere uma anedota que tem a ver com essas duas novidades. Segundo conta o orador romano,

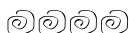
19 Disso dá testemunho também Quintiliano (Quint. XI, 2, 11).





Simônides cantou, em um banquete dado por um rico tessálio chamado Scopa, um hino composto em homenagem ao anfitrião. O hino continha, além do elogio de Scopa, grandes louvores a Cástor e Pólux. Scopa negou-se a pagar todo o preço estabelecido pelo canto, dizendo ao poeta que só lhe daria metade; a outra parcela, que ele a cobrasse aos Tindáridas... Pouco depois, vieram dizer a Simônides que dois jovens o chamavam. O poeta saiu do recinto para ir-lhes ao encontro, mas não viu ninguém. Nesse ínterim, desabou o teto da casa sobre Scopa e seus convivas. Os cadáveres esmagados ficaram irreconhecíveis – um triste problema para os familiares que deviam enterrá-los. Simônides achou a solução: lembrando-se da ordem em que eles tinham tomado assento no banquete, identificou os defuntos, possibilitando a entrega dos cadáveres certos aos respectivos parentes.

Como se vê, esta anedota versa também sobre morte e imortalidade: a soberba de Scopa, que ofende os imortais Dióscuros, desconhece as implicações da diferença entre os divinos e os humanos. O rico quisera para si toda a glória, negando-se de forma mesquinha (*sordide*, diz Cícero) a remunerar (logo, a reconhecer como devido) o louvor aos deuses. Neste caso, o inventivo *mnémon* é que se beneficia do aviso (divino); mas exerce também seu papel, sua arte nova, quando faz o reconhecimento dos mortos.



A história de Aquiles mais acima evocada mostra os limites de uma previdência que se anula no choque com a definição do destino humano, inseparável da morte. Nos mortais, segundo o conto ensina, nunca é segura a previdência – **que também corresponde a Mnemósine.**

Liga-se a isto um pressuposto religioso da cultura helena: só a palavra procedente do divino tem plena eficácia, tem força de realidade. E um seu corolário se impõe com a mesma cogência

irresistível: os homens não podem esquivar-se ao reconhecimento desse poder que lhes falta – a voz vidente, que Apolo e as Musas fazem ressoar – não podem furtar-se ao apelo de sua transcendência. Os mortais ficariam mudos, cegos de entendimento, impotentes em tudo, sem a graça das amáveis deusas a clarear-lhes, mesmo de longe, a breve passagem pela vida. Não achariam sentido em si mesmos sem a floração selvagem dos mitos que brotam do seio de Mnemósine.



Com isso volto à lembrança de Tamíris. Por absurdo que pareça, vou aproximar o cantor sacrílego do divino Orfeu, poeta dos santos Mistérios. O mito sugere certo parentesco entre os legendários cantores trácios:

- (1) Dizia-se que Tamíris era filho de Argíope, ninfa de nome lunar – “a [dama] de rosto brilhante”. Assim também era chamada a amada de Orfeu: Eurídice tinha o cognome de *Argíope*.
- (2) Dava-se por mãe de Tamíris a celeste *Erato*, ou senão *Melpômene*. Orfeu era geralmente considerado um rebento de *Calíope*. Ou seja: ambos eram considerados filhos de Musas.²⁰
- (3) Embora com sucessos muito desiguais, os dois poetas confrontaram cantoras sobre-humanas. Já o vimos no caso de Tamíris... Eis o paralelo “órfico”: segundo reza a *Argonáutica* de Apolônio de Rodes, Orfeu, entoando cantos de superior beleza, impediu que os seus companheiros argonautas

20 Cf. Eusthat. Schol. ad *Il.* 594 sq.; Suidas, s.v. *Thamyris*. Plut. *De Mus.* III, 1152b.; Apollod. 1, 3, 2-3; Apoll. Rh. 1, 23; Orph. Hymn. 24, 12. Kerényi (1998:232), comentando a pertinência do nome *Argíope* ao rol das epicletes da Lua, lembra que “discípulos ulteriores de Orfeu, que, aliás, sustentavam ser Museu filho do mestre, fizeram de Selene, a rainha da lua, sua mãe” (cf. Schol. Verg. *Aen.* VI, 557). Também constava que Orfeu seria filho de Menipe, **uma filha de Tamíris**.



(com a única exceção de Butes) sucumbissem à sedução fatal das sereias: teve uma espécie de disputa musical com cantoras (quase sempre) irresistíveis.²¹

(4) Damas sagradas – as divinas Musas – mutilaram Tamíris; damas consagradas – as bacantes – dilaceraram Orfeu.

(5) Como Tamíris, Orfeu **também foi considerado sacrílego**.²²

Pode-se dizer que Orfeu vivenciou um cúmulo do sagrado, abraçando os sentidos opostos que esta ambígua noção envolve no pensamento dos antigos: foi santo e sacrílego, pelos mesmos motivos: em função de sua *opus mystica*, de seus prodígios musicais.

Orfeu era filho de Apolo, senhor da medida, mas não se pode negar que o excesso o acompanhava. Segundo os líricos, era prodigioso o poder de sua música: quando Orfeu cantava, diz Simônides (Frag. 27), as aves do céu voavam em bando à volta de sua cabeça e os peixes saltavam a seu encontro das profundezas do mar; bestas mansas dos campos e feras indômitas o seguiam em paz, sempre que ele entoava suas melodias, a tanger a lira. Até mesmo pedras e árvores se comoviam ao ouvi-lo.²³

À parte a beleza onírica das imagens, esses feitos evidentemente desafiam a ordem do mundo.

E a subvertem.

A rigor, Orfeu chegou ao cúmulo no desafio às leis do universo.

Deu-se isto em sua mais célebre façanha, ou seja, em sua descida aos infernos em busca da amada morta, a bela Eurídice, que ele quis resgatar com sua música.

21 Cf. Apoll. Rh. I, 23 e schol. ad loc. Recorde-se também que uma tradição dava as sereias como filhas da Musa Melpômene com o rio Aquéloo. Cf. Hyg. *Fab.*, 125; Apollod. *Bibl.* 1, 3, 4; 7, 10; 9, 25.

22 De acordo com uma tradição registrada por Pausânias (IX, 30, 6), Zeus o fulminou justamente porque ele revelara os Mistérios aos homens. Inaugurando ritos que prometiam franquear aos humanos uma vida beatífica – uma felicidade que ultrapassava a morte – é claro que Orfeu violou limites zelosamente guardados pelos deuses. Não faltaram alegações de que seu despedaçamento pelas ménades deveu-se à ira divina. Cf. Plat. *Symp.* VII, 179c.

23 Cf. Eur. *Iph. Aul.* 1212; *Bacch.* 562.

Quase o conseguiu.

Poetas latinos celebraram de modo inesquecível essa aventura. Ao que eles dizem, enquanto Orfeu cantava diante de Plutão e Proserpina, logrando comover os inexoráveis a ponto de arrancá-lhes o retorno da defunta, Cérbero não latiu, a roda de Íxion ficou parada, o abutre cessou de lacerar o fígado de Títio, as Danaides e Sísifo interromperam seu interminável trabalho, quedaram serenas as Fúrias, os impassíveis juízes dos mortos choraram.²⁴

Não há dúvida de que esta façanha corresponde a um autêntico triunfo sobre a morte, seguido de terrível derrota. Pois Orfeu rompeu o compromisso assumido perante os deuses do Érebo de não olhar para trás durante a ascensão – e assim perdeu, de novo, a amada que lhes reconquistara.

O gesto infeliz está marcado por contradição: um querer presente à vista a mulher amada acabou por afastá-la para sempre, tornando definitivas sua ausência e sua invisibilidade. Se nessa mirada se percebe uma lembrança toda saudosa, sequiosa, também o esquecimento o marca: o olvido de um compromisso que não podia ser rompido.

Mas dá-se ainda uma outra coisa: assim o poeta cometeu um sacrilégio. Violou uma sagrada, inexorável lei infernal. Por isso, **perdeu para sempre a visão...** de sua amada. **Ficou mutilado...** de seu abraço. E tornou-se indiferente ao amor das mulheres: caiu, quanto a elas, em uma espécie de **impotência**. Acabou por sucumbir ao ódio das damas²⁵ – tal como Tamíris sucumbiu ao ódio feminino das Musas.



24 Cf. Verg. *Georg.* IV, 407; Hor. *Carmen XXI*; Ov. *Met.* X, 40; Sen. *Herc. Oet.* 1067, *Herc. Fur.* 578.

25 Ovídio, nas *Metamorfoses* (X, 8), diz que as damas se indignaram por que Orfeu se absteve de procurar mulher por três anos inteiros, depois da perda de Eurídice. Platão, na *República* (X, 620a), no relato do famoso mito de Er, mostra Orfeu no ato de escolher uma nova vida para seu retorno ao mundo, optando pela forma de cisne. O conto filosófico acrescenta que ele estava a desistir da condição humana por puro ressentimento contra o gênero a cujas mãos tinha perecido de morte horrível: não queria mais nascer de mulher... Atribuía-se também a Orfeu a invenção da pederastia, a que ele se teria



Embora menos radical que a cegueira/impotência/mudez de Tamíris, a perda erótica sofrida por Orfeu resultou em mutilação medonha: seu corpo inteiro foi dilacerado pelas fêmeas ressentidas.²⁶

Mas note-se uma diferença importante: o místico poeta, dionisiacamente sacrificado, de certo modo superou a aniquilação. Tamíris foi destruído em vida pelo silêncio (pelo olvido aniquilador de sua música); já a voz misteriosa de Orfeu ultrapassou-lhe a morte: depois de morto e dilacerado o mestre dos mistérios, sua cabeça profética ainda cantava. E as Musas reuniram seus membros dispersos.²⁷

Ao passo que Tamíris foi arrasado, Orfeu foi *reconstituído* pelas filhas da Memória. *ReMembered*, como Tom Hare (1999) diz de Osíris.

[Na verdade, o verbo inglês *remember* vem do lat. *rememorare*, “relembrar”, assim como nosso “lembrar” vem de *memorare*; mas Tom Hare se vale desse gráfico jogo de palavras (*reMember*) para uma análise muito interessante dos mitos e ritos osiríacos. Segundo me parece, seu feliz trocadilho – com a evocação de *member* em *remember* – tem eficácia teórica... e mostra-se útil também no presente caso. Pois se as bacantes enfurecidas **desmembraram** Orfeu; as filhas da Memória o “re-membraram” numa espantosa recoleção. Recorde-se: todo o trabalho das musas envolve *mneía*, ou seja, lembrança: elas próprias se chamavam assim. Mas atenção: as divinas Lembranças também podem deslembrar. Ah, o deslumbramento...

dedicado após a morte de Eurídice, por não querer mais ter comércio com mulheres. (Ovid. *Met.* X, 83)

- 26 Ver Pausânias IX, 30, 5. Cf. o testemunho de Eratóstenes nos *Catasterismos*, 24.
- 27 Segundo reza um fragmento do poeta elegíaco Fánocles (1, 11), depois de ter feito em pedaços o corpo de Orfeu, as bacantes cortaram-lhe a cabeça, enquanto a lira continuava a tocar. De acordo com Filóstrato (*Her.* 5, 3), ela chegou deste modo a Lesbos, onde foi enterrada no santuário de Dioniso, guardando-se a lira no templo de Apolo. Luciano (*Adversus Indoctum*, 109) e ainda Filóstrato (*Vita Apollon.* 4,14) falam da presença desta inspirada cabeça na ilha dos líricos; diz o último que ela fez revelações aos jovens lésbios: continuou profetizando, até que Apolo lhe ordenou calar-se. Eratóstenes conta que os *dissecta membra* de Orfeu foram reunidos pelas Musas e enterrados em Libetro, enquanto a lira divina, que tinha pertencido a Apolo, foi transformada na constelação deste nome.

Em ritos místicos, vítimas consagradas a Baco eram sacrificadas por dilaceração (*diasparagmós*). Sofriam um destino que as identificava com o deus: segundo uma história sagrada, Dioniso morreu dilacerado pelos titans.

Orfeu recapitula essa paixão divina.

Como se vê, na lenda de Orfeu vida e morte se abraçam. Na experiência última de seu destino, este filho de Apolo se mostra inteiramente tomado por Dioniso. Pode-se mesmo dizer que nenhum personagem representou tão bem quanto ele a tremenda fusão agônica do apolíneo e do dionisíaco que, segundo Nietzsche, constitui a essência da tragédia. O grande modelo de todos os líricos surge assim como um símbolo da mente trágica – da mentalidade nova em que o mito sofre uma vigorosa transformação, na aurora do pensamento filosófico.²⁸

Orfeu parece ter sido o personagem principal de uma tragédia cujo título (*Bassarides* ou *Bassarai*) leva o nome das bacantes trácias. Seria esta a segunda peça da trilogia esquiliana *Licurgia*. Helenistas ilustres (a exemplo de Salomon Reinach, Karl Deichgräber, Karl Ziegler e outros) ensaiaram reconstituir-lhe o enredo a partir de um fragmento que corresponde a um trecho dos *Catasterismos* de Eratóstenes (*Cat.* 24). De acordo com essa hipotética reconstituição, de volta dos infernos Orfeu passou a dedicar-se exclusivamente ao culto de Apolo, preterindo Dioniso; por isso as ménades trácias o despedaçaram. Eis de novo o poeta feito vítima de um esquecimento fatal...

É evidente o paralelo entre seu destino e o do triste Penteu, que Eurípides celebrou em *As Bacantes*. Mas basta lembrar o mito

28 Reporto-me ao opúsculo nietzscheano de 1873 sobre *A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos*. Cf. Nietzsche (1995, p. 21-2): “Só entre os gregos é que o filósofo não aparece por acaso: quando surge, nos séculos sexto e quinto, e quando avança, como se tivesse saído do antro de Trofônio, para a opulência, a alegria da descoberta, a riqueza e a sensualidade das colônias gregas, adivinhamos que ele vem como o admoestador nobre para o qual nasceu a tragédia nesse século, [aquele] que os mistérios órficos sugerem nos hieróglifos grotescos dos seus ritos.”





da dilaceração do menino Dioniso pelos Titãs para dar-se conta de que Orfeu, assim como Penteu, vivenciou um drama dionisíaco.

O movimento religioso a que se ligou o nome do poeta semidivino, com profundas ressonâncias no universo filosófico da Antiguidade, também atribuiu a Mnemósine uma importância destacada, segundo atesta o Hino Órfico LXXVII: nos seus versos finais (na última deprecação) o poeta pede à deusa que preserve na mente dos *mýstai* a lembrança da iniciação, deles afastando o oblívio. Fica implícito que o esquecimento anularia a eficácia da *teleté*, do rito iniciático. Não é difícil relacionar este rogo com o apelo de órficas *lamelas áureas* (escapulários fúnebres com inscrições em versos feitas em pequenas lâminas de ouro); recorde-se o texto de uma delas, descoberta em Petélia (SERRA, 2002, p. 133-139):²⁹

À esquerda dos paços de Hades encontrarás uma fonte
Junto da qual está um cipreste branco.
Não, desta fonte não te aproximes muito.
Outra acharás, que uma água fria mana
Do lago da Memória. Guardas lhe estão defronte.
Diz-lhes: “Eu sou um filho da terra e do céu constelado.
É minha estirpe, como sabeis, celeste.
Morro de sede e sucumbo. Dai-me, porém, agora
Da água fria que mana do lago da Memória!”
E logo eles te darão a beber da divina fonte
– E tu, com os outros heróis, herói serás reinante.

É possível que os órficos tenham inovado na imaginação do mundo dos mortos ao situar no Hades, além das águas do Letes, o lago da Memória. Mas a ligação da celeste Mnemósine com o domínio ctônico aparece em outros contextos: Pausânias (VIII, 39-2-40) dá testemunho de que havia uma fonte consagrada a ela junto ao oráculo de Trofônio.

Como se vê, uma polaridade fundamental distingue esta deusa. Pois já dizia Hesíodo: Mnemósine é filha da Terra e do Céu constelado.

29 Cf. Diels e Kranz (1974, p. 15).

REFERÊNCIAS

- HERÓDOTO. *História: o relato clássico da guerra entre gregos e persas*. Trad. J. Brito Broca. São Paulo: Ediouro, 2001.
- BUTLER, s. *The Iliad and the Odissey* (transl.). Chicago: Encyclopaedia Britannica Inc., 1952.
- CHANTRAINE, P. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque (DELG)*. Paris: Klincksieck, 1990.
- CÍCERO, A. Poesia: Epos e Muthos. In: PUCHEU, Alberto (Org.). *Poesia (e) filosofia*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.
- DIELS, H.; KRANZ, W. *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin: Weidmann, 1974.
- ECO, U. *Signo*. In: ENCICLOPÉDIA EINAUDI. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994. p. 11-51. v. 31.
- GERNET, L. *Anthropologie de la Grèce antique*. Paris: Maspéro, 1968.
- HADOT, E. *Arts libéraux et philosophie dans la pensée antique*. Paris: Études Augustiniennes, 1984.
- HARE, T. *ReMembering Osiris: number, gender and the word in Ancient Egyptian representational system*. Palo Alto: Stanford University Press, 1999.
- HOMERO. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002. 2 v.
- HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- KERÉNYI, K. *Os heróis gregos*. São Paulo: Cultrix, 1998.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Unicamp, 2003.
- LIDDEL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LIPPOLD, A. Sophokles. Der Kleine Pauly: Lexikon der Antiken in fünf Bänden. München: Deutschen Taschenbuch Verlag, 1952. p. 271-279
- MAZON, P. *Homère. L'Iliade*. Paris: Societé d'Édition; Les Belles Lettres, 1972.
- NIETZSCHE, F. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Lisboa: Edições 70, 1995.
- SERRA, O. *Veredas: antropologia infernal*. Salvador: EDUFBA, 2002.



SERRA, O. *Hino Homérico IV a Hermes*. São Paulo: Odysseus, 2006.

SOUSA, E. *Horizonte e Complementariedade*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

TORRANO, J. (Trad.). *Teogonia: a origem dos deuses*. Hesíodo. São Paulo: Roswitha Kempf Editores, 1986.

VERNANT, J.-P. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris: Éditions La Découverte, 1985.



ORDEP SERRA

ÉDIPO E PERSEU

NA ICONOGRAFIA CLÁSSICA

A construção do mito de Édipo (ou, melhor dizendo, dos mitos trágicos de Édipo) deve muito ao legado da imaginária: o personagem Édipo surge **também** da representação figurada do herói. Jean-Marc Moret (1984) mostrou que enquanto figura, enquanto ícone presente em obras pictóricas, o herói tebano aparece num “cenário” já constituído antes: um cenário dominado pela esfinge. Na pintura cerâmica, Édipo é, fundamentalmente, o grande antagonista da moça feroz. Mas a composição de cenas narrativas envolvendo esfinges e homens é anterior à aparição do filho de Laio na cena dominada pelo bicho fantástico que, mais tarde, lhe seria associado de forma constante, quase ineludível. Nesse contexto, antes de dar-lhe espaço, a Esfinge aparece desafiando e confrontando outros: suas vítimas. Édipo chega depois, e demora um pouco até que seu duelo com o monstro venha a ser representado à parte das assembleias de tebanos. O esquema pictórico que estabelece a relação entre o monstro e “parceiros” humanos nem sequer se limita ao motivo “agônico”: como diz Ingrid Krauskopf (1994 p. 11; cf. eadem, 1987 p. 329), “es gibt auch Kompositionen, in denen sich Sphingen und Mensch ruhig gegenüberstehen.” A helenista infere daí uma hipótese muito razoável:

Possivelmente provieram deste esquema as antigas representações de Édipo e a Esfinge, assim como aquelas que mostram a Esfinge beócia a atacar os tebanos.³⁰

Seja como for, a clave (dominante) do confronto que opõe a esfinge a seu vencedor é ocular: quase sempre ele são mostrados *vis à vis* – e, muitas vezes, olhando-se nos olhos.

O esquema, que daí por diante vai prevalecer de forma absoluta, embora já se afirme no século VI,³¹ fixa-se no século V a.C., consolidando-se nas figuras vermelhas. A taça do Vaticano H 569, do Pintor de Édipo (*circa* 470), mostra com vigor a confrontação dos olhares, com o herói sentado, de mão no queixo, mirando de forma direta a inimiga postada em sua coluna: Édipo ergue para ela as vistas, numa desassombrada reflexão. Infelizmente só restou um fragmento de outro testemunho precioso, num caco do colo de uma cratera de volutas hoje no Museu Britânico (E 812.3), posterior coisa de uma ou duas décadas à famosa taça que acabo de citar. Aí também o herói está sentado, mas no mesmo nível que a Esfinge, e muito perto dela: vê-se o bastão (inclinado) em que ele se apoia, a pequena distância entre seu joelho e o peito da fera; os rostos dos adversários estariam, sem dúvida, na mesma altura, encarando-se os dois num *tête à tête* próximo. O arranjo corresponde ao do citado vaso clazomênio, pioneiro nessa representação do encontro de Édipo com o monstro. Um lécito contemporâneo da taça “vaticana” do Pintor de Édipo (Princeton, 64-107) faz outra exposição do motivo: Édipo é representado como se estivesse a seguir caminho e fosse detido pela interpelação da esfinge, voltando o rosto para trás; sua atitude é tranquila e ele encara a inquisidora posta sobre sua coluna. Neste caso, o confronto é menos incisivamente marcado em termos de oposição das imagens, mas a cabeça do monstro e a do



30 “Möglicherweise sind aus diesem Schema heraus frühe Bilder von Oidipus und der Sphinx entwickelt worden, so wie aus der an dem angreifendem Sphingen die der von der böotischen Sphinx attackierten Thebanern”.

31 Veja-se, por exemplo, a ânfora clazomênia do British Museu B 122, peça fragmentária, datável de *circa* 540 e a ânfora pseudo-calcídica de Stuttgart, 65/15 *circa* 530.

herói se acham figuradas à mesma altura, e seus olhares se cruzam diretamente.

Numa cratera de colunatas de meados do século V a.C., que hoje pertence ao Museu Paul Getty (Malibu 82 AE 143), o confronto dos olhares se dá também de modo próximo e direto, face a face. Édipo, de pé, volta-se para a fera sobre a coluna. Mas o arranjo difere muito do empregado no lécito de Princeton há pouco citado, pois neste caso o herói não “torna atrás”: vira-se lateralmente para a inquisidora. Há duas testemunhas, uma em cada extremo, cercan-do os protagonistas. (A outra face do vaso mostra três jovens que parecem conversar de forma perplexa e agitada: evidentemente, trata-se de tebanos fulminados pelo enigma).

O confronto solitário dos antagonistas que se encaram de forma direta, cabeças mais ou menos à mesma altura, é representado nas imagens de um pintor do grupo de Polignoto, sobre uma ânfora de asas retorcidas, de *circa* 440 (Oxford, 1920), assim como num outro vaso do mesmo tipo, do Pintor de Munique, de 440/430 (Mun-ique, 2321) e num *stamnos* seu contemporâneo, obra do Pintor de Menelau (Louvre, G, 417), ou numa ânfora de Polignoto, de 440 (Nápoles, H 3131) etc.

O padrão mais recorrente é o que coloca a esfinge em posição de eminência. Numa bela ânfora do Louvre, datável de 440 (Louvre, G534), essa colocação sobranceira do monstro parece mais acusada por um artifício da representação: o traçado da coluna acompanha a curvatura da pança do vaso, que é bojudo, de maneira que essa coluna se “encurva” e a esfinge plantada sobre o pedestal ganha um movimento incisivo, como a inclinar-se para baixo, rumo ao ponto onde Édipo se detém, sustentando-lhe o olhar.

Numa conhecida ânfora de 440 a.C, hoje em Oxford (Oxford, 526), a Esfinge interpela Édipo mirando-o de cima, a uma distância marcada na vertical, embora próxima no plano do horizonte; numa cratera em forma de sino, da mesma época (Cratera de Port-





-Sunlight, LL 5041), a besta, a pequena distância, apenas um pouco mais elevada que o herói, parece projetar-se rumo a este, de maneira agressiva; Édipo, sentado, um pouco inclinado para trás, suporta-lhe a mirada. Duas testemunhas de cada lado flanqueiam os antagonistas.

Édipo está em posição mais elevada que a Esfinge nos fragmentos de duas ânforas do Pintor de Aquiles, de 440 a.C. (ânfora de Boston 06. 2447; ânfora de Munique SL 474), assim como num lécito do mesmo artista, de 440/430 (Melbourne, National Gallery of Victoria; Moret, cat. 80, pl. 26; ARV² pl. 993/90). Nas figuras negras, um lécito de 480/470 (lécito de Frankfurt Li 530), mostra certo equilíbrio na elevação das figuras dos antagonistas; numa taça-éscifo de 460 (Jerusalém, P 2352),³² eles se acham no mesmo nível, mas Édipo se destaca pela altura e sua silhueta é a que apresenta uma inclinação mais forte e incisiva no rumo da Esfinge.

Muitas variações são possíveis a partir do esquema básico do contacto visual que os reúne; mas este contacto é o núcleo decisivo da cena, mesmo quando o pintor retrata um dos antagonistas de olhos baixos.

Por vezes, é o herói que assim se mostra, como se meditasse a resposta exigida pela fera recém-encarada [...]. Veja-se, por exemplo, a reprodução do lécito perdido da coleção Lusieri (Moret, 1984, cat. 88), de 470/460 a.C. Também sucede aparecer a moça bestial cabisbaixa, como se sucumbisse ao desespero da inesperada derrota face ao inimigo surpreendente (veja-se, por exemplo, uma pélice de 450 a.C., que Beazley atribuiu ao Pintor de Perseu, e mostra um arranjo pouco usual: a esfinge ao rés do chão, dominada pelo olhar de Édipo [...] Cf. ARV² 582/2; trata-se da pélice de Nápoles H 162 inv. 86297. Ocorre ainda figurarem os dois a baixar as vistas de modo simultâneo, como se o sentimento do destino terrível de ambos os acabrunhasse e eles o tivessem percebido nos olhos

32 Moret (1984, cat. 97, pl. 57-1); idem, ibidem, (cat. 99, pl. 57).

um do outro (cf. pélice de Berlin F 2355). Ou seja: até nessas cenas em que o herói e o monstro (já) não se desfitam, ecoa a mirada que os confrontou.

No século IV a.C., em vasos de figuras vermelhas que apresentam esse “motivo tebano”, prevalece ainda a representação do **confronto próximo face a face** entre Édipo e a Esfinge, com os antagonistas a mirar-se diretamente, cabeças na mesma altura: isto se vê, por exemplo, numa enócoa do Pintor da Ilioupérsis, de 350 a.C. (Moret, cat. 107, pl. 66), assim como no ésqifio de Ancona 21.206 datável de 340/30, e numa pélice da mesma década, hoje em Leningrado (RB 3.38,).

É bem conhecido o esquema do “duelo visual” em que os pintores cerâmicos transpuseram, com habilidade, o lance do enigma proposto pela esfinge a Édipo. Tem variações múltiplas, que as peças citadas documentam bem. Mas a “tradução visual” da proposição do enigma é um motivo que não se limita a cenas protagonizadas pelo herói, na pintura cerâmica. Numa taça hoje no Louvre (G 2660), de cerca de 480 a.C., em figuras vermelhas, obra de Mácron, vê-se os tebanos representados por homens de diferentes faixas etárias. A esfinge, de pequenas proporções, de bote armado no topo de uma coluna, projeta-se para a esquerda. A rigor, ela está quase a precipitar-se, garras avançadas, sobre um jovem sentado, apoiado à mesma coluna e envolto num manto. O moço ameaçado volta para a fera a cabeça, com ar de assombro... Um outro jovem, atrás e à esquerda dessa vítima indefesa, principia a correr, com um braço erguido e uma expressão de espanto. Do outro lado da coluna, um homem adulto, sentado de costas para a cena tremenda, volta os olhos rumo a ela; adiante, um moço de pé, com ar de espanto, olha na mesma direção. Este conjunto se acha flanqueado pelas alças da taça; girando-a de modo a colocá-las nas direções opostas às que têm quando se vê o quadro já descrito, contempla-se um outro que o complementa, com quatro personagens a correr, em atitudes que





revelam pânico e sugerem a troca de mensagens perplexas, carregadas de sobressalto.³³

Mácron parece ter querido acentuar um elemento da narrativa pintada: a interpelação da Esfinge e o rumor que ela provoca, o pânico que suscita ao espalhar-se a notícia de seus ataques. Contudo ele mostra ainda outra coisa: o **enleio mortal** do jovem que a Esfinge assalta.

Em um stamnos de Munique, [2405 (J 352); cf. Moret, 1985, cat. 31 pl.18)], pintado em figuras vermelhas, de uma data entre 480 e 470 a.C., na cena visível em um dos lados do vaso, a Esfinge, sobre uma coluna, está flanqueada por dois jovens de pé, e mira o da direita, dando as costas ao outro. A cena que se divisa do lado oposto é quase a mesma – com a diferença de que a esfinge mira o moço **da esquerda**, voltando a cabeça para trás. As duas podem ser lidas em sequência, na ordem em que as evoquei: na última, a esfinge volta-se, acompanhando o gesto do moço ao qual dá as costas. Este parece apontar no rumo oposto, feito se indicasse o parceiro: estaria a “passar adiante” a questão. O “pintor de Wurzburg” terá querido descrever a **interpelação** sucessiva de duas vítimas do monstro: focalizou o enunciado do enigma e a reação perplexa dos indagados. Ainda aqui, a principal informação é sobre o diálogo verbal; mas o jogo dos olhares, além de constituir o veículo da representação pictórica desse colóquio-desafio, é em si mesmo significativo.

Considere-se agora um éskiho em figuras negras do Pintor de Teseu, obra datável de 490/80 a.C. (Museu de Atenas, 18.720). De um lado, vê-se a Esfinge sobre uma coluna, asas na vertical, ancas mais elevadas que o peito, uma garra a projetar-se para baixo, olhos fitos num jovem todo encolhido em seu manto, sentado numa pedra; atrás dele, um cavaleiro nu assiste, à altura de cuja nuca, mais

33 Mais à esquerda, um jovem e um adulto tomam a mesma direção, o segundo de cabeça voltada para trás; adiante deste, do centro para a direita, um outro varão, barbudo e careca, visivelmente mais velho, corre no mesmo rumo; e um quarto personagem, um homem robusto, vem vindo a seu encontro.

atrás, vê-se a figura imprecisa do que seria um pássaro – ou quiçá uma ave falo, segundo conjectura Moret (1985, p. 42 e pl. 25). Por trás da Esfinge, um bode mira com espanto. Do outro lado, vê-se quase a mesma cena, com algumas diferenças: as testemunhas por trás do jovem são um homem e uma mulher e a atitude da Esfinge é ainda mais agressiva: ela está quase saltando sobre sua vítima, rumo a cuja cabeça projeta a sua, **feito se quisesse penetrá-la com os olhos**.

A aparência do rapaz é inteiramente fúnebre. Quem está acostumado a contemplar as obras de arte cemiterial dos gregos antigos, logo reconhecerá no infeliz uma “pose de morto”, por assim dizer. O que ele tem de ainda vivo são os olhos arregalados por onde o estupor da morte o penetra, segundo o artista dá a entender.

A Esfinge inocula a morte em suas vítimas – é o que mostram numerosas pinturas de vasos em que o monstro é mostrado interpelando os tebanos.



Ninguém negará que Édipo tem algo em comum com Perseu: ambos eliminam, sem querer, um ascendente: o pai, no caso do primeiro; o avô paterno, no caso do segundo. Mas um dado decisivo os situa em campos opostos: a relação de cada um deles com o monstro que derrotou.

O filho de Dânae não **enfrenta** a górgona, ou pelo menos não a **defronta**. Ele toma todos os cuidados para não mirá-la em face; aproxima-se de Medusa adormecida (quando ela teria os olhos cerrados; Cf. Apollod. *Bibl.* II, 4, 1 sq. Hyg. *Fab.* 63; Hes. *Theog.* 276 sq. *Scut.* 222 sq. schol. Ap. Rhod Arg. IV, 1091) e, mesmo assim, a degola **sem a contemplar**. Na iconografia, por sinal, Perseu tem sempre o rosto desviado e o monstro inconfundível é mostrado de frente para o espectador.





O certo é que esse herói não encara a inimiga nunca. Veja-se, por exemplo, a decoração em relevo de um escudo do século VI (circa 550), do museu de Olímpia B 975 (SCHEFOLD, 1978, p. 82), com a representação de Perseu prestes a degolar a górgona com sua espada, ajudado por Atena. O herói segura com a mão esquerda uma das serpentes que emergem da cabeleira da adversária, e empunha com a destra a arma cuja lâmina já toca o pescoço da infeliz; do outro lado (à direita), a deusa agarra outra serpente da coma da medonha, que assim ajuda a imobilizar. Atena, de perfil, olha para a frente; a górgona é mostrada em posição frontal, encarando o espectador; mas Perseu, de perfil como sua auxiliadora, volta a cabeça para trás.

Uma hídria ática do British Museum (E 181) mostra o protegido de Atena a fugir, mirando de relance **o corpo** que já decapitou, e cuja cabeça em parte se vê (o contemplador do vaso a enxerga) na *kíbisis*. Numa cratera ápula que hoje se acha em Boston (MFA 1970.237), Atena ergue na destra a cabeça da fúria degolada e o herói mira-lhe **o reflexo** no escudo cf. Frontisi-Ducroux, (1995, f. 18-21).

Pois bem: a esfinge, pelo que mostra uma série de pinturas onde ela é representada a desafiar suas vítimas, de certo modo as “petrificava”, feito Medusa: nas imagens, vem de seus olhos o horror que bloqueia, enigmático. Mas seu vencedor encarou-a e resistiu a seu fascínio.

Édipo jamais se vê representado virando a face em rumo oposto ao da esfinge. Em algumas pinturas, onde a enfrentam outros adversários, é ela que realiza a *apostrophé*. Parece que assim o monstro preludia o lance fatal.

Em suma, a mirada da esfinge é uma interpelação que exige réplica. O enigma indecifrado se traduz, nas cenas mostradas por diversos vasos antigos, pelo bloqueio do homem de olhos mudos a quem o monstro mira de morte (ver, por exemplo, a taça de Siracusa 25418, em figuras negras, do Pintor C, datável de circa 570-560, e

a taça de Amsterdã 6242, figuras negras, circa 550). O enigma decifrado se vê também numa expressão de olhos serenos, que reagem aos da inquisidora. Até mesmo numa pintura onde o confronto de Édipo com a sua adversária se apresenta feito um combate,³⁴ conforme sucede num lécito do Pintor de Aquiles (o lécito de Nicósia C 6294; cf. Moret cat. 104, pl. 62/2-3), o olhar que trocam os antagonistas é decisivo. Recordo que nas figuras deste lécito o herói surpreende a traiçoeira, voltando-se, numa espécie de finta, para lhe opor sua lança erguida, quando ela já salta no ataque: o olhar que Édipo relanceia antecipa o golpe da lança, e o monstro colhe esse lampejo nas pupilas desmesuradas, que lhe dão ao rosto uma expressão de paralisia, em agudo contraste com a forma impulsiva do corpo. Édipo vira-se, pois, para encarar de surpresa a inimiga, que fere primeiro com um olhar agudo, precursor da lança. Ele finta, não foge...

Pelo contrário, a fuga é um elemento essencial da façanha de Perseu. Recorde-se a cena representada numa taça do Pintor C (Londres, B 380), datável aproximadamente de 560, onde não apenas Perseu, mas também, seus divinos protetores, Atena e Hermes, fogem às carreiras da Górgona.

Este é apenas mais um traço de uma oposição que merece destaque, pois percorre diferentes planos. Na iconografia, a inimiga de Édipo é um monstro com aspecto de mulher bonita; a Górgona que



34 O testemunho literário mais antigo que se pode invocar com alguma segurança em favor da existência da variante do combate físico entre Édipo e a esfinge é um frag. de Corina (o frag. 672 Page). O documento iconográfico que parecia melhor situado para sugerir a maior antiguidade dessa versão (um lécito do Museu de Boston, de matrícula 97. 374) acabou por revelar-se obra de falsário; e a descoberta posterior (feita em 1972) da ânfora pseudo-calcídica de Stuttgart (65/15), aduziu mais um testemunho de que a variante suposta tardia (ou seja, a da disputa enigmática, sem armas), já era presente na segunda metade do século VI. Em suma, no que toca à imaginária, os vasos que documentam a versão do combate físico entre Édipo e o monstro são todos do século V. Não há razão para atribuir ao conteúdo desses testemunhos maior antiguidade que ao de outros, dedicados à representação da cena do enigma. Estes são seus coetâneos, ou mais antigos. No que toca à proeza de Édipo, ao contrário do que sustentava Delcourt [1981 (1944): 106], a imaginária concentrou-se no motivo da interpelação, do desafio enigmático.



Perseu ataca tem uma feiura espantosa. O filho de Dânae triunfa com ajuda divina, assistido de perto por dois olímpicos, que lhe fornecem (eles e as ninfas) os meios de triunfar; Édipo enfrenta sua adversária sozinho, sem socorro de nubes *prómakhoi*. A esfinge, sempre vigilante, tem a iniciativa, o herói só lhe replica; são poucas as representações desse confronto em que o mesmo se descreve como um embate violento, mas até quando isto ocorre, em exemplos significativos, a fera é quem ataca, traiçoeira [...]. Já no caso do vencedor de Medusa, a violência é a regra, a iniciativa pertence ao herói e ele ataca sorrrateiramente: embosca a adormecida. Enfim, Perseu é o herói que desvia o rosto ao acometer a inimiga monstruosa; Édipo é o herói de um confronto face à face. No universo das imagens, esta oposição tem um valor axial. Sem considerá-la, não se pode empreender o estudo de uma “iconografia do olhar” no mundo antigo.

Essa gramática ocular é certamente um achado antigo da imaginária e aprofunda o mito. As esfinges simétricas que se contemplam e se replicam ao modo de figuras no espelho instituem a clave dos olhares para a cifra do enigma.



A forma-esfinge insinua-se na arte grega de modos distintos: já bem cedo, na pintura cerâmica (como também na glíptica) encontra-se em grupo, “em procissão” – e também feito imagem **singular**, circunscrita, ou não, a uma campo limitado por frisos, barras etc. Mais comumente, ela aí compõe **dupla**, com a oposição simétrica bilateral dos seus ícones contrapostos (por exemplo ao pé de uma “árvore da vida”, esquematicamente representada por um floreado geométrico).³⁵ As esfinges em par confrontam-se ainda flanqueando um deus, um ser demoníaco, ou uma besta; ou acham-se em oposição direta, sem outro ícone a separá-las, com as imagens

35 Isso ocorre em relevos, gemas, entalhes, em trabalhos de metal e na pintura cerâmica.

replicadas “encarando-se” de maneira incisiva, olhos nos olhos. Deve relacionar-se com este um outro uso da imagem legendária, comum na pintura cerâmica do século VII e VI, onde frequentemente ela figura “als Todesdämon (*ker*) in der Begleitung von Kriegern.” (DEMISCH, 1977, p. 76) Segundo creio, esses modelos influenciaram de um modo decisivo a representação da esfinge interpeladora / arrebatadora dos tebanos, que corresponde à mítica de Édipo, mas a integra de um modo especial.

Na história do emprego pictórico da figura da esfinge no mundo heleno merece destaque sua progressiva consagração ao empenho significativo do olhar, à significação do olhar – quase sempre em situação “agônica”, de confronto. O combate enigmático do monstro com Édipo (ou com vítimas sem saída, no contexto da saga tebanos) é o mais recorrente nessas narrativas icônicas. Mas não é caso único. Em outro contexto, esfinges dramatizam atitudes em que o olhar instaura a diferença, refletido e desviado.

Uma pequena taça ática do Museu de Cluny (Inv. D.08.3.4; cf. CVA 29, pl. 19/1, 2, 3, e p. 25), pintada em figuras negras, datável dos fins do século VI (*circa* 520, quiçá), de um dos lados, apresenta **duas** esfinges em pose antitética, traçadas com um mesmo padrão de desenho, mas com atitudes um tanto diferenciadas, numa agradável quebra da rigidez do esquema de oposição bilateral plenamente “especular”. A esfinge da direita, menos comprida, de colo e rosto menor que a da esquerda, parece ter o busto mais empinado... Pois bem: no outro lado da taça, uma esfinge muito semelhante a essas duas, desenhada de acordo com o mesmo padrão, acha-se representada numa atitude bem diversa, pois estaca com apenas um dos membros dianteiros a prumo, a pata correspondente apoiada no “chão”: tem o outro levantado e fletido de modo que lembra um gesto de chamamento. Esta esfinge volve o rosto para trás, numa torção muito “completa” e rigorosa. É notável essa *apostrophé*. À sua frente, vê-se a correr um jovem nu, que também volta para trás





a cabeça, como que a fim de olhar o monstro, do qual visivelmente foge. Reconhece-se logo o que parece extravagante na composição da cena descrita: a princípio, hesita-se em chamar de “perseguidora” a esfinge: ela se detém numa posição perfeitamente insólita para um predador ativo e volta o rosto no sentido oposto ao da possível vítima, como se não tomasse conhecimento dela, ou mesmo evitasse encará-la. Mas o estudioso da iconografia grega antiga não tem como ceder a esta interpretação “otimista”: a face do monstro virada para trás evoca um toque tanático.³⁶

Este pintor não imaginou a esfinge como um protagonista perfeitamente individualizado de uma ação mítica nominada. Basta o giro da taça para comprová-lo: ocorre aqui coisa bem diferente do que sucede no caso da famosa ânfora de Stuttgart [(65/15, circa 530 a.C.), na qual, em um dos lados, o herói confronta a besta e, no outro – num campo bem destacado –, acham-se **duas** esfinges a mirar-se... Na taça de Cluny, quando o contemplador a gira, não se percebe mudança de cenário, de campo de mensagem. A cena é uma só. Estamos longe da saga tebana.

O ícone esfinge tem uma valência múltipla que os artistas gregos exploram de maneira sutil. Quando o empregam na composição de uma narrativa pictórica, nem sempre deixam de lado seu caráter emblemático, a riqueza de conotação derivada de seus papéis adjetivos.

As esfinges precedem “a Esfinge”, e esta não as abole: até “convive” com elas no mesmo horizonte mítico-pictórico.

Considere-se de novo a ânfora pseudo-calcídica de Stuttgart 65/15: aí se acha uma das mais notáveis figurações do duelo visual entre o herói e a inimiga. No anverso do mesmo vaso, em campo destacado, encontra-se uma outra cena surpreendente: duas esfinges se

36 Veja-se, a propósito, um lécito em figuras vermelhas, atribuído ao ceramista e pintor conhecido como *Pintor de Thánatos*, obra datável de circa 460 a.C., onde Thánatos é representado com o corpo voltado para o espectador, mas a cabeça virada para o lado (lécito do Museum of Fine Arts, Boston 96. 721; cf. ARV² 1299 no. 24.

confrontam, idênticas, em arranjo simétrico bilateral, a mirar-se nos olhos uma da outra.

As duas faces da representação se comprometem. O mito de Édipo é assim relacionado com o horizonte de uma fabulação indefinida, que lhe acrescenta uma nova dimensão de significado. Um horizonte mítico penetra em outro [...]. O conjunto das duas esfinges é, em princípio, um arranjo “não narrativo”, emblemático: muitas centenas de representações podem ser encontradas em que pares de esfinge compõem uma espécie de “décor”. Mas na ânfora de Stuttgart, temos uma apresentação simultânea de dois usos da forma esfinge.

(Está claro que esta simultaneidade deve ser qualificada: é preciso passar de uma representação a outra girando o vaso, ou girando em torno do vaso. Mas quando se faz esta passagem, a cena que ficou escondida aos olhos do espectador logo lhe assalta a memória e se projeta sobre a visão da outra. Acabo de ver a representação do duelo visual entre Édipo e a Esfinge; contornei a ânfora e admiro a representação que lhe é oposta. Impossível não pensar na homologia sutil entre o confronto agora visível e o outro que acabei de ver. O movimento que fiz foi evidentemente previsto pelo pintor, que contou com ele, e o tornou em elemento sutil de sua exposição).

É possível que o confronto “visual” Édipo x Esfinge tenha nascido, enquanto mito icônico, da oposição “especular” de figuras de esfinges simétricas, na escultura, na composição arquitetônica e depois na pintura.

Isto me leva a outro ponto: a aproximação assimilativa que se dá entre Édipo e sua inimiga. Perseu se opõe à Górgona de todo modo; nada o aproxima dela diretamente. Até mesmo no combate, ele pratica uma aproximação “indireta”; herói e monstro nada comungam. Perseu evita, desde logo, a simples comunicação do olhar. Já Édipo acaba por revelar-se essencialmente próximo da esfinge: semi-humano e semi-bestial, enigmático: ele é, para si mesmo, um





enigma monstruoso. O filho de Laio parece espelhar a esfinge que confrontou num estranho *agón*. (Em *Rei Édipo*, o “momento da esfinge” é o *agón* dos dois cegos).

Outro contraste entre Perseu e Édipo se acha no fato de que o primeiro “instrumentaliza” sua vítima, torna-a uma arma sua, que mantém destacada de si – à mão, mas longe de suas vistas. Édipo nenhuma defesa tira do monstro vencido, segundo o comum paradigma heróico. Não a “instrumentaliza”, pois. Mas parece que a incorpora.

Ao cabo, da façanha de Perseu resulta o *gorgonêion*, deslocada cabeça, um “invisage” como diz a Dra. Frontisi-Ducroust; da façanha de Édipo, resulta sua “anti-máscara”. Reporto-me aqui a Claude Calame, ou seja, ao que ele diz sobre a cegueira autoprovocada por Édipo, elemento da composição dramática de *OT*. Ver Calame, (1996, p. 28): “In blinding himself, Oedipus calls into question not only his own identity as actor in the drama, but also that of the wearer of his mask...” Continuando, este mesmo autor afirma (1996, p. 29): “The revelation of the truth guaranteed by the god means the end of the dramatic illusion. If the self-blinding takes Oedipus to the limits of human knowledge, the same gesture takes him to the limits of tragic staging.”

Dos contrastes, emerge um encontro – no campo do que chamei (sem dúvida, impropriamente) de *antiprosopopeia*.

REFERÊNCIAS

- BEAZLEY, J. D. *Attic black figure vase painters*. Oxford: Clarendon Press, 1956.
- CALAME, C. Vision, blindness and mask: the radicalization of the emotions in Sophocles' Oedipus Rex. In: SILK, M. S. (Ed.). *Tragedy and the Tragic: Greek theatre and beyond*. Oxford: Clarendon Press, 1996. p. 18-37.
- DEMISCH, H. *Die Sphynx*. Geschichte ihrer Darstellung von der Anfängen bis zu Gegenwart. Stuttgart: Urachhaus, 1977.
- DESSENE, A. *Le Sphynx. Étude Iconographique*. Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 186. Paris: Boccard, 1957.
- FRONTISI-DUCROUT, F. *Du masque au visage*. Paris: Flammarion, 1995.
- HERBIG, R. *Sphynx*. RE III A, 2 1929, p. 1703-1749.
- KRAUSKOPF, I. Oedipus. In: LEXICON iconographicum mythologiae classicae (LIMC). Zürich/München: Artemis Verlag, 1994, p. 1-15. v.7
- MORET, J.M. *Oedipe, la sphynx et les Thébains: essai de mythologie iconographique*. Roma: Institut Suisse de Rome, 1984.
- PIPILI, M. Nereus. In: LEXICON iconographicum mythologiae classicae (LIMC). Zürich/München: Artemis Verlag, 1994, p. 826. v. 6
- SIMON, E. *Das satyrspiel Sphynx des Aischylos*. Heidelberg: Carl Winters, Universitätsverlag, 1981.
- TRINDADE-SERRA, O. J. *O Reinado de Édipo*. 1996. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- CORPUS VASORUM ANTIQUORUM (CVA). Paris: [1923?].
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC). Zürich München: Artemis Verlag, 1981.
- PAULY, A. F. von, WISSOWA, G.; KROLL, W. (Ed.). *Paulys realencyklopädie der altertumswissenschaft: neue bearbeitung*. 2.d. Stuttgart: J. B. Metzler (24 v., v. 19, ser. R-Z)
- PAULY, A. F. von, WISSOWA, G. Stuttgart: J. B. Metzler, 1903-78. Supplement.



BREVE NOTÍCIA SOBRE OS HINOS HOMÉRICOS

São hoje conhecidos trinta e três hinos homéricos, quase todos dedicados à celebração de uma divindade.³⁷ Foge à regra um “Hino ao Hóspede”, no mesmo estilo, talvez acrescentado à coletânea “homérica” na edição atribuída a Proclo, da qual derivam as duas famílias de manuscritos medievais (perto de uma trintena, na maioria do século XV) em que esses poemas nos chegaram, copiados junto com textos antigos diversos. Quase todos se filiam a um códice (hoje perdido) trazido por Giovanni Arispa de Constantinopla. Demétrio Calcôndilo fez-lhes a *editio princeps* em 1848, em Florença. No documento arquétipo, Proclo teria juntado hinos de sua autoria aos de uma série ligada ao nome de Homero e a outros poemas: os *Hinos Órficos*, a *Argonáutica Órfica* e os *Hinos* de Calímaco. Por suposto, a edição de Proclo gerou ainda outra descendência; a esta se liga o único manuscrito medieval que contém o *Hino Homérico a Deméter*, ou seja, o antigamente chamado *Codex Mosquensis* (M, como ele é indicado nos aparatos críticos), descoberto em Moscou, em 1777, por Christian Friedrich Matthaei e hoje guardado na Biblioteca da Universidade de Leiden (cod.

37 Ver relação no Apêndice a esta Notícia.



BGP 33 H) – tornado *Leidensis*, pois.³⁸ Pertencia ao Arquivo Imperial de Moscou, mas teria sido encontrado em um estábulo, ou chiqueiro, na capital russa, “entre porcos e frangos”. Seu descobridor (também um erudito) o vendeu ao sábio holandês David Ruhnken, responsável pela primeira edição do *Homeri Hymnus in Cererem*, publicada em Leiden em 1780-1781.³⁹ Pelas marcas d’água, é possível datar este manuscrito do século XV.

Estima-se que precedeu a compilação de Proclo uma coletânea alexandrina datável do primeiro século desta era (ou quiçá do segundo); por sua vez, esta coletânea helenística teria por fonte uma espécie de manual da época clássica, possivelmente do quinto (ou do quarto) século a.C., *ad usum* de rapsodos empenhados na recitação dos poemas atribuídos a Homero. (MURRAY, 1960) Esse manual deve ter tido muitas edições na Antiguidade.

O conjunto dos trinta e três hinos chamados de *homéricos* está longe de ser homogêneo. Parece haver, em alguns casos, consideráveis distâncias entre as datas prováveis de sua composição.⁴⁰ Eles também variam muito no que toca a tamanho: o H.H.2 tem quatrocentos e noventa e cinco versos; o H.H.13, dedicado também à augusta Deméter, apenas três. O H. H. 8, dedicado a Ares, é considerado pelos eruditos um hino de Proclo incluído por equívoco na série homérica.

Certas características formais distinguem os hinos homéricos: o tipo de verso em que são compostos é o hexâmetro dactílico, o que melhor se ajusta à récita simples e à narrativa; sua composição recor-

38 O H. H. 2 A DEMÉTER não consta, portanto, da *editio princeps* dos Hinos Homéricos dada a lume por Demétrio Calcôndilo em 1488, em Florença.

39 A primeira publicação, de 1780, foi recolhida pelo autor, que a renegou ao dar-se conta da omissão de 21 versos do hino. Ele só reconheceu como válida a edição de 1781. Sobre a descoberta do ms. M em um estábulo “ubi per plures annos... inter pullos et porcos latitabat.” (MATTHAEI, apud RICHARDSON, 1974, p. 65-66) Sobre a história dos manuscritos dos hinos homéricos, ver Allen; Halliday; Sikes (1936, p. 11-58), Cássola (1975, p. 57-66), Gelzer (1987, p. 150-167).

40 A maioria dos chamados *Hinos Homéricos* estima-se datável dos séculos VII e VI antes de Cristo. O *Hino a Pã* [H. H. 19] seria obra do século V. O *Hino a Hélios* e o *Hino a Selene* (H.H.31, H.H. 32) devem datar-se do século II a.C.

re a um formulário “homérico” (incluindo fórmulas que não aparecem na *Ilíada* e na *Odisseia*, mas têm o mesmo modo de articulação, o mesmo jeito); o estilo é paratático, enxuto; o dialeto dominante é o jônio. Distingue também esses hinos a maneira discreta como o poeta neles se apresenta (ou se deixa entrever), aparecendo de um jeito quase “protocolar”: geralmente, ele declara seu ato poético na invocação-dedicatória do início e se manifesta com sutileza na que a recapitula no final, numa espécie de *envoi*. Nos hinos homéricos o enunciado narrativo ou descritivo é simples e direto: a narração (ou descrição) segue uma linha contínua, tem um contorno claro, um desenho preciso. É possível reconhecer nesses hinos uma clave inicial e uma derradeira (o **arremate**). A inicial encerra uma **invocação** à(s) Musa(s) (ou à própria divindade celebrada) e a **apresentação** do tema, isto é, a indicação do deus ou deusa que se canta. (A invocação pode faltar; a “apresentação” é de regra). As fórmulas de abertura seguem uma praxe da composição épica. Em todas as suas variações, esses enunciados constituem atos ilocutórios embebidos de uma força performativa particular, exprimindo um empenho que se autoverifica. A clave derradeira compreende uma espécie de dedicatória, com nova saudação e “endereçamento” do poema; à saudação aí contida se associa, muitas vezes, um pedido do poeta ao deus celebrado.⁴¹ Entre uma clave e outra, há um entrecho que pode ser uma narrativa (desenvolvida ou apenas esboçada) ou um enunciado entre descritivo e narrativo. Neste último caso, em



41 A este pedido, por vezes, o poeta junta a promessa de lembrar-se do deus em novo cântico. A promessa não se segue necessariamente a uma súplica: também ocorre sem pedido explícito. Creio que então ela encobre o rogo, exprimindo confiança no favor divino. Já nos hinos em que se explicita, a súplica tem, em geral, um sentido amplo, não especificado: o poeta roga, simplesmente, que o deus lhe seja propício. No *Hino a Afrodite II*, a súplica parece ter este sentido, embora feita mais sutilmente: o aedo roga à deusa que lhe dê “um canto sedutor”. De um modo mais discreto ainda, este interesse poético está embutido no fecho do *Hino a Dioniso I*: o poeta saúda o deus dizendo que sem ele não é possível compor um canto que tenha doçura... Idêntico sentido tem, claro está, a súplica contida no *Hino às Musas*. Já o autor do *Hino a Dioniso II* roga ao “filho de Zeus de belo semblante” a graça de ver o retorno de muitas estações, isto é, de muitos anos... E há outros rogos ainda: por exemplo, de fortaleza e fortuna (*Hino a Hércules*, *Hino a Asclépio*), de sorte e felicidade (*Hino a Atena II*) etc.



vez de uma **ocorrência**, ou de um episódio cingido ao pretérito, pode-se assinalar uma **recorrência**: o entrecho reporta-se, então, a processos regulares, constantes, iterativos, da ação divina. Outro procedimento consiste em preencher o núcleo do poema com uma evocação de dádivas da divindade celebrada: assim se descreve seu “regime”, isto é, sua presença e atuação criativa no mundo. Dá-se ainda que o entrecho encerre apenas um puro enunciado de características distintivas do deus – seus privilégios, seus poderes, suas *τιμαί* (*timai*), suas preferências. Outra coisa ocorre quando o enunciado se limita a epicleses e breves sentenças descritivas que se referem a epifanias do deus. Mas o conteúdo dos hinos homéricos “típicos” não se reduz – como acontece nos órficos – a uma pura sequência de epítetos e apelos, ao paradigma da litania. Mantém um teor algo mais discursivo, de contorno claro, compondo uma imagem cheia de movimento.



No conjunto dos “homéricos”, destacam-se os quatro hinos maiores, que encerram narrativas complexas:

- *O Hino a Apolo* [H. H. 3], com 546 versos, encerra dupla trama. Do jeito como chegou até nós, seu texto compreende:
 - uma composição cujo foco vem a ser o nascimento de Apolo em Delos;
 - uma composição que tem como principal elemento do enredo a fundação do santuário de Delfos.⁴²

42 O trecho “délió” se inicia com a descrição da busca desesperada de Leto por um sítio onde pudesse parir o filho de Zeus (o temor a Hera ciumenta fazia com que todas as terras procuradas pela deusa aflita se lhe esquivassem); fala da acolhida que lhe ofereceu Delos, finalmente convencida pelas garantias e promessas da deusa; seguem-se as agruras do parto de Leto, o nascimento de Apolo, a manifestação precoce dos seus poderes e o encetar-se de sua primeira viagem pelo mundo. O trecho “pítico” narra a peregrinação do deus por diversas terras em busca de erigir seu templo. Misturam-se às vicissitudes dessa busca peripécias outras, até a edificação do santuário délfico; segue-se a “captura” por Apolo (com diferentes epifanias) de navegantes cretenses cujo barco ele desviou rumo a Delfos, com o propósito de tornar esses marinheiros seus sacerdotes. *O Hino a Apolo I* encerra, pois, **duas** narrativas elaboradas, um tanto

- O *Hino a Deméter* [H.H.2], com 495 versos, narra o rapto de Perséfone por Hades, a procura que sua mãe (Deméter) empreende pela Filha, a descoberta do acontecido pela grande deusa que, na sua mágoa, retém os frutos da terra, assim como seu retiro em Elêusis até o retorno da abduzida (insere-se neste ponto a história da frustrada deificação do herói Demofonte, pupilo de Deô, introduzindo o tema da instituição do culto eleusino). Em suma, este hino encerra uma trama complexa, muito bem elaborada, com uma unidade fortemente marcada.
- O *Hino a Afrodite* [H.H.5], com 291 versos, conta uma aventura da senhora do amor, que Zeus faz apaixonar-se pelo troiano Anquises. Narra o encontro amoroso da deusa com o herói, a quem a divina só revela sua identidade depois do coito em que Eneias é gerado. Enfim, trata-se de uma história completa, bem acabada, de enredo simples, mas claramente definido.
- O *Hino a Hermes* [H.H.4], é o maior de todos, com 580 versos, e encerra uma narrativa contínua, de episódios ordenadamente entrecidos, um enredo bem tramado e desenvolvido com segurança. Narra o nascimento e as primeiras aventuras de Hermes, que ainda recém-nascido rouba vacas de Apolo, inventa a lira e negocia com Febo, de quem obtém privilégios e prerrogativas em troca de seu invento.

Além dos quatro hinos maiores, apresentam também um conteúdo narrativo definido e complexo, com uma trama trabalhada, ou sinais disso:



artificialmente justapostas. Uma bela tradução deste hino foi dada a público por Luiz Alberto Machado Cabral. (CABRAL, 2004) Em alguns estudos pode-se encontrar referências ao *Hino Homérico a Apolo Délio* e ao *Hino Homérico a Apolo Pítio*, tratados como dois poemas distintos.



- O *Hino a Dioniso* [H.H.7]. Este narra, em 59 versos, um mito completo, bem acabado: a história de piratas que aprisionam o deus aparecido na praia sob a forma de um belo jovem e o levam cativo em seu navio, onde não conseguem mantê-lo atado. Aterrorizados pelos milagres e metamorfoses do estranho moço, os piratas lançam-se ao mar e se transformam em golfinhos, com exceção do capitão soberbo – morto pelo deus transformado em leão – e do bom piloto, poupado por Dioniso.
- O *Hino a Baco* [H.H.1]. Este mostra indícios claros de que **continha** uma narrativa, uma história completa; apenas o mau estado do texto impediu que ela chegasse com clareza até nós.

Alguns hinos homéricos encerram narrativas mais simples. Destacarei um deles por referir uma pequena peripécia cujo pronto desenlace praticamente dissolve a possível trama, não a deixa enredar-se:

- O *Hino a Pan* [H.H.19], de 49 versos, compreende um relato sucinto da concepção e nascimento do deus e do primeiro lance de sua existência: o seu enfeitamento pela mãe e sua acolhida pelos olímpicos, a quem Hermes, seu pai, o leva.

Outros hinos homéricos têm um conteúdo narrativo “em esboço”, por assim dizer. Reportam-se de modo sumário a um episódio da vida de um deus, ou fazem uma descrição esquemática de um período de sua história, evocado de forma sintética, ou versam sobre processos recorrentes e típicos, aspectos de uma atividade característica do nume celebrado. Em qualquer desses casos, a narrativa é enxuta... Pois não há intriga que desenvolva um enredo. Assim,

- O *Hino a Afrodite (II)* [H.H.6] conta como a deusa, ao nascer, flutuando sobre as espumas das vagas marinhas, foi levada pelo sopro de Zéfiro à ilha de Chipre, onde as Horas a acolheram, vestiram, coroaram, enfeitaram-na com belos adornos e, por fim, a levaram ao encontro dos outros Imortais.
- O *Hino a Atena* [H.H.11] concentra-se, igualmente, na narração do nascimento da deusa: diz como ela irrompeu da cabeça imortal do pai, evoca o abalo que seu aparecimento provocou no mundo e a reação dos deuses tocados de temor reverente ao presenciá-lo a irrupção prodigiosa.⁴³

Mais “concentrado”, o tema do natal divino nucleia o *Hino a Hermes II* [H.H.18], que parece ser um extrato do H.H. 4.

- O *Hino a Asclépio* [H.H.16], ainda mais “enxuto” (são cinco versos apenas) tem por núcleo a (rápida) evocação do nascimento do deus, a que quase se reduz.
- O mesmo acontece com o *Hino aos Dióscuros (II)* [H.H.33]: em seus cinco versos, segue-se à invocação (um rogo dirigido à Musa pedindo-lhe que cante os “tindáridas” filhos de Zeus) uma referência à concepção e nascimento dos gêmeos divinos; arremata-se o poema com uma saudação final aos dois deuses juvenis (v. 5).
- O *Hino a Dioniso* [H.H.26] conta que Zeus entregou às ninfas o filho recém-nascido e elas o criaram; diz ainda que, chegando seu pupilo à maturidade, essas mulheres divinas formaram o séquito com que ele passou a percorrer inces-



⁴³ Neste caso, com efeito, a descrição do natal divino não encerra uma intriga, como sucede no *Hino a Apolo I*, nem abre para um desenvolvimento subsequente, conforme sucede no *Hino a Hermes I*.



santemente os bosques, com grande alarido, coroado de hera e louro.⁴⁴

- O *Hino a Ártemis* [H.H.9] refere de modo breve uma jornada “habitual” da deusa: seu percurso desde o rio Meles, onde dessedenta os cavalos, passando por Esmirna, até Claros, onde vai encontrar-se com seu irmão Apolo. Evoca, pois, uma atividade “regular” de Ártemis (na verdade, trata-se de uma metáfora da geografia de seu culto).
- O *Hino a Ártemis (II)* [H.H.27] segue esquema semelhante: começa referindo as **habituais** caçadas da deusa e diz que, após entreter-se assim, ela segue rumo a Delfos, morada de seu irmão Apolo, para aí dirigir coros de ninfas. Estas são atividades descritas como regulares, constantes, conformando um trajeto habitual da deusa.
- O *Hino ao Sol* [H.H.31] e o *Hino à Lua* [H.H.32] falam da trajetória regular dos deuses-astros compondo uma descrição-narração esquemática desses seus “desempenhos” cósmicos.⁴⁵
- O *Hino aos Dióscuros* [H.H.17] refere a ação benéfica dos deuses gêmeos que costumam aplacar tempestades salvando os marinheiros ameaçados de naufrágios: o poeta descreve uma situação típica deste gênero de acontecimento.

Destacarei dois hinos pelo modo esquemático como trabalham a referência à ação, simplificando a narrativa:

- O *Hino a Hércules* [H.H.15] resume, de modo apenas alusivo, a gesta do deus: evoca suas façanhas, trabalhos e tribulações, culminando com a lembrança de sua apoteose.

44 Temos aí, portanto, a evocação de um período da história do deus (sua infância entre as ninfas) e, ao mesmo tempo, a evocação de uma sua atividade típica, recorrente.

45 O *Hino à Lua* encerra ainda uma referência (a única que se tem) à geração e nascimento da filha da Lua, Pandeia.

- O *Hino a Hefesto* [H.H.20] faz referência, de um modo sumário, a uma intervenção decisiva do deus na história do mundo: lembra que ele (junto com Atena dos olhos glaucos) ensinou “ilustres trabalhos” aos homens, que até então habitavam as cavernas, feito bichos selvagens.⁴⁶
- Considerando o modo como se desenha seu entrecho básico, pode-se aproximar o *Hino à Terra* do *Hino a Hefesto*, do *Hino a Asclépio*, e do primeiro *Hino aos Dióscuros*. Em todos eles, são os favores da divindade aos humanos que merecem o destaque e inspiram uma breve descrição, ou relação.⁴⁷

O *Hino às Musas* [H.H.25] segue um paradigma semelhante. Na celebração destas divindades, o poema as associa a Apolo – e evoca também Zeus, em um paralelo sutil: graças ao Arqueiro e às Musas, diz o poeta, é que existem aedos na terra, assim como de Zeus procedem os reis.⁴⁸



46 Este registro constitui o núcleo do hino. Além disso, o poema só tem (no primeiro verso) o rogo de praxe às Musas para iniciar o canto e (no verso final) a “dedicatória” do poema a Hefesto.

47 O procedimento aproxima-se mais de uma narrativa acabada no *Hino aos Dióscuros I*. Já o *Hino à Terra* centra-se na evocação das benesses dispensadas pela deusa aos homens a quem é propícia: são relacionadas as dádivas de que Gê cumula seus favoritos. A rigor, a evocação dos favores do deus (aos humanos) constitui um tema presente em diversos hinos homéricos – em geral, porém, de maneira sintética e adjetiva. No *Hino a Deméter* pode-se dizer que ele compõe uma espécie de tema secundário; no *Hino à Terra*, este é o tema central. No *Hino a Hefesto*, o elemento narrativo (de teor semelhante) cinge-se a uma espécie de evocação “histórica”: como já foi dito, ele refere uma intervenção decisiva do deus, que marca a passagem de uma etapa, assinala uma transformação (positiva) do modo de vida dos mortais: o poema destaca assim os benefícios do nume à humanidade. Já no *Hino aos Dióscuros*, como se viu, a ação benéfica dos deuses gêmeos é assinalada através da descrição de uma “situação típica”: uma descrição de um quadro de ocorrências, pode-se dizer feita com jeito narrativo.

48 Ou, por outras palavras, talvez um pouco mais próximas do original (vv. 3-4): de Apolo e das Musas vem [decorre] a existência de aedos na terra, [tal como] de Zeus [vêm] os reis.



A forma mais enxuta do “hino homérico” – tangenciando o modelo “órfico” – é mesmo a que se concentra em uma (breve) referência, quase emblemática, a atributos e características essenciais do deus celebrado, feita de modo a manifestar os traços dominantes de sua natureza.⁴⁹ Mas evocarei agora, brevemente, hinos de composição menos usual entre os “homéricos”.

- O *Hino a Héstia* singulariza-se por conter uma invocação – longa, para as dimensões do texto – a um outro deus, associado à celebrada filha de Cronos: **Hermes**. Mas é inegável que isto ajuda a “mostrar” a destinatária, objeto do canto. Começa o poema por referir os privilégios que distinguem Héstia entre os imortais: sua precedência nas oferendas festivas e sua presença em todas as moradias, tanto divinas quanto humanas – nos lares, que universalmente lhe correspondem.⁵⁰ Seu ineludível comparecimento nas moradas dos homens é o elemento que funda sua associação com Hermes, abrindo caminho à invocação do filho de Maia e, por fim, à de ambos os deuses em conjunto. As dificuldades do texto e o inesperado deste torneio fizeram com que o grande helenista Wilamowitz Moellendorf imaginasse uma contaminação de dois poemas, acidente que teria dado origem ao *Hino a Héstia I*, tal como ele nos chegou. Há, porém, uma lógica no procedimento do aedo, por mais que este nos surpreenda ... Uma bela demonstração dessa lógica se encontra em um conhecido estudo de Pierre Vernant

49 Estão neste caso: o Hino a Afrodite III, o Hino a Apolo II, o Hino a Atena II, o Hino a Héstia II, o Hino a Hera, o Hino à Mãe dos Deuses, o Hino às Musas, o Hino a Posídon, o Hino a Zeus... Seu caráter sucinto, sintético, dá-lhes uma condensação propriamente lírica (no sentido moderno do termo). O mesmo se verifica nos casos do Hino a Hermes II, e do Hino aos Dióscuros II. Contudo, estes últimos têm desenvolvimentos algo mais complexos: assinalam traços característicos das divindades celebradas associando sua indicação com um rápido toque narrativo: rememoram a concepção e o nascimento dos divinos homenageados. Entende-se, claro está, que concepção e nascimento já revelam a natureza de um deus.

50 Reporto-me aqui, é claro, a um sentido originário do termo “lar”: o espaço reservado ao fogo em uma residência.

(1965, p. 155-201), com uma tese que tem no referido hino sua melhor caução, já que apenas na iconografia vemos Hermes e Héstia emparelhados com tanta clareza como aí. O grande helenista francês teve êxito em mostrar o fundamento da associação (antitética) do deus dos pórticos e limiares – que rege as trocas, a mobilidade, o espaço exterior – com a deusa que fixa e centraliza o espaço doméstico, no lar imóvel. De fato, o que Vernant argumenta e explica acha-se já enunciado com luminosa concisão no hino em apreço... O poeta não se desvia de seu tema, nem sucede aí um embarçar-se de dois discursos: a deusa quase “a-mítica” (que, por outro lado, tem – *à peu près* – onipresença ritual no campo do sacrifício) é celebrada no hino através de uma referência que vale um mito pela riqueza de suas implicações simbólicas. Em suma: o texto hoje disponível do *Hino a Héstia* é a relíquia um pouco deteriorada de um poema muito bem desenvolvido.

- Já o *Hino a Héstia (II)* [H.H.29] limita-se a evocar, em cinco versos, a presença da deusa no santuário pítio de Apolo: centra-se na imagem do óleo que flui contínuo das tranças divinas; conclui-se com o rogo do poeta para que a augusta se faça presente em sua morada e lhe favoreça o cantar. O poema é uma discreta contemplação da deusa que o centraliza e assim o habita – tal como reside no templo e na casa –; sugere, de modo suave, a misteriosa presença, próxima e distante (pois intangível). Em sua impecável concentração, parece apropriado para substituir uma récita maior, ou satisfazer de forma sumária a exigência de um preito indispensável.

O caso dos Hinos a Héstia não é singular. Igual concisão tem o *Hino a Apolo II*: seu entrecho cinge-se a uma imagem dinâmica que expande a incomum abertura com uma bela metáfora e se conclui





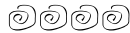
com mais uma saudação ao deus, numa sentença onde ecoa o mesmo movimento luminoso.

O *Hino a Hera*, o *Hino à Mãe dos Deuses*, o *Hino a Posídon* e o *Hino a Zeus* concluem-se logo depois de apresentar a divindade, destacando alguns atributos e traços essenciais que a distinguem. No *Hino XII*, o poeta parece deter-se na abertura... Falta até a fórmula dedicatória (saudação, voto ou súplica final) que nos outros poemas há pouco citados compõe um “fecho” um tanto frágil.



No *Hino a Apolo II*, diz [H.H.21] o verso derradeiro (idêntico ao penúltimo do *Hino a Pan*): *Kai sý mèn hoúto khaiére, ánox: húlamai dè s'aidê(i)*. Verso bem parecido finaliza o *Hino a Asclépio*: *Kai sý mèn hoúto khaiére, ánox: lítomai dè s'aidê(i)*. Ambos explicitam uma ideia presente em todos os hinos homéricos: “Salve [alegra-te] soberano: com este canto te propício” Ou: “... este canto é minha prece”. Ora, é fácil ver que os hinos homéricos, ao contrário dos órficos, não têm um teor geral de rogativa; estão longe de uma contínua deprecação. Há que entender bem o sentido da fórmula: **o hino em si** constitui a propiciação. **Torna propício o deus**, em um sentido fundamental: **aproxima-o**, traz a divindade à presença do aedo e de seu público, de um modo que lhe suscita a graça, torna-a favorável. Ao exprimir o voto em seu desfecho, o hino faz-se ver também em sua objetividade, assinala e indica sua condição de um feito, ποιήμα. A fim de mostrá-lo, impõe-se uma leitura mais atenta da saudação final. Considere-se a fórmula que a exprime nos versos acima citados, legível também no penúltimo verso do *Hino Homérico a Hermes* (H.H.4), que agora evoco: *Kai sý mèn hoúto khaiére, Diòs kai Maiádos hyié*. O advérbio *hóuto* (“assim”) faz referência a uma circunstância presente, a uma situação dada de imediato – e esta corresponde, segundo logo se adverte pelo contexto, à própria realização do poema, que acaba de perfazer-se. Por conta disso,

ainda que se possa traduzir o verso apelando a uma conclusiva, como é usual [*Ora, pois, eu te saúdo, filho de Zeus e de Maia*], a ideia básica vem a ser: “Alegra-te assim [isto é: **com o hino que te celebra**] ó filho de Zeus e de Maia [...]”. Pode-se confirmar esta interpretação considerando uma variante da fórmula de saudação que aparece nos hinos homéricos. Na que encerra o último verso do *Hino à Mãe dos Deuses*, exprime o poeta o desejo de que Reia se alegre com seu canto, e juntamente com ela, todas as deusas se rejubilem. Exprime-se neste voto a aspiração maior do poema, do hino homérico em geral: que ele seja grato ao deus, que o leve a regozijar-se, que provoque sua *kháris*. Isso é o mesmo que torná-lo propício. E assim, repito, o hino também celebra sua própria aparição.



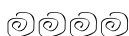
A consciência da ligação de sua arte com o esplendor divino é bem aguda nos poetas “homéridas”. Essa consciência se exprime com clareza no *Hino Homérico a Apolo e às Musas*, cujo autor afirma, com altivez, que das Musas e do Arqueiro divino procedem os cantores e citaristas da terra, **tal como de Zeus procedem os reis**. O fundamento teológico dessa tese poética é fácil de advertir: Febo é o único que conhece os desígnios de Zeus e os exprime em seus oráculos. As Musas, de quem o divino vate é o corifeu (o *Musageta*), ligam-se também **essencialmente** ao rei dos deuses.

Zeus ordena o cosmos que rege, dispensando a cada um o que lhe é próprio. É ele quem distribui aos divinos suas prerrogativas (cf. *Teogonia*, versos 71-4). Nessa partilha assegura o equilíbrio do mundo, sustenta e realiza a justiça. Dispensadores da justiça, os soberanos são considerados “alunos” [“crias”] do Altíssimo: *os reis procedem de Zeus*, diz o poeta. Segundo reza o próêmio de *Os Trabalhos e os Dias*, os decretos e sentenças cuja retidão importa garantir – as *themístes* do ditame régio – correspondem, por um lado, **aos oráculos** (oriundos de Zeus) **e, por outro, às palavras inspira-**





das aos aedos pelas Musas (filhas de Zeus). A propósito, convém lembrar que a palavra *themístes* significa tanto “decretos divinos” como “oráculos” e ainda “leis”. No poema evocado, Hesíodo faz um apelo muito significativo às Musas: é com seu favor que ele espera dizer verdades ao irmão... **e pregar justiça aos reis**. Por outro lado, o *O Hino Homérico a Zeus* celebra o maior dos deuses ressaltando sua íntima, constante conversação com Têmis, que a seu lado se assenta... Ora, a Têmis se atribuía a invenção dos vaticínios, dos ritos e das leis (*themístes*). O poeta dos hinos homéricos **diz o que é próprio dos deuses**: declara suas qualidades, poderes e prerrogativas, evoca suas *timái* (honras) seus feitos, suas preferências, o teor de seu *géras* (de seu apanágio, de suas prerrogativas). Ora, dizer o que é próprio de um ente – ação do poeta – é um trabalho que tem correspondência com a justa distribuição – encargo do soberano –: pela distribuição apropriada, a cada um há de ser dado o que lhe compete. Não é descabido, portanto, o paralelo entre aedos e reis. Repetindo: o intento fundamental dos poetas que nos legaram os Hinos Homéricos é **dizer o que é próprio do deus**, manifestando sua realidade. Este propósito já se exprime nas fórmulas de abertura – que estão longe, portanto, de reduzir-se a meros esquemas convencionais.



Nos hinos homéricos é fácil encontrar elementos formais de composição cristalizados, típicos, esquemáticos: dá-se um padrão de abertura cujas variações podem referir-se a uma mesma “base”; segue-se um núcleo expositivo – um “entrecho”, por assim dizer –; dá-se, por fim, uma clave de encerramento, também padronizada. Convém lembrar que isso não ocorre da mesma forma em todos os chamados hinos homéricos... Tampouco se trata de uma exclusividade deles, ou de uma estrutura que defina por si só sua natureza. Por outro lado, há exemplos na coletânea em que faltam alguns

desses “elementos de composição”. Nem por isso os poemas resultam incompletos, ou menos realizados. Onde ocorre, essa “falta” **não** constitui uma deficiência: dá lugar a um outro jogo poético, que resulta igualmente eficaz. O conato essencial do hino pode realizar-se mesmo quando nele se diverge do padrão comum. Pode o hino realizá-lo até quando não se alcança isolar nele um núcleo expositivo, ou distinguir bem exórdio, entrecho e arremate. Vale a pena uma breve consideração de alguns desses “casos-limite”.

- O HH 13, *a Deméter* é certamente um extrato do outro hino homérico dedicado a esta divindade. De seus três versos, dois são encontráveis no texto do H.H.2.⁵¹ O dístico inicial formaliza uma abertura “clássica” desse tipo de composição. O terceiro verso é um típico pedido/dedicatória, enunciado numa variante que pouco se desvia do padrão formular de encerramento mais encontrável nesta classe de hinos.

*Deméter dos belos cabelos começo a cantar
E sua filha também, a mui formosa Perséfone.
Salve, deusa! Preserva esta urbe e preside a este canto!*

- É tudo. Habilmente combinados, sem nada entre a abertura (1-2) e o arremate (3), esses versos formam uma espécie de acorde que basta à evocação desejada: o poema consoma a celebração da dupla divina em um arranjo “minimalista”. Arrisco uma hipótese: o hino assim composto talvez servisse ao propósito de satisfazer o imperativo do reconhecimento de uma primazia das Duas Deusas em um espaço a elas consagrado, ou numa circunstância (litúrgica) dominada por ambas – em um festival em sua honra, em que um aedo tivesse de louvá-las antes de entoar qualquer

51 O primeiro verso do *Hino a Deméter II* equivale ao primeiro verso do *Hino a Deméter I*; o segundo verso do *Hino a Deméter II* equivale ao verso 493 do *Hino a Deméter I*.





outro cântico, mas quisesse, por economia de tempo, ou por outro motivo prático, esquivar-se à tarefa de cantar-lhes o (um) hino maior. Se o público já estivesse familiarizado com o grande *Hino a Deméter*, facilmente reconheceria sua “citação”, a dica que remete a seu conteúdo neste curto poema.

- O *Hino X a Afrodite*, de apenas seis linhas, tem jeito de sedução... É todo oferta e promessa, a celebrar a Sedutora. Os três primeiros versos declaram o propósito de cantar a Citérea nascida em Chipre, que dá aos mortais as doces dádivas, sempre a sorrir com a flor do desejo... A esta declaração segue-se, de imediato, a saudação final, com o pedido e a promessa que a arrematam.
- O *Hino XXVIII a Atena* elege um traço característico, decisivo, da divina e se concentra na sua apresentação com sóbria clareza. A deusa terrível é celebrada em sua ação belicosa, envolvida, junto com Ares, nos trabalhos da guerra, no saque de cidades, no clamor das batalhas, evocada como protetora dos soldados tanto na partida quanto no retorno das campanhas. Sente-se o movimento bélico, sugere-se uma abertura épica... A introdução (a fórmula declaratória inicial) prolonga-se de modo que se torna impossível separá-la do núcleo do poema: o enunciado que o abre só se interrompe no termo do penúltimo verso... E o último corresponde à saudação final.
- No *Hino XXI a Apolo II*, o aedo fala diretamente ao deus e o declara objeto/destinatário de seu hino. Mas a declaração, em si, faz-se de forma **indireta...** O poema se concentra numa única figura: a do cisne que ritima seu canto com o bater das asas. A esta imagem da ave apolínea justapõe-se logo a do aedo, de modo que se torna inevitável fundi-las. O poeta assim se identifica com o animal de

Apolo... A metáfora que os associa liga subliminarmente o bater das asas do cisne com a plangência rítmica da fórmula. Ela toma, colma o poema... A fórmula dedicatória, aplicada com muita felicidade, repercute a imagem sonora de forma sugestiva: também se faz eco... O canto / prece, “apropria-se”, evocando-os, de todos os cantares dirigidos ao deus, no começo e no fim... E a forma indireta da declaração que introduz o hino confere a seu enunciado um alcance universal: os cantores por excelência, os seres por natureza apolíneos – aedo e cisne – sempre reconhecem a hegemonia musical de Apolo, senhor tanto da primícia quanto do último voto poético; à volta do deus “eco” o incessante movimento da celebração. Assim, desde o primeiro verso, **o hino inteiro faz-se dedicatória...** É também, **todo ele**, não só **apresentação da divindade** – caracterizada por sua revelação musical –, como **apresentação e oferta...** do próprio cântico. O aedo que o entoava plangendo a lira realiza, encarna, a imagem cantada... E se inclui, assim, no movimento infinito da música dirigida ao deus.

- O *Hino XII a Hera* celebra uma grande deusa, rica em mitos e liturgias, com presença marcante na epopeia: uma forte personalidade mítica. A escolha de como celebrá-la nada tem de simples. Mas o poeta do hino o faz com engenhosa simplicidade. Uma prodigiosa concentração é sua marca... Ao evocar a origem da deusa, o aedo menciona apenas a Dama primigênia que a gerou: a Grande Mãe Reia. Ora, todos sabem que Hera é filha de Reia e de Cronos: tanto quanto Zeus, ela pode ser chamada de *Cronida*; dois versos adiante, será dita *kasignétes*, irmã germana de Zeus. A referência exclusiva a Reia tem o dom de associar a rainha olímpica, de maneira imediata e íntima, com a Grande Mãe dos Deuses: sente-se que ela a “duplica”, por assim





dizer. Em seguida, o poeta louva a formosura da soberana imortal. Destaca sua glória de Dama – sua graça feminina – atribuindo-lhe o predicado que Páris lhe recusou: a beleza máxima. E insiste na sua íntima ligação com Zeus, enquanto irmã e esposa do Rei do universo (esta comunhão de origem cifra o privilégio que a distingue de todas as outras amantes do Supremo). Sem interrupção, o poema evolui do enunciado que corresponderia a uma abertura – a declaração em que o aedo nomeia a divindade a quem canta – até desembocar em um arremate sutil. Não é possível distinguir aí abertura de entrecho e de arremate: está tudo junto num só período, num só “jato”. Mas a força ilocutória da declaração inicial é até multiplicada por esse prolongamento que a estende até o termo do poema. **O canto concentra-se em um enunciado: no dizer a quem canta.** Sua própria construção o torna manifesto... O “arremate” foge do padrão – e tampouco se destaca do corpo “monolítico” do poema.



Passo agora a outro ponto decisivo. No final do núcleo délio do *Hino a Apolo* [H.H.3], o poeta se identifica... Pelo menos aparentemente. Faz isso faz de modo bem ostensivo. É quando conclama as moças da ilha, que acabou de louvar, com um pedido em tom de auto-propaganda: roga-lhes que se lembrem dele mais tarde, sempre que alguém (nativo ou estrangeiro) lhes indagar quem é o melhor dos poetas, o que mais lhes agrada... Pede-lhes que elas respondam a essa pergunta em unísono, dizendo que o melhor cantor é um homem cego, habitante da ilha escarpada de Quios; conclui este apelo com a promessa de retribuir às *parthénoi* a propaganda encomendada, levando a fama delas aonde for. (Em seguida, encerra o hino com o costumeiro voto à divindade, ao Arquero a quem o dedica). Pois

bem... Essa “auto-apresentação” do vate pode não ser tão reveladora quanto parece. O gesto poético em que ele se *identifica*, habilidoso, com(o) *o homem cego de Quios* talvez corresponda a pôr-se uma bela máscara: a figura consagrada de Homero. Muitos opinam que a legendária figuração de Homero como um poeta cego teria tido sua fonte justo nessa passagem do *Hino Homérico a Apolo*. Mas o contrário também é possível: que o hino se tenha conformado, neste ponto, a uma legenda pré-existente. Se for o caso, a manifestação toda “pessoal” do seu autor, sua apresentação, resulta num distanciamento... Ele se faz tomar pela imagem-modelo do aedo: veste o símbolo de sua corporação. Ora, sendo assim, há que reconhecer: os poetas desses *Hinos*, mesmo onde parecem mostrar-se, mantêm-se velados pelo esplendor de seu canto. Sua presença apenas se inscreve num gesto de retirada, no despacho do poema. As fórmulas em que eles se dirigem aos deuses são, em geral, ritos verbais cristalizados, em princípio impermeáveis a sua individualidade.

Digo “em princípio” porque o *Hino a Apolo I* indica também outra coisa. Mesmo supondo que o poeta se mascara ao identificar-se como “o cego de Quios”, a gente tem de reconhecer: vestindo esta *persona*, ele se faz personagem... Seu velamento o assinala. O escondido resulta claramente individualizado, marcado pela máscara.

De qualquer modo, trata-se de um procedimento singular. Em geral, os poetas dos hinos homéricos mantêm a discrição épica. Apenas se mostram no papel de enunciadores do canto: vozes luminosas cuja fonte próxima se envolve no silêncio e na invocação de sua última origem, em face da aparição divina.

Um contraste forte se pode fazer entre esta atitude e a que se verifica em uma obra prima da lírica grega: *A Ode a Afrodite*, de Safo. Neste poema, tão forte quanto a presença da deusa é a da mulher apaixonada que lhe dirige a súplica falando de seu amor, de seus desejos e esperanças, em reza franca; além disso, dá-se que a deusa responde: entra no campo do diálogo, dirigindo-se também



a sua suplicante... A relação entre Safo e Afrodite mostra-se, aí, toda pessoal – quase familiar.⁵² Com isto, passo a outra questão.



Em um breve estudo sobre a poesia grega, A. M. Davies (1998 p. 117) inicia suas considerações a respeito da lírica por “um rápido exame dos hinos homéricos”. Justifica esta tomada de posição apelando a uma “definição mais ampla” da lírica (que não chega a expor). É evidente que, no trecho lembrado, ele fala de *lírico* segundo uma perspectiva moderna. Os gregos antigos classificavam tanto os hinos homéricos quanto os órficos como poemas *épicos* – em função da métrica, do ritmo, da dicção dessas composições: por outras palavras, eles eram considerados *épe* – por ser compostos em hexâmetros “heróicos” e destinados à recitação, antes que ao canto (embora sua recitação pudesse acompanhar-se de uma “batida” da lira).

Os gregos chamavam de “mélcos” (>*méle*) os poemas cantados, principalmente os que o eram por um só cantor – as monodias –; não raro, também designavam assim os cantos corais, embora tivessem para estes últimos um outro termo abrangente, *mólpe*. Os eruditos alexandrinos é que chamaram de *lírica* a poesia ajustada ao canto, tanto coral como monódico; usaram este termo – *lírica* – tendo em conta que, em geral, o canto dos aedos e o dos coros era acompanhado (principalmente) por lira (ou bárbito, ou cítara).⁵³ Na Grécia



ORDEP SERRA

52 Dando um salto histórico ainda maior, logo se vê que resulta, também, muito diversa da atitude poética perceptível nos hinos homéricos a verificável nos maravilhosos hinos de Calímaco (mesmo aqueles escritos em dialeto épico jônico e em hexâmetros datílicos): a dicção erudita e o claro compromisso com a declamação, em vez do canto, não são os únicos diferenciadores: esses poemas alexandrinos ricamente originais manifestam uma disposição que eu chamaria de *cerimonial* no modo como o poeta se refere à divindade e, sobretudo, quando se dirige a ela (conforme sucede no Hino a Zeus, por exemplo): a rigidez, Calímaco o faz em tom de monólogo... Pede retoricamente a confirmação divina em busca de desenvolver uma argumentação “teológica” — endereçada, de fato, ao público. Mas este tom argumentativo é temperado por caprichos lúdicos em que o poeta excede... Ver a propósito Bruno Snell (1975, n. 15, p. 343-358).

53 Alceu, Safo e Anacreonte foram os grandes nomes da lírica monódica; na lírica coral destacaram-se Álcman, Estesícoro, Íbico, Simônides, Baquilides e Píndaro.

das épocas arcaica e clássica, o nome de *hinos* era dado de modo mais comum a certas peças da lírica **coral**: cânticos consagrados à glorificação de divindades.⁵⁴

Os antigos ainda distinguiam da lírica a elegia e o jambo. Os alexandrinos elaboraram uma famosa lista dos **nove líricos**, relacionando poetas que compuseram, para lira, poemas que não eram em versos jâmbicos ou trocaicos nem em dísticos elegíacos.⁵⁵ Deu-se o florescimento da elegia, do jambo, da lírica (coral e monódica) num rico período, que é tradicionalmente designado como a época da “poesia lírica arcaica”: o período que corresponde, *grosso modo*, aos séculos VII e VI a.C. A propósito, diz Bruno Snell (1992, p. 81):

A nós parece-nos natural que na literatura ocidental coexistam diversos gêneros poéticos: a epopéia, a lírica e o drama. Entre os gregos, que criaram esses gêneros poéticos como formas de grande poesia e por cuja influência direta ou indireta [eles] se desenvolveram, também, nos outros povos indo-europeus, tais gêneros poéticos não coexistiram, mas sucederam-se uns aos outros: quando a epopéia declinou, surgiu a lírica, e quando a lírica caminhou para seu fim, surgiu o drama. Por conseguinte, no seu lugar de origem esses gêneros poéticos foram o resultado e a expressão de uma determinada situação histórica.

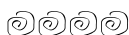


54 Distinguiam-se nessa categoria o *prosódion*, típico das procissões; o *péano*, próprio da celebração de Apolo; o *ditrambo*, dedicado a Dioniso; o *hipórquema*, que envolvia uma dança agitada; o *partenéion*, ritualmente entoado por um coro de moças. Havia ainda os cantares em honra de humanos, genericamente chamados de *encômios*. Destacavam-se o *epinício*, voltado para a celebração de uma vitória atlética, e o fúnebre *treno*.

55 Compõem essa enéade Alcman, Estesícoro, Safo, Alceu, Íbico, Anacreonte, Simônides, Píndaro e Baquilides. Os dísticos elegíacos têm este nome porque eram originalmente compostos para acompanhamento de flauta (*ἔλεγχος*): compreendiam um hexâmetro seguido de um pentâmetro (versos de seis e cinco pés, dáctilos ou espondeus). Eram cantados em banquetes e mais tarde passaram a ser gravados em sepulturas. Calino e Tirteu foram os primeiros expoentes, mas Arquíloco é igualmente citado entre os precursores. (Primaram ainda na elegia Mímmerno de Cólofon, Sólon de Atenas e Teógnis de Mégara). Arquíloco foi, também, o mais ilustre e antigo representante da poesia jâmbica, que teve como cultores os grandes nomes de Hipônax de Éfeso e Semônides de Amorgos. O dístico elegíaco parece uma variação do hexâmetro heróico (HARDIE, 1934; ROCHA PEREIRA, 1997, p. 199); mas quiçá tão antigo quanto o emprego deste ritmo “gerado” pela “quebra” do hexâmetro é o jambo, verso cujo pé combina uma sílaba longa e uma breve, e se aproxima muito do ritmo da fala comum.



Sim... Os mais antigos documentos literários dos helenos que nos chegaram são as epopeias homéricas; ninguém duvida de que elas têm raízes antiquíssimas. Os textos da lírica helena que podemos conhecer são mesmo posteriores. O drama é o último que chega... Mas há outras coisas a ponderar. Na descrição do escudo de Aquiles, a *Ilíada* (Canto XVIII) nos fala de práticas que, para os gregos antigos, correspondiam a *méle*, ou seja, ao campo da lírica... conforme diriam os alexandrinos. Nos versos 490-6, *Homero* refere a celebração de núpcias: fala de noivas conduzidas entre tocheiros, ao som dos cantos do himeneu, enquanto jovens dançarinos evoluem numa dança animada por flautas e cítaras. O himeneu é sempre o núcleo dos epitalâmios que conhecemos... Estes certamente não constituíam algo insólito quando alcançaram seus primeiros registros escritos. Bem ao contrário. Mas voltemos ao texto evocado: nos versos 566-72, sempre a “ler” a arte de Hefesto, o poeta focaliza uma vindima: moças e rapazes carregam cestos de uvas; um dos jovens entoava com voz aguda o lindo *hino de Lino*, e os outros dançam, batendo com ritmo os pés no chão. Segundo os versos 590-605, o divino ferreiro também representou moços e moças empenhados em um bailado “enquanto um divino aedo entoava um canto aos acordes da lira”.⁵⁶ Já no final da *Ilíada* (XXIV, 720 sq.), diz seu autor que os troianos executaram um *treno* em honra de Heitor. Epitalâmio, treno, canto coral e outros tipos de desempenho semelhante – a poesia adaptada à música, associada, ou não, à dança – certamente já existiam desde muito.



Várias autoridades situaram o acabamento da *Ilíada* em meados do século VIII a.C. e o da *Odisseia* um pouco antes do fim desse mesmo século – que, no seu termo, também teria testemunhado a floração dos demais poemas do Ciclo Troiano e de outras epopeias

56 Cito a tradução de Haroldo de Campos (2002).

(como a *Tebaida* etc.). Dá-se que essa cronologia não goza hoje de consenso. Há mais de quarenta anos, Martin West (1966), entre outros, já defendia com ardor a tese de que pelo menos a Odisseia foi **posterior** à obra hesiódica. Vários autores o acompanharam, cientes todos de que isso implica em situar a data da referida epopeia nas primeiras décadas do século sétimo, ou talvez ainda mais tarde. (BURKERT, 1987; TAPLIN, 1992; DICKIE, 1995) Não poucos estudiosos sustentam agora que as epopeias “homéricas” só após um longo desenvolvimento alcançaram a forma definitiva em que as conhecemos... E isso pode ter-se dado já em meados do século VI a.C. Nada tem de inverossímil a tese de Karl Schefold (1978) que sugere a existência, no século VI a.C., de um poeta empenhado numa recomposição da *Ilíada* e de um outro responsável por um trabalho semelhante com a Odisseia.⁵⁷ Em vista disso, parece-me arriscado afirmar que no século VII a.C. a épica *estava em declínio*. Afinal, o que isto significa? Vejamos...



Segundo a perspectiva mais “conservadora” acima evocada, a épica grega, cujas raízes profundas certamente remontam à era micênica, teve seu grande momento criativo no século VIII a.C. com “Homero”, ou seja, com a *Ilíada* e a *Odisseia*, passando, no século seguinte, a uma fase tão só *reprodutiva*, para *decair* logo depois – no século VII a.C. –, na competição com gêneros novos. Pajares (1979), que subscreve esta descrição (e usa os termos grifados acima), lembra, porém, o florescimento da épica autóctone da Ática, com Paniasis, em pleno século V... E assim nos ajuda a esconjurar a ideia de um grande eclipse, de uma catástrofe definitiva do gênero no advento da lírica – como poderia dar a entender a colocação de Snell que acima citei. Como assinala também Pajares (1979, p. 9), “aunque

57 Admiti-lo não implica em negar que a primeira elaboração desses poemas tenha sido bem mais antiga; tendo a crer que as epopeias homéricas, em sua primeira versão, foram, sim, anteriores à *Teogonia*.





decae, la tradición épica no se interrumpe [...]”.⁵⁸ A propósito, ele recorda a obra de Apolônio de Rodes, no século III a.C.; chega mesmo a evocar as epopeias de Quinto de Esmirna e Nono de Pá-nópolis, obras, respectivamente, dos séculos IV e V d.C.⁵⁹ Uma coisa é certa, pois: épica e lírica de fato coexistiram no mundo grego antigo. *Pace* Pajares, hoje é difícil aceitar que durante todo o século sétimo antes de Cristo (mais o seguinte) a atividade épica foi apenas “reprodutiva”. Mesmo supondo que a *Iliada* e a *Odisseia* já haviam sido compostas e admitindo (com maior risco) que também já se achavam, então, plenamente acabados os *Cantos Cíprios*, a *Etiópida*, a *Iliada Menor*, a *Ilioupérsis*, todos os *nóstoi* e a *Telegonia*, assim como a *Tebaida*, a *Edipódia*, os *Epígonos* e a *Alcmeônida* etc. (em suma, os poemas heróicos para nós perdidos, de diferentes “ciclos” e origens: toda a *Epica Minora*), custa crer que a partir de então os rapsodos se limitassem a repeti-los passivamente, deixando de lado qualquer ensaio de produção nova; é inacreditável que tenham cessado, nessa altura, o improviso e a *composition in performance* nas suas récitas, ou que nada de novo se fizesse na apresentação pública de poemas em fórmula hexamétrica. É, no mínimo, arriscado supor que a flutuação das versões poéticas da legenda heróica cessou de imediato no fim do oitavo século antes de Cristo. Pois se Pisístrato, no século VI, deu ordens rigorosas para que se recitasse apenas Homero nos festivais de Atenas, é que antes dessa providência os rapsodos aí declamavam outros poemas... Por certo, não só obras antigas. À parte isso, uma coisa não se pode esquecer: foi por boca de rapsodos que, progressivamente, nos séculos VII e VI a.C., as epopeias homéricas se difundiram por toda a Grécia e a

58 “embora decaía, a tradição épica não se interrompe [...]”

59 De resto, como diz ainda o referido autor (PAJARES, 1979, p. 8-9), convém lembrar que “[...] prácticamente toda la Hélade contaba con una poesía épica local, desde la Argólide (con la Forónida y la Danaída), hasta Corinto (con Eumelo), Creta (con Epiménides) o Esparta (con Cinetón). Asimismo que en Beócia, junto a Hesíodo, se disponía de un amplio conjunto de leyendas que configuraban el Ciclo Tebano, y que incluso colonias como Halicarnaso contaban con bardos locales de la talla de Paniasis”.

conquistaram em definitivo, fascinando-a de um modo tão poderoso que também nos atingiu. Descrever o que então se passou, essa escalada avassaladora, como “declínio da épica”, já seria um tanto equívoco: no mínimo, seria fazer pouco da importância e complexidade do processo de recepção das epopeias homéricas na Grécia “arcaica”, atribuindo-lhe uma mecânica mais que singela. A hipótese de que após o advento de Homero todos os rapsodos se tornaram papagaios é insustentável. Suas interferências na execução dos poemas, a ameaça de versões concorrentes que eles também veiculavam e produziam acham-se entre os fatores que motivaram a iniciativa de Pisístrato (ou de seus filhos) de fazer registrar por escrito a obra homérica, para assim mantê-la íntegra, tanto quanto possível inalterada.

Além disso, convém evitar um pressuposto tácito que se revela frágil ao explicitar-se, mas goza de poder enquanto isso não ocorre: a presunção de que, se não chegou até nós, a produção épica arcaica, para além de Homero e Hesíodo, a rigor inexistiu, ou foi insignificante. Vem dos eruditos alexandrinos a apreciação negativa da velha poesia “heróica” não homérica – um juízo responsável, ao menos em parte, por sua perda. Essa opinião encontrou eco em muitas bocas (e penas) modernas... Mas esse eco soa falso: os sábios de Alexandria podem muito bem ter feito seu julgamento com base em critérios distintos dos que hoje se aplicariam... E quem agora repete sua opinião segue-os às cegas. Certos ou errados, os alexandrinos pelo menos conheciam o que estavam desprezando.

Em certo sentido, pode-se dizer que, após “Homero”, a épica não exatamente declinou, mas “transbordou”... Volto a Pajares (1979, p. 10):

Aunque homogeneizado por elementos comunes (la lengua épica, el verso hexamétrico y la fraseología tradicional), el género abarca una temática muy variada. De un lado, el llamado Ciclo Épico [...]. De otro, la poesía genealógica [...]. También el humor tenía cabida em el género [...]. Por último, habría que aludir a la literatura reli-



giosa, oracular o especulativa, que se vierte también en esta via de expresión, tan flexible que serviria incluso de lengua de la filosofía a personalidades tan ilustres como Parménides.

Pajares reconhece que a épica **fecundou** outros gêneros. Pois bem: em grande medida, essa fecundação aconteceu no período em que ela estaria “em decadência”, segundo esse erudito. Prefiro dizer que ela estava a transbordar para muito além de seus primeiros limites.



ORDEP
SERRA



Impõe-se um esclarecimento. A estrutura do hexâmetro e as fórmulas que a ele se acomodam constituem um mecanismo de registro: uma escrita intraverbal, sonora. Espero que este modo de dizer não escandalize... Chamo de *escrita*, em sentido amplo, todo e qualquer procedimento que permita reter discurso fazendo-o aderir a uma forma dada, por cujo meio ele se torne “reapresentável”. Isso também se pode obter com recursos orais. Pois há registros sonoros. A música é capaz de prover uma “escrita”, no amplo sentido em que ora emprego o termo. Logra-o quando faz reter enunciados discursivos sem sujeitá-los de forma avassaladora a seu próprio interesse, a seu arranjo, a ponto de descaracterizá-los enquanto falas. É evidente que ela pode, também, “distorcer” o discurso, “consumi-lo” – como acontece, por exemplo, em muitas árias operísticas em que as palavras se tornam, de fato, irreconhecíveis (sei o que a soprano está cantando porque li o texto no libreto... de outro modo não o adivinharia); mas mesmo no que a gente chama costumeiramente de “escrita” uma coisa semelhante pode acontecer: a caligrafia às vezes alcança tamanha sofisticação que torna muito difícil a leitura do texto registrado... A beleza pictórica prevalece, prejudicando a inteligibilidade do conteúdo.

O hexâmetro por certo tinha um desenho musical, uma toada que hoje nos escapa – dispomos apenas do conhecimento da sua

base métrica –, mas essa toada era, com certeza, bem mais simples que o cromatismo das formas líricas (por certo com graus distintos de complexidade melódica): por suposto, facultava uma “escrita” sonora cuja caligrafia clara se adequava bem ao registro de discursos longos, de narrativas complexas: compunha um esquema ideal para o recitativo, (entoado antes de declamado). Depois dos estudos de Milmann Parry, de A. B. Lord e de seus continuadores, sabemos o bastante para não duvidar da eficácia dos recursos de memorização disponibilizados pela linguagem épica, do alcance dessa estrutura de registro que o verso hexamétrico e as fórmulas correlatas possibilitavam. Foi essa “escrita” que, num primeiro momento, possibilitou a conservação da “enciclopédia tribal” (como a chamou Havelock) atribuída a Homero; depois, por felicidade, a escrita alfabética chegou a tempo de trazê-la até nós.⁶⁰

O invento da “escrita” épica deve ter sido aplicado, originariamente, ao registro da gesta heróica: deve ter sido conatural da invenção ou recriação poética dessa gesta. Mas as possibilidades muito ricas de registro assim disponibilizadas não tardaram a ser percebidas e usadas para diferentes discursos: baste aqui evocar seu emprego por Hesíodo para uma exposição, a rigor, teológica – sem dúvida inspirada nas cosmogonias próximo-orientais – e na confecção do magnífico “almanaque” de *Os Trabalhos e os Dias*.

Hoje, quando a gente fala em “épico” tem em mente, sobretudo, a leitura homérica da legenda heróica e obras “paralelas” semelhantes (o ciclo, os ciclos...). Mas convém destacar o código, isto é, a “escrita” épica e o “idioma” especializado que se lhe compaginou, para compreender a abrangência do *épos* no horizonte arcaico. A “fecundação de outros gêneros” e o “transbordamento” da épica têm a ver com experiências de transposição e com a descoberta simultânea de novas possibilidade expressivas, novos campos temá-

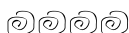


60 Reporto-me aqui, evidentemente, à tese havelockiana exposta no famoso *Preface to Plato* (HAVELOCK, 1996).



ticos. Também têm a ver com novas situações históricas e com o surgimento da escrita alfabética, a princípio interferindo de modo ancilar na *compositio dicenda*, depois progressivamente encaminhando os poetas no rumo da *compositio legenda*.

Ao falar de “lírica”, os antigos tinham em mente uma modalidade da dicção poética em que a música interferia muito; esta era a ideia básica, até que novos paradigmas e campos temáticos se fizeram reconhecer na prática dos poetas-compositores, desenhando, aos poucos, a ideia do gênero. Mas para que isto acontecesse, foi necessária a “fecundação” de que acima se falou: foi necessário um intenso comércio *epilírico*, em meu modo de ver o fenômeno mais marcante na poesia arcaica dos séculos VII e VI.



Acima sugeri que a lírica, em um sentido mais elementar (poesia “acondicionada” a canto e dança, fortemente marcada pela intenção musical), sem dúvida existiu muito antes da aparição dos grandes líricos – bem antes da “época lírica”. Não se pode duvidar de que nos séculos precedentes houve bons poetas-cantores; para nós, ficaram perdidos seus nomes e poemas porque a escrita alfabética ainda não existia (ou não estava suficientemente difundida) e porque, no essencial, perdemos a música dos gregos.

Por outro lado, só no período que destaquei a autoria ganha relevo. Não só porque começam, então, a aparecer “normalmente” autores cujo nome perdura, cuja autoridade se estabelece, mas também porque, então, os poemas épicos mais consagrados, os poemas “definitivos” para os gregos, projetam universalmente – no universo helênico – seu autor. Que bem pode ser considerado, em duplo sentido, o primeiro da Literatura Ocidental. Quem na Grécia duvidaria de sua autoridade? Quem, ainda hoje, deixa de reconhecê-la?

Tudo indica, no entanto, que o divino Homero foi precedido por seus poemas. A rigor, já não há quem sustente ter sido o mesmo poeta o compositor da *Iliada* e da *Odisseia*. Seria preciso ver, portanto, **pelo menos** duas pessoas – dois poetas geniais – na origem **próxima** de Homero... E a expressão “pelo menos” justifica-se bem. Tal como o poeta da *Iliada*, o (último) compositor da *Odisseia* terá trabalhado com material oriundo da lavra de uma série de rapsodos – série esta que “fechou” com sua excelência. Nem por isso deixaria de ter “colaboradores”... de que *Homero* também se apossou.

De qualquer modo, uma coisa é certa: Homero se impôs. Sua figura, criação dos poemas a que deu nome, tal como eles fez-se irresistível. Fascinou os gregos e continua a fascinar-nos. A imagem dos seus “descendentes” (os chamados “homéridas”) ajuda a formar-lhe o vulto majestoso. E os hinos de que trato aqui, apesar da distância entre sua produção histórica e sua fonte imaginária, não podem dissociar-se dessa origem mítica. Pois também para nós resulta impossível esquecer Homero – mesmo se acabamos convictos de que ele foi uma soberba invenção, um fruto de “sua” poesia.



REFERÊNCIAS

ALLEN, T. W.; SIKES, E. E. *Commentary on the homeric hymns*. London: MacMillan, 1904.

ALLEN, T. W.; SIKES, E. E.; HALLIDAY, W. R. *The homeric hymns*. Oxford: Clarendon Press. 1936. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus:text:1999.04.00298&query=poem%3D%234;layout=;loc=comm%204.1>>.

BALLABRIGA, A. La question homérique: pour une réouverture du débat. *Revue des Études Grecques*, Bordeaux n. 103, p. 16-29, 1990.

BURKER, W. *Greek religion: archaic and classical*. Oxford: Blackwell, 1987



- CABRAL, L. A. M. *O Hino Homérico a Apolo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- CÀSSOLA, Filippo. *Inni omerici*. 1. ed. Verona: Fondazione Lorenzo Valla; Arnoldo Mondadori Editore, 1975.
- CÀSSOLA, F. *Inni omerici*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla; Arnoldo Mondadori Editora, 1986.
- DAVIES, A. M. A poesia lírica e de outros gêneros. In: FINLEY, M. I. (Ed.). *O legado da Grécia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- DICKIE, M. W. The geographic of homer's world. In: ANDERSON, O.; DICKIE, M. W. *Homer's world: fiction, tradition, reality*. Bergen: Coronet Books, 1995.
- EVELYN-WHITE, H. G. *Hesiod, the homeric hymns and homerica*. Cambridge: Loeb Classical Library; Massachussets: Harvard University Press. 1914.
- GELZER, T. Bemerkungen zur homerischen Ares-Hymnus. *Museum Helveticum*, v. 44, p. 150-67, 1987.
- HARDIE, W. R. *Res metrica, an introduction to the study of Greek and Roman versification*. Oxford: Clarendon Press, 1934.
- HAVELOCK, E. *Preface to Plato*. Cambridge Massachussets: Harvard University Press, 1963.
- HAVELOCK, E. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002. 2 v.
- HUMBERT, J. *Homère hymnes*. Paris: Belles Lettres, 1967.
- JANKO, R. The structure of homeric hymns: a study in genre. *Hermes*, n. 109, p. 9-24, 981.
- JANKO, R. *Homer, Hesiod and the hymns: diachronic development in epic siction*. Cambridge: Cambridge University Press 1982.
- KATZOPOYLOS, O. *Omphpikoi ymnoi*. Atenas: Kato, 2002.
- MERKELBACH, R.; WEST, M. L. *Fragmenta hesiodea*. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- MURRAY, G. *The rise of the Greek epic*. Oxford: Oxford University Press, 1960.

- PAGE, D. L. *Poetae melici graeci*. Oxford: Clarendon Press. 1962.
- PAJARES, A. B. *Fragmentos de épica griega arcaica*. Madri: Editorial Gredos, 1979.
- PÒRTULAS, J. Para leer a safo. *Argos*, v. 7, p. 59-75. Buenos Aires, 1983.
- RICHARDSON, N. J. *The Homeric hymn to Demeter*. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- ROCHA PEREIRA, M. H. da. *Estudos de história da cultura clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- SCHEFOLD, Karl. *Myth and legend in early greek art*. London: Thames & Hudson, 1966.
- SCHEFOLD, Karl. *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst. Mitarb. Luca Giuliani*. München: Hirmer Verlag, 1978.
- SERRA, O. *Hino Homérico IV a Hermes*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- SERRA, O. *Hino Homérico II a Deméter*. São Paulo: Odysseus, 2009.
- SNELL, B. *A descoberta do espírito*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- TAPLIN, O. *The shaping of the Iliad*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- TORRANO, J. *Teogonia: a origem dos Deuses. Hesíodo*. São Paulo: Rosita Kempf, 1986.
- TORRANO, J. Mito e verdade em Hesíodo e Platão. *Letras Clássicas*, n. 2 p. 11-26. São Paulo: FFLCH /USP. 1998.
- VERNANT, J. -Pierre. Hestia – Hermès: sur l’expression religieuse de l’espace et du mouvement chez les Grecs. *Mythe et pensée chez les Grecs*, v.1, p. 124-84, 1965.
- WEST, M. L. *Hesiod, Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1966.
- WEST, M. L. *Hesiod: the works days*. Oxford: Clarendon Press, 1978.
- WEST, M.L. *Homeric Hymns, Homeric Apocrypha, Lives of Homer*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 2003. (Loeb Classical Library)



APÊNDICE

RELAÇÃO DOS HINOS HOMÉRICOS DE ACORDO COM A ORDEM TRADICIONAL

HH 1 HINO A BACO

HH 2 HINO A DEMÉTER

HH 3 HINO A APOLO

HH 4 HINO A HERMES

HH 5 HINO A AFRODITE

HH 6 HINO A AFRODITE

HH 7 HINO A DIONISO

HH 8 HINO A ARES

HH 9 HINO A ÁRTEMIS

HH 10 HINO A AFRODITE

HH 11 HINO A ATENA

HH 12 HINO A HERA

HH 13 HINO A DEMÉTER

HH 14 HINO À MÃE DOS DEUSES

HH 15 HINO A HÉRACLES CORAÇÃO DE LEÃO

HH 16 HINO A ASCLÉPIO

HH 17 HINO AOS DIÓSCUROS

HH 18 HINO A HERMES
HH 19 HINO A PAN
HH 20 HINO A HEFESTO
HH 21 HINO A APOLO
HH 22 HINO A POSÍDON
HH 23 HINO A ZEUS
HH 24 HINO A HÉSTIA
HH 25 HINO ÀS MUSAS E APOLO
HH 26 HINO A DIONISO
HH 27 HINO A ÁRTEMIS
HH 28 HINO A ATENA
HH 29 HINO A HÉSTIA
HH 30 HINO À TERRA MÃE DE TODOS
HH 31 HINO AO SOL
HH 32 HINO À LUA
HH 33 HINO AO HÓSPEDE

A ESFINGE E SEUS MITOS NA ICONOGRAFIA GREGA

No Egito, sua terra de origem, os primeiros monumentos do tipo esfinge remontam a 2600 a.C. No Oriente Próximo, os mais antigos ícones desta classe datam de um século depois. Em sucessivas “ondas”, a figura difundiu-se por todo o Mediterrâneo. Já no Próximo Oriente, ganhou nova vida, modificada de diferentes maneiras. E foi daí, principalmente, que alcançou a Grécia. A passagem nunca foi um simples traslado. Na ampla difusão deste símbolo, mudanças profundas ocorreram. De acordo com Dessene (1957), o empréstimo que tantos fizeram à imaginária egípcia, na Antiguidade, cingiu-se à forma: o sentido que aderiu à figura original da esfinge logo se desvaneceu, no processo das transferências, dando lugar a outros: essa imagem abriu-se a muitas recriações. No Egito, a esfinge foi uma divindade; e nunca voltaria a sê-lo nas culturas que a adotaram.

De um ponto de vista morfológico, na imaginária egípcia e nas que lhe devem esse aporte, pode-se falar de uma “classe” icônica correspondente ao tipo esfinge. Esta classe corresponde a um subconjunto do conjunto maior das representações hieráticas de *Mischwesen*. A categorização de “esfinge” se aplica aos híbridos fantásticos com a estrutura fundamental definida pela combinação de



uma parte superior do corpo antropomorfa (cabeça mais busto, ou só cabeça) com uma parte inferior bestial, quase sempre leontiforme, com uma variante canídea na Grécia, pelo menos a partir do século V. A essa estrutura híbrida podem somar-se outros elementos: já no Egito (onde, todavia, predominam as ápteras), surgem esfinges aladas, como elas sempre serão na Hélade; por sinal, o domínio da forma alígera já se verifica na tradição minóico-micênica, muito influenciada pela arte mesopotâmica. Tanto no vale do Nilo quanto na Mesopotâmia, aparecem as corníferas. Na Anatólia, e depois também na arte creto-micênica, aparecem os tipos de cauda serpentina, com feição ora masculina, ora feminina.

É usual, em função da tipologia iconográfica, estender a designação de “esfinge” a outras figuras híbridas, como a taurina antropocéfala, geralmente alada, de monumentos da Ásia Menor; e a alada antropocéfala de corpo equino, muito mais tardia, encontrável em obras de arte romanas e em moedas célticas (DEMISCH, 1977, p. 11). O nome se aplica também ao criocéfalo de corpo leontiforme, áptero, de que a estatuária do Egito apresenta magníficos exemplares: basta lembrar as estátuas que formam as alas dos dromos dos templos de Carnac e Luxor.

Reportam-se ainda a este complexo imaginário outros híbridos fantásticos, em especial os de corpo felino, que no Egito constituem representações quase “hieroglíficas” de diferentes deuses (HÖFER 1902, col. 1301).⁶¹

É vasto, pois, o “gênero” das esfinges... Os eruditos alemães falam em *Löwensphinx*, *Wiedersphinx*, *Pferdesphinx*, *Schlangensphinx* e assim por diante, tendo em vista os componentes bestiais do corpo de híbridos antropocéfalos dessa imaginária.

61 A acatar-se a categorização um tanto elástica adotada pelo artigo de Höfer no *Röscher Lexikon*, praticamente não haveria como excluir os grifos do conjunto das *Sphingen*... Mas a tradição impõe destacá-los: o grifo, híbrido de corpo leonino e cabeça aviforme (de falcão ou de águia) alcançou na na plástica uma diferenciação bem marcada.

Evidentemente, não é possível chegar a uma classificação exata num terreno onde a fantasia procurava as combinações mais variadas; mas reserva-se aqui o nome “esfinge” ao variável ícone antropocéfalo de corpo, em geral, leonino ou canino, alado ou não, quer a figura mantenha essa forma em toda a extensão do tronco e dos membros, quer se apresente também ofiomorfa na parte posterior.

A esfinge mais típica da tradição heleno-italica é um monstro alado antropocéfalo de corpo leonino ou canídeo; mas há exceções importantes, como a esfinge com cauda de pássaro (aparentemente, uma contaminação com a figura da sereia).⁶²

Se a feição masculina da esfinge prevalece no mundo egípcio, a feminina é dominante em terras gregas, tal como no Oriente Próximo. Mas até princípios do século VI não são raras na Hélade as esfinges másculas.

Além dos elementos somáticos diversos que complicam sua forma híbrida, podem acrescentar-se à figura da esfinge, na Grécia, vários ornatos: colares, adereços, coifas, coroas e barretes, ou ainda elmos... Sem esquecer os toucados caprichosos (cachos “hathorianos”, por exemplo). O *pólos* é um seu atributo comum na Grécia, em pinturas e estátuas arcaicas e mesmo posteriores.⁶³

No vale do Nilo, já se disse, a esfinge é divina: sua forma corresponde a uma teofania, quer figure “diretamente” um deus, quer represente o faraó como deus. O colosso de Gizé, próximo ao templo do vale desse nome, ao sul da pirâmide de Quéops, está identificado com a epiclese de *Harmakhis*, isto é, “Hórus no horizonte”, mas, segundo Höfer advertiu, o soberano que a fez edificar (Quéfrem) quis assim representar-se. Numa imagem em alto relevo, na



62 Ver a estatueta de terracota do British Museum, matr. A. 1327; (cf. WEICKER, 1902, p. 128). Vermeule (1984, p. 287, fig. 25) identificou a imagem em relevo, com jeito de centaura alada, que se vê num anel de bronze do século IV [hoje do MFA (23.601)], como um “Eros em forma de esfinge”. Outros falam, a propósito, em um “Eros centaure à corps de chien ou de fauve” (LIMC, s.v. *Eros*, III: 1: 929; cat. 963).

63 Veja-se, por exemplo, a bela esfinge de Espata, datável da metade do século VI, atualmente no Museu de Atenas (28; H. O. 45. Cf. BOARDMAN, 1978, f. 227).



necrópole dos reis da quinta dinastia, nas proximidades de Abusir, uma inscrição identifica a esfinge representada a calcar os inimigos como o deus Sopd, “dominador dos bárbaros”. O paradigma dessa representação – o “modelo Sopd” – veio a alcançar grande prestígio, principalmente a partir do Novo Império: corresponde a uma figuração **do faraó** vitorioso.

A forma esfinge não parece ter significação precisa na glíptica síria e capadócia, ou nas pedrarias gravadas dos cretenses, pelo menos até antes de 1600 a.C. Só franqueada a passagem da última metade do segundo milênio, a esfinge assume uma nova “personalidade”, no mundo próximo-oriental e creto-micênico: assume o papel de guardião de pórticos, em país hitita, ou de santuários e altares, na Síria, em Creta e no mundo micênico.⁶⁴ Sua propagação pela Mesopotâmia, pela Síria e pela Anatólia faz surgirem novos empregos da figura: ela aparece, por exemplo, submissa a uma *Pótnia Therôn* (ou a um Senhor das Feras), tanto na Síria Palestina como em sítios hurritas mesopotâmicos, em Chipre e no Egeu; ou duplicada, em oposição simétrica bilateral, flanqueando a hierática “árvore da vida”, na arte da Mesopotâmia, na hitita e na minóica (que transmite o motivo à Hélade).

Nos começos do primeiro milênio, tanto os arranjos quanto os empregos funcionais da forma esfinge aumentam no Oriente, ganhando complexidade. Principalmente nas obras de escultura, na glíptica, nos relevos parietais e nas peças de cerâmica (incisa ou pintada), os documentos arqueológicos mostram essa imagem a guardar palácios, ou associada, de diversos modos, a figuras divinas; mas também a representam em outros “papéis”: por exemplo, dominada por um herói/gênio, ou caçada por um arqueiro (cilindros assírios). O grande tema da sujeição de inimigos pela esfinge ganha

64 Porém deve-se reconhecer que já no Egito esfinges também “montam guarda” a umbrais de templos, dispostas em pares antitéticos de cada lado do sólio, ou ainda, enfileiradas em conjuntos maiores, compondo alas no precinto de santuários. (Cf. HÖFER, 1902., col. 1305). Encontra-se também no Egito, pelo menos em época tardia, esfinge guardando túmulo.

nova expressão, mais enxuta; e aparece ainda uma outra composição bélica, a saber, a esfinge atrelada a um carro de guerra.

Desde cedo a esfinge teve calorosa acolhida na arte grega. Bastam os testemunhos da pintura cerâmica para mostrá-lo, com a evidência de inúmeros vasos “orientalizantes” proto-coríntios, coríntios, ródios, lacônios, milésios, cretenses, proto-áticos etc. Como diz Dessene, de começo a esfinge parece ter sido para os artistas gregos nada mais que uma forma plástica, de resto *très malléable*... Na variação dos arranjos caprichosos a que ela foi submetida na Hélade, mantiveram-se alguns motivos herdados das fontes orientais. No entanto a “forma migrante” da esfinge ganhou vida no mundo heleno quando os artistas gregos lhe conferiram uma nova significação, reinventando-lhe também o *design* de modo a convertê-la numa imagem bem grega.⁶⁵ Foi quando veio à luz o tipo característico das esfinges fúnebres helenas. Delas não se distinguem muito as erigidas nos precintos de templos, ou as que fazem de acrotério etc. Sem diferença muito significativa, o padrão se repete no desenho dos vasos pintados: o modelo da trimorfa antropocéfala, de busto também humano, corpo leontiforme (depois canídeo), alada, feminina, grácil e, com a passagem do tempo, relativamente despojada de ornatos hieráticos – mas sempre, ou quase sempre, com uma misteriosa beleza de mulher.⁶⁶



65 Dessa reinvenção grega derivam e dependem a esfinge etrusca e a romana. No mundo helênico, na época arcaica, a esfinge é muito freqüentemente representada com tiaras, *póloi*, coifas e toucados por vezes caprichosos; depois, na época clássica, ela tende a “exornar-se”; porém há muitos exemplares de sua imaginária grega que se distinguem pela rica fantasia dos adornos.

66 O processo de apropriação helênica da forma esfinge inicia-se nos séculos VIII e VII a.C., envolvendo uma elaboração muito peculiar do paradigma pela arte grega (HERBIG, 1929, RE, s. v. *Sphinx*, col. 1737). Mas o tipo monumental que viria a predominar, assim como as linhas mestras de suas reelaborações pictóricas, só se definem efetivamente no século VI. Com exclusão dos monumentos sepulcrais, o exemplo mais significativo que se pode dar dessa nova configuração monumental é a famosa “esfinge dos Naxios”, peça votiva dedicada a Apolo em Delfos e datável de 560/550 a.C. É exagero considerar que têm significado estritamente fúnebre todas as esfinges da alta estatúria grega arcaica e clássica.



O momento mais decisivo desse processo de reinvenção corresponde ao achado (também icônico) do monstro enigmático do ciclo de Édipo: a figura da bela fera que ganhou, na imaginária dos gregos, uma forte idiossincrasia, uma “personalidade” muito marcada, derivada do teor particularíssimo dessa narrativa pictórica.

Antes de passar à abordagem da presença da esfinge grega em contextos de narrativa icônica, é preciso fazer um rápido panorama dos tipos de arranjo em que essa forma se apresenta como um motivo não-narrativo (ou proto-narrativo) na arte helênica. No repertório das figurações grega onde ela se vê assim utilizada, encontra-se esfinge nos seguintes arranjos: como imagem **singular**, circunscrita, ou não, a uma campo limitado por frisos, barras etc.; ou compondo uma **dupla**, em oposição simétrica bilateral dos seus ícones contrapostos, ao pé de uma “árvore da vida”, esquematicamente representada por um floreado geométrico, a exemplo do que sucede no famoso Vaso François (e em numerosos relevos, gemas, entalhes, trabalhos de metal). Nesses mesmos meios, acham-se ainda esfinges em par flanqueando um deus, um ser demoníaco, ou uma besta; ou em oposição direta, sem outro ícone a separá-las, com as imagens replicadas “encarando-se” de maneira incisiva, olhos nos olhos; em meio a feras, ou junto com outros híbridos fantásticos, tanto em representação singular como **em grupo** (e às vezes em procissão homogênea, em espaço destacado), o que ocorre, sobretudo, na pintura cerâmica, mas também na glíptica; entre motivos geométricos e formas animais, na pintura de vasos; na moldagem cerâmica (ou de recipientes metálicos), como figura que conforma um vaso, ou o suporta, ou o “sustém”; como elemento de composição arquitetônica, nos templos e palácios, em acrotérios, em relevo nas métopas e em arquitraves (sem dúvida, com função apotropáica); como estátua votiva, em santuários, ou no precinto de templos; em relevo, em estelas votivas; ou compondo a decoração de tronos (nas bases laterais); ou ainda, enquanto acessório de composição,

em estátuas (no elmo de divindades, por exemplo); em composições heráldicas, na figuração de *sema* de escudos (também aí com uma clara função apotropaica); em adornos e jóias, em moedas, em *bijoux* e utensílios metálicos complementares da mobília doméstica (em cabos de espelho, por exemplo), de modo que sugere ter esse emprego de sua figura alguma intenção mágico-profilática.

Convém ainda lembrar as representações das pinturas de vasos que associam a esfinge a silenos e outras semibestas “dionisiacas”, quiçá evocando dramas satíricos, embora não se possa garanti-lo sempre.

O uso da forma-esfinge que parece mais marcante, ou “arquetípico”, na imaginária dos helenos, é o da arte fúnebre, a qual fixou modelos em que, posteriormente, os pintores da Grécia muito se inspiraram para o desenho da besta fantástica. O simbolismo grego da esfinge se enriqueceu nesse contexto, com a multiplicação de sua forma nas estátuas e estelas tumulares, na pintura de vasos de oferendas fúnebres, em sarcófagos etc.

Cabe relacionar com este um outro uso da imagem legendária, comum na pintura cerâmica do século VII e VI, onde frequentemente ela figura como *Ker*, assistindo ao embate de guerreiros. Esses modelos influenciaram de um modo decisivo a representação da esfinge interpeladora/arrebatadora dos tebanos.

No período arcaico da arte grega, dá-se na pintura cerâmica uma mudança significativa: à medida em que perde vigor o recurso aos motivos animais, as esfinges, que frequentemente integravam os “bestiários” junto com outros *Mischwesen*, não desaparecem, mas passam ao verso da representação principal, ou aos frisos das bordas dos vasos, ou às faixas que aí limitam campos de figuração ocupados por cenas míticas. Elas se desligam paulatinamente da representação do meio selvagem onde sua presença parecia assinalar a interpenetração dos domínios da natureza indômita e do divino-demoníaco; mas como que demarcam ainda uma fronteira





entre esses mundos e o humano, ou entre o “além” e a terra dos homens. Na plástica, consolida-se um modelo dominante, que a numismática recapitula; os monumentos votivos o ilustram de maneira magnífica, mas é na arte cemiterial que ele se desenvolve e enriquece. Esse modelo vai apurar-se no período clássico, consagrando a já inveterada tendência grega a fazer da esfinge um símbolo da morte, um signo fúnebre.

Quando se fala em esfinge, no mundo grego, geralmente pensa-se logo em Édipo. Isto tem a ver com a tradição literária.

Na iconografia, é comum a ligação dos dois antagonistas em documentos “narrativos”.

Em muitos casos, ela é imediata.

Na verdade, mesmo documentos onde o herói **não** aparece podem ser relacionados com a gesta de Édipo: os que reportam episódios preliminares, anteriores à aparição do príncipe errante na cena do confronto entre o monstro e os homens. Quem faz um catálogo iconográfico de testemunhos do mito de Édipo tem de incluir nele pinturas de vaso onde o herói **não** está representado, mas vê-se a esfinge interpelando ou atacando jovens (tebanos) perplexos; ou cenas de combate entre a besta prodigiosa e um guerreiro dominado – cenas essas evocativas, quiçá, do drama de Hémon.

Em um vasto corpus de “cenas com esfinge”, nem sempre é fácil decidir quais se relacionam com a história dos labdácidas. Mas a dúvida só tem lugar razoável no caso de um subconjunto das representações do monstro, na imaginária grega: o subconjunto que envolve essa imagem em narrativas pictóricas, ou plásticas.

Na arte dos helenos são muitas as obras em que a figura desse monstro fabuloso **não** tem qualquer relação com os mitos de Édipo. É o caso dos grupos e duplas a cujo respeito não tem mesmo cabimento evocar “a esfinge”, pois só de **esfinges** se trata, num plural gritante. É o caso, também, das imagens arcaicas em que o monstro aparece com uma feição masculina.

O mesmo se pode dizer dos arranjos puramente ornamentais, decorativos, ou “heráldicos”, que jogam com o ícone, ou de sua presença na composição de bestiários.

Nos monumentos da arte cemiterial, essa forma tem o caráter necessariamente indefinido de um símbolo fúnebre genérico.

Mas a Esfinge é personagem em cenas que implicam movimento narrativo marcado.

Elas geralmente se relacionam com a legenda tebana. Estão neste caso:

- cenas que envolvem uma única esfinge a perseguir ativamente grupos de jovens – segundo já acontece em vasos do século VI;
- cenas em que uma vítima já capturada pela monstruosa *parthénos* tenta resistir, ou em que ela aparece em combate com um homem sobre o qual leva clara vantagem (tema de Hémon);
- representações da luta física da Esfinge com um herói que lhe impõe a derrota (nesses casos, a identificação de seu antagonista como Édipo não padece dúvida);
- cenas que a mostram protagonizando um ataque/interpelação a um indivíduo ou um grupo (o tema da proposição do enigma aos tebanos, ou a Édipo).

A figura de uma esfinge a sujeitar um homem prostrado pode ou não referir-se ao mesmo campo mítico (à história do filho de Laio).

A tendência comum é dividir o conjunto da imaginária da esfinge, no mundo heleno, em dois blocos muito desiguais: de um lado, o imenso bloco formado por peças onde essa imagem tem função apenas decorativa e emblemática, ou senão corresponde a um puro tipo monumental, enquanto figura isolada e “autocentrada”; de outro, um bloco menor, envolvendo figurações ou ilustrações do mito





de Édipo. Apenas neste caso a esfinge seria representada “narrativamente”.

Mas isto é uma simplificação.

Nem todas as narrativas pictóricas em que esfinge se acha figurada ligam-se ao mito de Édipo.

Um motivo que alcançou grande consagração na pintura cerâmica, no século V, foi o tema da “esfinge dizimadora dos tebanos”. Sua formação apoia-se em paradigmas de representação “proto-narrativa” desenvolvidos na linguagem pictórica **antes** que os pintores de vasos se voltassem para a representação da legenda dos labdácidas. Ou seja: na origem das representações do assalto do monstro contra os varões de Tebas, surgidas na pintura cerâmica no século V a.C., dá-se a confluência de diferentes motivos que trazem um germe de narração: o motivo da “transportadora de defuntos” vem a relacionar-se com o do “combate funesto com a esfinge”. Este último **quase sempre** se circunscreve ao contexto das sagas de Tebas; mas há casos em que não se pode afirmar esta pertinência.

Segundo penso, o motivo do “combate funesto com a esfinge” teve um alcance mais amplo: a princípio transcendia o campo mítico da legenda tebana.

Ao falar do tema do “combate funesto com a esfinge” não me refiro aos documentos onde é possível identificar como Édipo o herói representado a matar esse monstro: falo dos testemunhos onde a esfinge é mostrada lutando com um guerreiro que ela visivelmente derrota. Alguns estudiosos da iconografia costumam referir-se a este motivo como “tema de Hémon”.

Os pintores da cena “tebana” do ataque da esfinge aos cadmeus por certo se inspiraram, também, nas obras da imaginária onde a esfinge figura uma espécie de *ker* (ente infernal a assistir combates, imagem clara da morte que aguarda um dos adversários) e em monumentos onde ela é vista a transportar suavemente um morto (como, por exemplo, nas imagens do lécito de Kiel B555, em figuras

vermelhas, obra do Pintor de Bowdoin, datável de circa 470 a.C.). Diversos fatores podem ter induzido a direcionar para o ciclo de Édipo outros usos simbólicos da tremenda figura.

Importa fazer mais uma diferenciação: as representações de combate esfinge x guerreiro infeliz distinguem-se com muita clareza daquelas em que a moça ferina aparece perseguindo, ameaçando e/ou capturando jovens inermes.

Distingo, portanto, três temas “narrativos” cuja representação antecede a aparição de Édipo na iconografia da esfinge:

- o da esfinge “tanatófora”;
- o do combate de um guerreiro infeliz contra a esfinge;
- o da perseguição/captura de jovens inermes pela esfinge.

Todos esses temas confluem para o seio da representação iconográfica da saga dos labdácidas; todos contribuem para a formação da imaginária ligada à aventura/desventura de Édipo; mas, como tentarei mostrar, nem sempre cingem-se a tal contexto. Tudo indica que esses motivos se conformaram bem antes.

Pace Moret, julgo arriscado referir à legenda dos labdácidas **todos** os documentos icônicos (pelo menos desde o sexto século, segundo ele concede) onde se vê a esfinge captora oposta a um homem inerte, por exemplo. Não há como garantir que em **todos** esses casos se trate de Hémon. E há testemunhos que sugerem uma passagem do imaginário **das esfinges** ao **da Esfinge** (tebana).

Penso numa pequena taça ática do Museu de Cluny (Inv. D.08.3.4; cf. CVA 29, pl. 19/1, 2, 3, e p. 25; cf. hic fig. III), pintada em figuras negras, datável dos fins do século VI (circa 520, quiçá), que, de um dos lados, apresenta **duas** esfinges em pose antitética, traçadas com um mesmo padrão de desenho, mas com atitudes um tanto diferenciadas, numa agradável quebra da rigidez do esquema de oposição bilateral plenamente “especular”. A esfinge da direita, menos comprida, de colo e rosto menor que a da esquerda, parece





ter o busto mais empinado. No outro lado da taça, uma esfinge muito semelhante a essas duas, desenhada de acordo com o mesmo padrão, acha-se representada numa atitude bem diversa, pois estaca com apenas um dos membros dianteiros a prumo, a pata correspondente apoiada no chão: tem o outro membro dianteiro levantado e fletido, de modo que lembra um gesto de chamamento. Esta esfinge volve o rosto para trás, numa torsão muito acentuada. À sua frente, vê-se a correr um jovem nu, que também volta para trás a cabeça, como que a fim de olhar o monstro, do qual visivelmente foge. Reconhece-se logo o que parece extravagante na composição da cena descrita... A princípio, hesita-se em chamar de *perseguidora* a esfinge. Ela se detém numa posição perfeitamente insólita para um predador ativo; e volta o rosto no sentido oposto ao da possível vítima, como se não tomasse conhecimento dela, ou mesmo evitasse encará-la. Mas o estudioso da iconografia grega antiga não tem como ceder a esta interpretação otimista (presumo, é claro, a simpatia do espectador para com o personagem humano): a face do monstro virada para trás evoca a lembrança de Hades. A atitude do jovem fugitivo parece sugerir uma fixação involuntária no horizonte da intenção (da velada atenção) do ser mortífero, de seu sinistro aceno.

Neste caso, não vejo qualquer razão decisiva para evocar o mito de Édipo, ou dizer que o jovem corredor é um tebano. Este pintor não imaginou a esfinge como um protagonista perfeitamente individualizado de uma ação mítica singular, nominável.⁶⁷

Já na famosa ânfora de Stuttgart [(65/15, circa 530 a.C.)], em um dos lados o herói confronta a besta; no outro, num campo bem destacado, acham-se duas esfinges a mirar-se. É clara a referência a Édipo na cena principal. Na taça de Cluny, quando o contem-

67 Na famosa ânfora de Stuttgart (65/15, circa 530 a.C.), em um dos lados o herói confronta a besta; no outro, num campo bem destacado, acham-se duas esfinges a mirar-se... É clara a referência a Édipo na cena principal. Na taça de Cluny, quando o contemplador a gira, não se percebe mudança de cenário, de campo de mensagem. A cena é uma só, com duas esfinges caçando um pobre humano.

plador a gira, não se percebe mudança de cenário, de campo de mensagem. A cena é uma só, com duas esfinges caçando um pobre humano.

A representação da “esfinge captora” pode dar-se, pois, independentemente da figuração da legenda dos labdácidas, ainda que evoque um episódio desta privilegiado pela pintura cerâmica, ou seja, o tema dos assaltos do monstro (antes do advento de Édipo). Uma cena em que **esfinges** põem moços em fuga não cabe no horizonte do mito tebano, em que é perfeitamente individualizada.

A esfinge predadora pode ser mostrada no ato da perseguição, ou já subjugando a presa. Segundo Jean-Marc Moret (1984), este último motivo foi inspirado no modelo egípcio da representação do faraó triunfante a calcar os adversários. Lembra ele (1984, p. 15-16) que o motivo em questão foi “adaptado” e teve grande emprego no Oriente Próximo; ilustra essa afirmativa com a menção de peças de bronze cíprias, gravadas, do século VII.

Creio que o sábio suíço está certo quando indica a origem última do motivo. Segundo ele bem mostrou, o desenho do combate entre uma esfinge e um homem que ela vence é uma invenção tardia, na Grécia: tão tardia quanto a criação da cena em que Édipo dá morte a esse prodígio.

É possível que os dois paradigmas se relacionem de algum modo: a luta do homem assaltado e prostrado pelo monstro talvez tenha sido concebida num contexto em que a variante do combate de Édipo se afirmava (ou começava a afirmar-se) e fazia, por contraste, pensar nos adversários menos felizes da bela fera. Mas tanto para o combate afortunado do herói vencedor quanto para a luta desigual em que o monstro prevalece se encontram arquétipos arcaicos na imaginária da esfinge, no Próximo Oriente.

Penso, porém, que antes de incorporar-se à figuração do flagelo tebano, o esquema terá passado, modificado, por outro campo de representação, em que as esfinges equivalem a *keres* e são mostra-





das a recolher ou transportar **um morto**. Lembro a reconstituição que Boardman propôs (1978, p. 35) de um relevo calcáreo da acrópole de Micenas, com **duas** esfinges aladas, leoninas, corpo de perfil e rosto voltado para o espectador, a tocar com as patas o corpo de um homem jacente, como se o quisessem soerguer. De acordo com a legenda de Boardman, trata-se de “two Sphynxes lifting a body, perhaps Keres in a battlefield”.



Neste ponto, impõe-se fazer referência a variações iconográficas do tema do confronto de Édipo e da esfinge. Na seqüela de Bethe (1891, p. 20), Carl Robert (1915, p. 49) defendeu a tese de que, na história da proeza de Édipo, a variante da decifração do enigma seria posterior à da eliminação da Esfinge pelo herói num combate físico. Nas obras dos dois referidos sábios, a fundamentação dessa hipótese estriba-se numa perspectiva histórico-sociológica evolucionista um tanto rígida, bem característica de seu tempo: a ideia de que uma proeza intelectual como façanha heróica seria um refinamento incompatível com o estado mais primitivo da legenda, isto é, em última instância, com o grau de desenvolvimento da sociedade arcaica. Robert também achava ilógico que um monstro canibal pudesse ser caracterizado como um arguto propositor de enigmas. Trata-se de um preconceito que a etnologia contemporânea não tem dificuldade em desmentir; mas essa argumentação convenceu a maioria dos estudiosos do assunto e a tese gozou de amplo consenso, até há pouco. (Entre outros nomes ilustres, Wehrli, em 1972; Simon e Edmunds, já na década de 1980, ainda a acatavam). Só que as bases de sustentação dessa afirmativa eram muito precárias.

O testemunho literário mais antigo que se pode invocar com alguma segurança em favor da existência da variante do combate físico entre Édipo e a esfinge é um fragmento de Corina (o frag. 672 Page). O documento iconográfico que parecia melhor situado

para sugerir a maior antiguidade dessa versão (um lécito do Museu de Boston, de matrícula 97. 374) acabou por revelar-se obra de falsário; e a descoberta posterior (feita em 1972) da ânfora pseudo-calcídica de Stuttgart (65/15), aduziu mais um testemunho de que a variante suposta tardia (a da disputa enigmática, sem armas), já era presente na segunda metade do século VI.

Em suma, no que toca à imaginária, os vasos que documentam a versão do combate físico entre Édipo e o monstro são todos do século V. Os que representam a cena do enigma são seus coetâneos, ou mais antigos. A obra de Jean-Marc Moret sobre a iconografia da esfinge (MORET, 1984) sepultou a hipótese de Bethe.

Passo agora à consideração de um motivo intrigante. A figura da esfinge pode achar-se em algumas narrativas pictóricas que não têm correspondente verbal, ou seja, que só nos chegaram através da plástica. Elas constituem autênticas narrações, mas não podem ser relacionadas a um mito definido, um mito de que tenhamos documentação escrita. Darei agora um exemplo esquisito.

A Esfinge perseguida, é coisa difícil de imaginar... Mas há documentos que atestam a existência do motivo, na iconografia. Jean-Marc Moret (1984, p. 90) faz-lhes referência numa nota tímida. Trata-se de representações encontradas em vasos de figuras negras do século VI e da primeira metade do século V em que homens atacam uma, às vezes **duas** esfinges, como se emboscassem a(s) fera(s), ou tentassem cercá-la(s). Pergunta-se Moret se essas benditas cenas não teriam facilitado a criação do motivo do combate (físico) de Édipo com a Inimiga, na iconografia; imagina que elas teriam acostumado o público ateniense com a ideia desse corpo-a-corpo fantástico. Sugere, pois, que o tema da imolação da esfinge pelo herói nasceu, aos poucos, da inspiração de um “jogo iconográfico” (é assim que ele chama a figuração das estranhas cenas de “caça”). A meu ver, uma coisa esses vasos provam: a ideia de homens atacando esfinges, numa situação que evoca cenas de caça, não era inaceitável para os atenienses dos séculos VI e V a.C.





Claro está que os pintores gregos gozavam de grande liberdade, em termos de fantasia. Mas essa liberdade não era ilimitada, essa fantasia não ficava solta. Embora se mostrassem muito criativos, os artistas helenos não podiam romper quaisquer barreiras, subestimar expectativas do seu público, desafiar-lhe sempre a *dóxa*.

Para ilustrar o que afirmo, vou recorrer a outro contexto. Um quadro que representasse Nossa Senhora trocando fraldas não romperia a lógica dos Evangelhos; mas nem por isso o imenso público da arte católica, anglicana ou ortodoxa o admitiria com facilidade. Os mestres antigos chegaram a representar esfinges aos beijos; mas nunca as vi, em obra de arte helena, a voar em bando (ou de modo solitário), com um jeito convincente de bicho alado que se preza. Os pintores que criaram o intrigante motivo das esfinges emboscadas por certo seguiram, de forma criativa, uma pista oferecida pela tradição.

Esfinges por muito tempo frequentaram bestiários. A ideia maravilhosa de tratá-las como feras passíveis de caça pode ter surgido naturalmente a um mestre inventivo e bem humorado. Essas imagens talvez derivassem de representações da caça ao leão na pintura cerâmica: lembram muito o motivo. Por outro lado, elas se aproximam bastante de cenas pintadas em vasos clássicos onde um combatente solitário sucumbe ao assalto de uma esfinge, como se vê, por exemplo, no ésqifo de Berlim F 20068 (figuras negras, circa 540-530).

Tentarei agora concluir meu argumento. Neste artigo, tenho seguido muito de perto colocações de Jean-Marc Moret em um livro decisivo: *Oedipe, La Sphynx et les Thébains* (MORET, 1984). Mas afastou-me dele em alguns pontos cruciais. Devo esclarecer, portanto, estas diferenças, precisando minha própria tese. Uma delas é decisiva: parece-me infundada a recusa do sábio a admitir a correlação Esfinge-Ker, a correspondência entre representações iconográficas de esfinges e o papel de *Keres* que as imagens fazem

atribuir-lhes. Ainda que uma figura identificada por inscrição no famoso cofre de Cipselo como *Ker* não tenha o aspecto da esfinge, isto não exclui a correlação, caso se tome a concepção da *Ker* no seu sentido mais genérico. Por outras palavras, a esfinge entra nessa categoria, pensada *lato sensu*: corresponde a um (tipo de) *Todesdämon*. Moret quis proscreever uma interpretação muito vaga de cenas pintadas em vasos por ele agrupados segundo a temática, quase todos de figuras negras do século VI e da primeira metade do V. Nesses vasos, a esfinge é figurada perseguindo, capturando ou atacando moços. Segundo ele argumenta (1984, p. 20), na altura em que essas representações surgiram, “le cycle épique était déjà largement répandu en Grèce: il est impossible qu’en voyant la Sphynx poursuivre les fuyards, les spectateurs de ces vases n’ayant pas immédiatement songé à l’épisode thébain”. Pode-se admitir que o espectador contemporâneo dessas pinturas, ao contemplá-las, fosse levado a pensar imediatamente na legenda tebana e no monstro que Édipo enfrentou. Mas ele não estava impedido, por isso, de o ver como um *Todesdämon*. A arte cemiterial o inclinaria seguramente a ter esta *arrière pensée*. Uma coisa não exclui a outra... Creio que nos aproximamos melhor da perspectiva dos gregos daquela época se recordarmos que eles tão bem conheciam a Esfinge quanto as esfinges.

Segundo penso, a figuração “protonarrativa” da esfinge como uma *Ker Tymboúkhos* abriu caminho para a configuração específica das narrativas icônicas nas quais ela figura como personagem de uma legenda particular: a trágica história do filho de Laio.

Este é o primeiro ponto, mas há outro: ao contrário de Moret, atribuo grande importância às cenas de “caça à esfinge”. Segundo penso, elas integram um complexo de protonarrativas que antecede a configuração iconográfica do mito de Édipo. Esta conclusão parece-me inevitável, mas Moret não a tirou. Isso me leva a uma diferença de foco: é ao referido complexo que dirijo minha atenção.





Interesso-me também pelo valor narrativo que o ícone esfinge tem por conta de seu múltiplo emprego: tanto no horizonte de um mito “bem determinado” como mais além.

Creio que se pode encontrá-la, enquanto figura plástica, na franja de um mito que não tem nada a ver com Édipo.

Chamo a atenção para um documento singular: observe-se a presença quase plácida de uma esfinge que se vê a assistir a luta de Hércules e Nereu, num fragmento de hídria do Pintor KX.⁶⁸ Ela mantém os olhos fitos nos olhos do Velho do Mar, enquanto o herói, Hércules, volta a cabeça em outra direção. Pois bem... Parece-me que a esfinge tem um papel importante na representação do sucesso mítico segundo o pintor o “viu”: ela evoca o demoníaco poder de metamorfose do Velho divino, suas viragens monstruosas, sua natureza polimorfa, o fascínio aterrador das transformações incontroláveis, o assombro que se associa a esses poderes do ambíguo profeta, capaz de assumir aparência teriomorfa, de misturar, na sua, diferentes naturezas. Nessa pintura mesmo, ele é mostrado feito um *Mischwesen*, um ente só antropomorfo na parte superior do corpo: da cintura para baixo, tem a forma de um grande peixe... E uma serpente parece brotar-lhe da cauda. Com a cabeça virada na direção oposta, enquanto o prende num abraço tenaz, Hércules aparentemente se protege da vista do adversário, embora atento a suas mudanças. Já o olhar de Nereu embebe-se no do monstro. Entre os dois personagens de corpo fantástico, estabelece-se a mesma ligação que, em muitas outras pinturas de vasos gregos do período arcaico, reúne pares de esfinges em pose antitética, uma refletindo a outra: os olhares que se espelham dominam as imagens. É como se produzissem sua semelhança especular, projetassem sua identidade.

Nesse fragmento de hídria, é o caráter enigmático da esfinge que se pronuncia. Sua presença **não** é indiferente, alheia à situação.

68 (Cf. BEAZLEY, 1958, p. 21) e pl. 7/1 (ABV). Esse frg. de hídria se acha hoje no Museu de Samos (K 2294). Cf. também M. Pipili, (1981).

Afeta-lhe o sentido. Ela se acha envolvida na representação do embate, pois se compromete com a imagem de Nereu, que a fixa, que parece mesmo comunicar-se com ela, fazendo em sua direção um gesto expressivo, um gesto “falante”. **Assim, ela participa e não participa do texto da narrativa pictórica.**

É difícil sustentar que o Pintor KX a instalou aí por acaso, apenas para preencher um espaço. Não se justifica esquecê-la, ignorá-la na interpretação do quadro, a pretexto de que nenhum relato mítico verbalizado associa esfinge a Nereu ou a Hércules. Ela tem de ser interpretada segundo a lógica do discurso iconográfico.

Insisto: no fragmento em apreço, o belo monstro não é uma pura forma. Tem um significado “ativo” na composição da cena. Certamente não tem cabimento supor, com base neste único testemunho, que alguma vez se contou assim a famosa história, **em palavras**: “Enquanto Hércules apertava com firmeza o corpo cambiante de Nereu, uma esfinge se aproximou e fitou os olhos do Velho do Mar”. Por certo, isso nunca se disse. Mas no mito pictórico, a figura da esfinge **faz sentido**. Ela se encontra fora da cena, mas assim mesmo a integra. Isto advém da exploração de uma possibilidade narrativa da iconografia.

Voltarei adiante a este ponto... Por ora, sublinho um dado importante: uma esfinge pode ter função significativa na representação icônica de um mito que nada tem a ver com a legenda de Édipo. Em todo caso, existe aí uma clara separação entre as duas representações (a do combate e a do monstro). Não ocorre uma transição, mas um jogo de extrema inteligência com o simbolismo da figura ambígua.

Para que precise minha tese, devo fazer agora algumas considerações sobre o que chamarei de “mitos icônicos”.

Um estudo da narrativa no mundo antigo será muito insatisfatório se não levar em conta o campo da imaginária. Não se trata simplesmente de considerar as representações icônicas de mitos





conhecidos pela literatura e identificáveis com recurso a textos escritos. É necessário também levar em conta aquelas narrativas que se articulam única (ou primariamente) no modo imagético. Dito isso, é preciso reconhecer a existência de mitos de plena confecção pictórica, ou plástica. Eles seguem trilhas franqueadas por possibilidades de “enunciação” e “articulação” próprias da linguagem imagética. O fato de não podermos legendá-los com a referência a um conto verbal não justifica ignorá-los, nem impede que os consideremos **mitos**. É preciso também admitir que esses **mitos icônicos** podem ser fonte de outros, “verbais”, fatores de sua configuração, e/ou da geração de variantes desta ordem.

Na tradição oral, há relatos que, além de deixar indefinidos o tempo e o lugar da ação, lhes assinalam personagens identificados tão só por uma designação genérica, ou por vagos epítetos descritivos, vindo a se caracterizar apenas como tipos. “Certa vez, o Leão saiu a procurar pelo Homem. Não sabia como ele fosse...”. Na imaginária, também são possíveis composições narrativas irreduzíveis ao horizonte de uma história singular, com personagens bem determinados. Pensemos nas pinturas de vaso em que se mostra a “Despedida do Guerreiro”. A cena se mostra constituída como um episódio. Mas esse episódio permanece inscrito num campo de indefinida generalidade: conforma uma espécie de signo-tipo capaz de fazer referência a múltiplos eventos particulares, transcendendo, porém, a todos eles, à contingência de todos eles. Não é uma história completa, nem alcança a individualidade de um relato determinado quanto ao sentido particular de seu desenvolvimento, mas tem um inegável teor narrativo. (Dei este exemplo simples, porém é claro que uma cena “típica” pode ser muito complexa e elaborada). Avançando mais um passo, é possível conceber narrativas cujos personagens não são claramente individualizados, antes figuram como tipos, muito embora em outros relatos do mesmo corpus eles assumam identidades de personagens perfeitamente

singularizados. Para ilustrar, basta que nos lembremos do rico folclore europeu em que o Diabo se apresenta ora com uma figura toda “genérica”, ora com uma “personalidade” muito definida, uma expressão individual... Pois bem: este jogo entre o coletivo e o singular, o caráter típico e a individuação de um personagem num contexto específico é constante, no universo dos mitos icônicos. A representação de uma figura de algum modo “atuante”, ainda que não reconhecível como um personagem determinado, é uma quase-narração; é, quando nada, proto-narrativa.

A construção, a modulação e a sintaxe da narrativa iconográfica muitas vezes seguem caminhos próprios e mobilizam recursos característicos que devem ser levados em conta por quem se importa com a narrato-lógica. O corpo de uma narrativa figurada pode ser posto numa relação que o transcende com um outro “discurso” expositivo, no mesmo conjunto pictórico, criando (a possibilidade de) deslocamentos semânticos. O que chamo “corpo de uma narrativa figurada” corresponde às imagens em que ela repousa, imagens legíveis “dramaticamente”, isto é, como expressão de *drómena*. A simples exposição de atos usuais é narrativa apenas em sentido fraco; uma narração em sentido forte vai além da descrição de uma possibilidade actancial e expõe um evento significativo enquanto evento: uma passagem numa existência (imaginada) que supostamente modifica. Assim é que outras figuras às vezes compõem um “fundo” para a “forma” (*Gestalt*) de um mito icônico.

O ícone esfinge tem uma valência múltipla que os artistas gregos exploram de maneira sutil. Quando o empregam na composição de uma narrativa pictórica, no horizonte de um mito precisamente definido, eles nem sempre deixam de lado (e em todo caso não abandonam **necessariamente**) os valores que esse ícone assume em outros contextos. Ou seja, não descuram seu caráter emblemático, a riqueza de conotação derivada de seus papéis adjetivos. A Esfinge da saga tebana, individualizada enquanto personagem de narra-





tivas icônicas, mantém sua ligação com o universo das esfinges (não individualizadas ou “personalizadas”: figuras de grupo ou, ainda que em aparição singular, não investidas de um papel específico, de função de personagem). As esfinges precedem “a Esfinge”, e esta não as abole: até “convive” com elas no mesmo horizonte mítico-pictórico. Eu diria que a relação entre o indivíduo mítico (personagem de uma lenda) e o coletivo de que emergiria é constante, mesmo onde só **a Esfinge** está presente. Ao contemplar a pintura de uma cena na superfície de um vaso onde se vê uma esfinge confrontando um grupo de tebanos (ou desafiando o herói Édipo), o contemporâneo do mestre antigo não apagava de sua memória a visão, a que estava acostumado, de representações de **esfinges** encontráveis no seu entorno, em par, em grupos... ou mesmo em figura destacada (nos cemitérios, por exemplo), mas sem traço que a ligasse ao campo de ação da lenda tebana.

Os usos da forma esfinge eram múltiplos na Grécia Antiga. Neste artigo, procurei mostrar como o posicionamento de uma esfinge numa narrativa pictórica de que esse ícone fica “à margem”, de que não participa diretamente, produz um resultado significativo, cria sentido, enriquece o relato, amplia seu horizonte, erige dele uma versão esclarecedora e de modo nenhum impertinente.

Na evolução do ícone esfinge e do seu emprego na pintura cerâmica grega, três pontos me parecem dignos de destaque. O primeiro é a polissemia consentânea à variação das inserções dessa imagem no campo da narrativa icônica. Isto se relaciona, pois, com a passagem da figura emblemática da esfinge, através de seus empregos quasinnarrativos, ou protonarrativos, para o domínio do relato iconográfico. Quem considera a cronologia dos documentos pertinentes, logo nota que o ingresso da imagem da esfinge no campo do mito de Édipo, na pintura cerâmica, não é imediato... Ela antes protagoniza outros mitos irredutíveis a este, mitos que parecem ter no domínio plástico sua vivenda única: é o caso das “cenas

de caça”, por exemplo... ou do **mito icônico** do transporte do morto pela besta fantástica.

O segundo ponto concerne ao que chamarei de movimento interno da figura: sua composição sugere uma passagem, uma metamorfose congelada. Isto lhe dá uma expressão narrativa. Chamo aqui de “expressão narrativa” o caráter de uma figura que, mesmo sem acréscimo de outro elemento icônico com o qual se relacione de forma “interativa” e sequencial, mesmo sem indicação de continuidade de lances, faz pensar numa narração. Se mostro um desenho do gato de Cheshire a uma pessoa que não leu *Alice in Wonderland*, a simples imagem do bicho risonho a faz logo imaginar uma história. A rigor, essa imagem é uma história dentro de outra.

O terceiro ponto que destaco é o que chamarei de alcance reflexivo da imagem. Exemplificando, assinalo o modo como o ícone esfinge por vezes “compromete” o exterior e o interior da narração pictórica em que se insere. Não se trata de uma qualidade imanente ao ícone, ao seu desenho, mas de um valor que ele alcança em certos momentos, em certas representações, através de um jogo efetuado pelo artista, que explora diferentes empregos da imagem, que os simultaneiza. Esfinges com frequência se acham representadas em grupo, em faixas e frisos decorativos, na pintura cerâmica e em outras formas de composição artística. Um fragmento de lutróforo (ou ânfora de prótese ática?) hoje no Museu de Frankfurt (LI 549) mostra um indivíduo dessa espécie fantástica que se destaca do grupo e “recolhe” um jovem, por uma das mãos agarrado a seu pescoço. Rompe-se o motivo estático, típico de frisos, para a inclusão de uma pequena narrativa: a da representação fúnebre. A “moldura” [aquilo que tantas vezes aparece como “moldura”, ou seja, a proissão de esfinges] torna-se também “quadro”. A esfinge “solta-se” de um conjunto emblemático, genérico, e entra no campo de uma narração que em parte a singulariza, embora a composição **não** figure um mito **preciso**, já antes “verbalizado”. Dois usos da imagem



são aí combinados, tornados “simultâneos”: de um lado, seu emprego em função de “fundo” (de margem, de friso), em que o potencial narrativo da figura (ou melhor, da composição) é diluído;⁶⁹ de outro, seu emprego propriamente narrativo na descrição de um “acontecimento” idealizado: “uma esfinge apanha e transporta um morto”.



ORDEP SERRA



Considere-se agora a ânfora pseudo-calcídica de Stuttgart 65/15: aí se acha uma das mais notáveis figurações do duelo enigmático entre Édipo e a Esfinge, expresso em um encontro de olhares. No anverso do mesmo vaso, em campo destacado, encontra-se uma outra cena surpreendente: duas esfinges se confrontam, idênticas, em arranjo simétrico bilateral, a mirar-se nos olhos uma da outra. As duas faces da representação se comprometem. O mito bem determinado, “precisamente” definível (o mito de Édipo, no caso) é relacionado com o horizonte de uma fabulação indefinida, que lhe acrescenta uma nova dimensão de significado. Um horizonte mítico penetra em outro. O conjunto das duas esfinges é, em prin-

69 Na “procissão de esfinges”, o ícone é mais explorado enquanto forma passível de arranjo harmônico numa repetição agradável: a “procissão” ilustra, não narra. Um arranjo de motivos florais compõe tão bem um friso quanto esse.

cípio, um arranjo “não narrativo”, emblemático: são encontráveis centenas de representações em que pares de esfinge compõem uma espécie de “décor”. Mas na ânfora de Stuttgart, temos uma apresentação simultânea de dois usos da forma esfinge: o **decorativo**, “de fundo”, e o **narrativo**. Está claro que esta simultaneidade deve ser qualificada: é preciso passar de uma representação a outra girando o vaso, ou girando em torno do vaso. Mas quando se faz esta passagem, a cena que ficou escondida aos olhos do espectador logo lhe assalta a memória e se projeta sobre a visão da outra. Acabo de ver a representação do duelo visual entre Édipo e a Esfinge; contornei a ânfora e admiro a representação que lhe é oposta. Impossível não pensar na homologia sutil entre o confronto agora visível e o outro que acabei de ver. O movimento que fiz foi evidentemente previsto pelo pintor, que contou com ele, e o tornou em elemento sutil de sua exposição. Ajuda a criar o impacto da correspondência **lógica** estabelecida por sua arte.

Agora chamo a atenção para um documento notável,⁷⁰ que ilustra o emprego dessa transiência, dessa “reflexividade”, num sentido inovador, em termos narratológicos. Refiro-me a uma famosa pélike de Hermonax (Viena 3728), em figuras vermelhas, datável de circa 470 a.C. onde se vê dois grupos flanqueando a coluna na qual se acha a esfinge, tão soberba que ultrapassa o friso lindeiro ao campo de figuração propriamente dito. Os homens que formam os dois referidos grupos visivelmente dialogam; trata-se, como todos reconhecem, de uma das muitas representações de “assembleias de tebanos” aflitos na busca de resposta ao enigma. Acompanho a interpretação de Erika Simon (1981): a Esfinge na sua estátua corresponde ao **assunto** da discussão: ela está, de algum modo, **fora e dentro** da cena, e seu posicionamento no quadro é uma indicação sutil desta duplicidade. O signo esfinge acha-se, então, representado **como signo**: a estátua presente é a fera ausente, em espantosa ironia.

70 Cf. Robert (1915, p. 54); Simon (1981, p. 17 nota 3; p. 19).





O quarto ponto que destaco na história da representação pictórica da esfinge no mundo heleno vem a ser sua crescente consagração ao simbolismo do olhar, à significação do olhar em situação “agônica”: refiro-me à expressão ocular do desafio enigmático, do embate do monstro com Édipo (ou com vítimas sem saída), recorrente nas narrativas icônicas do flagelo de Tebas detido pelo príncipe infeliz. Tal ênfase na visão concentrada na imagem, expressa na imagem, dá um novo sentido ao mito. O espectador é atraído para um diálogo visual fascinante... Esta característica “videofania”, esta dramatização pictórica do olhar que compenetra as figuras em um diálogo imagético **não** parece advir da história contada do mito de Édipo. É um elemento que a iconografia agrega ao mito de Édipo. A esfinge do fragmento do Museu de Samos do Pintor KX, acima comentado, mostra a presença desse mitema icônico em outro contexto. Instaura uma ambígua especularidade que transcende o entrecho do raconto evocado: seu jogo de olhares desloca nosso olhar, afasta-nos da legenda que lembra e a reconstrói com uma nova luz. Espelho da metamorfose, leva-nos além do espetáculo em que intervém a dúplice mirada, fazendo ver, como se a refletisse, a passagem enigmática.

REFERÊNCIAS

- BEAZLEY, J. D. *Attic Black Figure Vase Painters*. Oxford: Clarendon Press, 1956.
- BETHE, E. *Die thebanischen Heldenlieder*. Untersuchungen ueber die Epen des thebanischen-argivischen Sagenkreises. Leipzig: S. Hirzel, 1981.
- BOARDMAN, J. *Greek Sculpture. The Archaic Period*. London: Thames & Hudson, 1978.
- DELCOURT, M. *Oedipe ou la Légende du Conquérant*. Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, 1944.
- DELCOURT, M. *Oedipe ou la Légende du Conquérant*. Paris: Belles Lettres, 1981.
- DEMISCH, H. *Die Sphynx. Geschichte ihrer Darstellung von der Anfängenbis zu Gegenwart*. Stuttgart: Urachhaus, 1977.
- DESSENE, A. *Le Sphynx. Étude Iconographique*. Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome. Paris: Boccard, 1957. n. 186
- EDMUNDS, L. *Oedipus: the ancient legend and its later analogues*. Baltimore, The John Hopkins University Press, 1985.
- HERBIG, R. "Sphynx." RE III A, 2, p. 1703-1749, 1929.
- HÖFER, O. "Oidipus." *Röscher* III,1, p. 700-746, 1902.
- KRAUSKOPF, I. *Oedipus*. In: *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. (LIMC). Zürich/München: Artemis Verlag, 1994, p. 1-15. v.7.
- LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC). Zürich/München: Artemis Verlag, 1994, p. 1-15. v.7.
- MORET, J. M. *Oedipe, La Sphynx et les Thébains*. Essai de Mythologie Iconographique. Rome: Institut Suisse de Rome, 1984.
- NICOLE, G. *Sphynx*. D. & S. IV, 1937, p. 1431-1439.
- PIPILI, M. *Nereus*. LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC). Zürich/München: Artemis Verlag, v. 6, 1 p. 826 (19), 1981.
- ROBERT, C. *Oidipus*. Geschichte eines poetischen Stoffs in Griechischen Altertum. Berlin: Weidmann, 1915.





SIMON, E. *Das Satyrspiel Sphynx des Aischylos*. Heidelberg: Carl Winters. Universitätsverlag, 1981.

SERRA, O. J. *O Reinado de Édipo*. 1996. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo 1996.

VERMEULE, E. *La Muerte en la Poesia y en el Arte de Grecia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

WEICKER, G. *Der Seelenvogel in der alten Literatur und Kunst*. Berlin: Weidmann 1902.

OBRAS DE REFERÊNCIA

CORPUS VASORUM ANTIQUORUM (CVA). Paris et al.: 1923.

DAREMBERG, C. ; SAGLIO, E. *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments* (D. & S.). Paris: Hachette, 1937.

LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIMC). Zürich/München: Artemis Verlag, 1981.

PAULY, A. F. von; WISSOWA, G.; KROLL, W. (Ed.): *Paulys Realencyklopädie der Altertumswissenschaft.: Neue Bearbeitung*. 2. ed. Stuttgart: J. B. Metzler. (19 v., v. 24, ser. R-Z)

PAULY, A. F. von; WISSOWA, G. Stuttgart: J. B. Metzler, 1894-1972. *Supplement*. 15 vols.

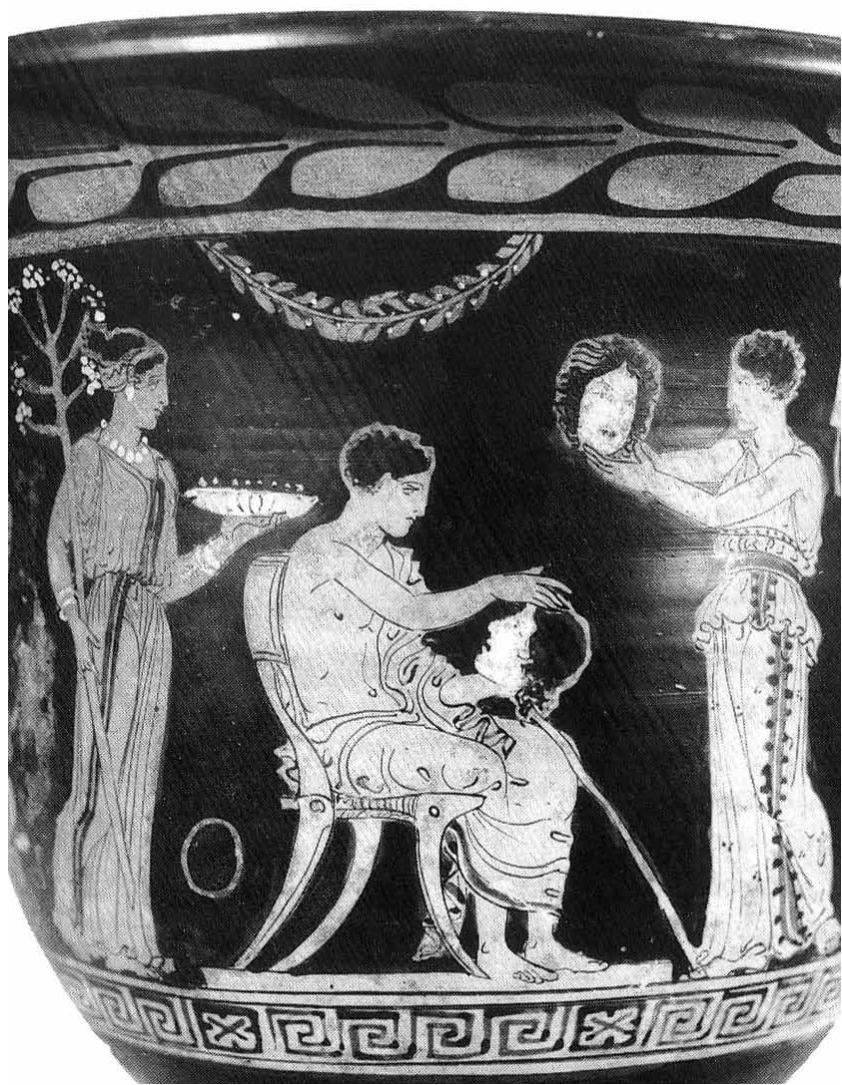
PAULY, A. F. von; WISSOWA, G. Stuttgart: J. B. Metzler, 1903-78.

RÖSCHER, W. H. *Ausführlicher Lexikon der Griechischen und Römischer Mythologie*. Leipzig: Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1909. New York: Hildesheim, 1978.

SEGUNDA PARTE



O Deus Trágico



Cratera ápula em figuras vermelhas, último quartel do século IV. Atores e máscaras.

NOTÍCIA BREVE SOBRE A TRAGÉDIA *AS BACANTES*, DE EURÍPIDES

Eurípidés compôs a tragédia *As Bacantes*, ao que tudo indica, por volta de 406 a.C., ou seja, no último ano de sua vida (a julgar pelas fontes disponíveis, sua existência transcorreu entre 485/4 e 406 antes de nossa era). A derradeira obra prima do grande dramaturgo veio a lume longe de sua cidade natal: foi composta e representada pela primeira vez na corte de Arquelaus, em Pela, na Macedônia, onde o poeta então se encontrava e onde veio a morrer. Em Atenas, este drama só foi encenado após o falecimento do autor, por iniciativa de um seu filho homônimo. A trilogia que integrava (junto com os dramas *Ifigênia em Áulis* e *Alcméon*) fez jus ao prêmio do festival das Grandes Dionísias de 405. Apesar do prestígio de que desfrutou na Antiguidade – evidenciado pelo número significativo de citações, glosas e testemunhos iconográficos que se lhe relacionam – esta peça chegou a nós tão somente através de dois manuscritos: o *Laurentianus XXXII*, datável do século IV desta era, e o *Palatinus Graecus 287*, pouco posterior. No *Laurentianus XXXII* (indicado pela sigla L nos aparatos críticos), o texto de *As Bacantes* acha-se incompleto: conclui-se por altura do verso 755 (do total de 1392). Mais completo, porém menos cuidado, é o texto do mesmo drama legível no *Palatinus*



Graecus 287 (P nos aparatos críticos), com sérias lacunas. Alguns fragmentos de papiros e fontes indiretas de grande importância apóiam os trabalhos de reconstituição em que, desde o século XVI, se têm empenhado os filólogos modernos. Uma dessas fontes é o drama *Christus patiens* (*Christos páskhon*), equivocadamente atribuído a Gregório Nazianzeno e preservada entre suas obras. Entre o século IX e o XIII de nossa era, um autor bizantino (o pseudo Gregório) compôs um drama sobre a paixão de Cristo tomando como referência a tragédia de Eurípidas: dispunha de uma cópia completa de *As Bacantes*, que espoliou à vontade. Cerca de trezentos versos de seu pastiche foram tirados de Eurípidas.

Não faltam edições críticas do último drama euripideano, traduzido em todas as línguas cultas. Baste citar os trabalhos ilustres de Wecklein (1898), Dodds (1960), Greene e Lattimore (1960), Lacroix (1976), Roux (1970) e Grégoire / Meunier / Irigoien (1992), entre outros. A bibliografia a respeito já é imensa. Não há número do *Année Philologique* em que não apareçam novos estudos sobre esta peça ou sobre assuntos com ela relacionados.

O público leitor brasileiro conta, hoje, com boas traduções desta obra prima. Destaco as de Eudoro de Sousa (1973) e Jaa Torrano (1995). A tradução do Prólogo de *As Bacantes* que faz de prelúdio a este ensaio é de minha lavra. Tem por base a edição de Lacroix (1976). Traduzo, a seguir, o argumento (*hypóthesis*) da peça – um sumário da autoria de um erudito antigo, também transmitido pelos manuscritos que a contêm):

Os parentes próximos de Dioniso negavam sua divindade: ele infligiu-lhes a punição que correspondia a sua atitude. Enlouqueceu as mulheres dos tebanos, de que as filhas de Cadmo tomaram a frente, formando tíasos para levá-las ao Citerão. Mas Penteu, o filho de Ágave, indignado com o que sucedia, fez prender e pôr a ferros algumas das bacantes e fez também perseguir o próprio deus. Este, sem opor resistência, foi detido e levado a Penteu, que, além de negar sua divindade, procedeu em tudo como se ele fosse homem, mandando pô-lo a ferros e prendê-lo no interior do palácio, sob

vigilância de guardas. Dioniso provocou um tremor de terra e fez desmoronar-se o palácio; depois conduziu ao Citerão Penteu, que induziu a espiar as mulheres, vestido com um traje feminino; mas capitaneadas por Ágave, mãe de Penteu, as mulheres o despedaçaram. Cadmo, ao saber o que se passara, recolheu os membros do corpo dilacerado e por último divisou-lhe a cabeça, que a genitora do morto transportava em suas mãos. Dioniso apareceu e fez um pronunciamento, dirigindo-se, primeiro, a todos [os circunstantes]; em seguida, revelou a cada um [dos envolvidos na trama] qual seria o seu destino, [definido] de modo que ninguém no mundo jamais o tratasse [scilicet a Dioniso], por atos ou palavras, como se ele fosse um homem.⁷¹

Talvez convenha fazer um novo apanhado, para facilitar o exame do trecho adiante traduzido e a consideração de suas ligações com o resto da peça:

Ao Prólogo monológico de 63 versos, recitado pelo deus no *theologuion*, segue-se o Párodo (v. 64-159), isto é, o canto de entrada do Coro, formado pelo seu séquito de *mênades asiáticas*. O Coro entra em cena assim que Dioniso se ausenta do palco. Concluído o Párodo, transcorre o Primeiro Episódio (v. 160-379), em que aparecem, primeiro, Cadmo (o fundador de Tebas) e Tirésias (o adivinho), vestidos como *bacantes*, prontos a festejar a nova divindade; mas logo surge Penteu, neto e sucessor de Cadmo, filho de sua filha Ágave, soberano da *pólis tebana*. Penteu primeiro se queixa da defecção das mulheres de Tebas que abandonaram os lares correndo para os montes selváticos a fim de adorar um novo deus, ‘um tal Dioniso’, e declara ter feito prender *mênades*. Só depois avista Cadmo e Tirésias e os censura; segue-se uma breve discussão entre os três, concluída por uma última advertência de Tirésias, que reprova a impiedade do monarca. Após o intervalo lírico do Primeiro Estásimo (v. 370-433), tem lugar o Segundo Episódio (v. 434-518): um servo traz preso à presença de Penteu o próprio Dioniso, (disfarçado de sacerdote bárbaro) e conta que as *mênades cativas* foram miraculosamente libertadas. Depois de breve discussão com o ‘estranheiro’, o rei ordena que ele seja encarcerado nos *estábulos* de seu paço. O Segundo Estásimo (v. 519-575) é entoado pelo coro aflito. Quando acaba este cântico, começa o Terceiro Episódio (versos



71 O argumento de Aristófanes de Bizâncio reza simplesmente: “Dioniso, tornado deus e vendo que Penteu se recusava a cultuá-lo, feriu de loucura as irmãs de sua mãe e obrigou-as, assim, a dilacerar-lhe o corpo. Ésquilo tratou do tema em seu [drama] Penteu”.



576-861), que singularmente se inicia com um diálogo entre Dioniso – cuja voz emerge do interior do palácio – e o Coro; esse diálogo é pontuado pela indicação do miraculoso tremor de terra que derriba o edifício. Em seguida, Dioniso (com a feição de sacerdote de seu culto) mostra-se às mulheres do coro, confortando-as; conta-lhes como iludiu Penteu que, julgando acorrentá-lo, agridoou um touro. Penteu sai do palácio. Sucede um diálogo tenso entre ele e Dioniso, interrompido pela chegada de um mensageiro. Este narra como viu as ménades em uma serrania, enquanto apascentava: descreve-as a amamentar feras, cingir serpentes, fazer jorrar do solo fontes de leite e vinho. Conta que tentou, com outros boieiros e pastores, capturar Ágave para levá-la a Penteu, mas ela escapou, chamando com grandes clamores as outras ménades, que, armadas com os tirsos, os puseram em fuga e passaram a destroçar as reses. O mensageiro conclui sua fala concitando Penteu a acolher na pólis a divindade de Dioniso. O rei resolve dar combate às ménades, mas Dioniso o convence a valer-se de um outro recurso: com a promessa de entregá-las em suas mãos, pouco a pouco persuade o rei a ir ao Citerão espionar as ménades, disfarçando-se com roupas (femininas) de bacante. Convencido, Penteu entra no palácio a fim de travestir-se. Dioniso volta-se para o Coro e lhe anuncia que “o homem caiu nas redes”. Sucede-se o Terceiro Estásimo (862-911). O Quarto Episódio (v. 912-976) cinge-se ao diálogo entre Dioniso e Penteu alucinado (nos versos 918-23 ele declara que enxerga Tebas duplicada e chifres de touro no seu condutor). Já delirante, o rei é levado pelo deus a caminho de sua perdição. O Coro entoia o Quarto Estásimo (v. 977-1023), preludiando a grande vingança. O Quinto Episódio (v. 1024-1152) é todo preenchido pela narrativa de um mensageiro que conta como, chegando ao Citerão, o ‘estranh’o vergou um pinheiro, colocou Penteu entre as frondes e fez o tronco alçar-se de novo, sem que o rei caísse – mas logo em seguida conclamou as bacantes a capturá-lo. Descreve como elas derrubaram a árvore, agarraram e dilaceraram Penteu, tomando Ágave a iniciativa, apesar das súplicas do filho. Anuncia, finalmente, que a mãe furiosa se aproxima do palácio, trazendo no tirsos a cabeça do rei e vangloriando-se deste troféu de caça, certa de que se trata de uma fera. O Quinto Estásimo (1153-1164) é breve e exultante. O corifeu o interrompe com o anúncio da chegada de Ágave, ao tempo em que conclama: ‘Acolhei o séquito da évia divindade!’ Tem início, então, o Êxodo (1165-1392), com um rápido diálogo, a um tempo irônico e patético, entre Ágave e o Coro: esta se jacta de sua proeza – e as ménades asiáticas, com frases ambíguas, a estimulam, incitando-a, por fim, a mostrar aos seus concidadãos o prêmio de seu triunfo. Ela acata o conselho e exhibe seu troféu, perguntando

por Cadmo e Penteu, a quem deseja mostrá-lo. Nessa altura entra Cadmo com os despojos do neto. Segue-se um doloroso diálogo dele com a filha, que a princípio segue imersa em sua fantasia, mas pouco a pouco recobra a lucidez e percebe que ostenta como troféu a cabeça do próprio filho. Logo ela passa a lamentar-se, enquanto Cadmo também chora a perda do neto. Aparece por fim Dioniso, que profetiza o destino de Cadmo, dizendo que ele e Harmonia deverão mudar-se em dragões e conduzir um exército de bárbaros contra os helenos, em pilhagens sucessivas, culminando em um assalto frustrado ao templo de Lóxias (Apolo); então Ares os salvará e os transportará para a Terra dos Bemaventurados. Entre múltiplos lamentos, Ágave se despede do pai e chama suas irmãs para seguirem com ela rumo ao exílio.



Uma glosa de Suda informa que Téspis teria escrito um drama denominado *Penteu*. Mas nada sabemos de seu conteúdo.⁷² Consta que em 467 um certo Polifrásmon encenou uma tetralogia consagrada ao destino de Licurgo, o grande inimigo de Dioniso. Temos notícia, ainda, de que uma tragédia intitulada *As Bacantes* integrava uma tetralogia da lavra de Xénocles, com que ele foi premiado em 415, quando Eurípides concorreu com sua trilogia troiana. Da obra de Xénocles nada nos restou.

Estamos mais bem informados sobre as duas tetralogias dionisíacas de Ésquilo, uma consagrada a Penteu, a outra a Licurgo. Segundo a *hypóthesis* de *As Bacantes* de Eurípides que se deve a Aristófanes de Bizâncio, o assunto desta tragédia havia sido abordado por Ésquilo na sua obra intitulada *Penteu*. Dela resta apenas um verso... Mas os estudiosos têm encontrado correspondências significativas entre os fragmentos remanescentes da *Licurgia* esquiliana e *As Bacantes* de Eurípides.⁷³ Também se tem notícia de um drama satírico sofocleano denominado *Dionysískos* e cogita-se que a tragédia perdida de Sófocles intitulada *Hydróphoroi* trataria do mesmo tema abordado na última obra de Eurípides. Iofonte, o

72 Suda, s. v. Théspis.

73 Por exemplo, entre alguns versos resgatados da segunda peça da trilogia esquiliana, *Os Edônios* (Aesch. fr. 57 N2) e uma passagem de *As Bacantes* (Bacch, 124-129). A respeito, ver Aélión (1983, p. 251-9).



filho de Sófocles, teria escrito também uma tragédia com o título de *As Bacantes*. Por desgraça, quase todas as tragédias que versam sobre a gesta de Dioniso se perderam, deixando apenas notícia de sua existência ou pequenas ruínas de sua edificação. Ficou, todavia, um grande monumento: esta obra prima, que é ainda uma das principais fontes para a abordagem da religião dionisíaca.

Os resumos feitos acima estão longe – muito longe – de dar ideia clara e suficiente da peça de que tratam; dela apresentam apenas uma imagem esquemática, necessariamente distorcida, incompleta, até mesmo enganosa. Abstrai de uma abstração...

Explico melhor: no acanhado sumário que fiz, há uma lacuna gritante, perceptível também na *hypóthesis* antiga: faltam os trechos líricos, a cuja existência apenas me referi. Esta omissão só se justifica pela intenção de destacar os elementos propriamente narrativos do drama. Mas é preciso reconhecer que com isso fica-se muito longe do texto trágico em questão. E o que dele nos resta – mesmo se o lemos em boas edições – não nos dá senão uma ideia reduzida da obra, pois muito pouco sabemos da música e da dança que a integravam. Ainda assim, a leitura do texto nos convence logo de que estamos diante de uma criação genial. E isto já se torna evidente no seu Prólogo.

PRÓLOGO DA TRAGÉDIA *AS BACANTES*, DE EURÍPIDES

*Eu sou um filho de Zeus que chego à terra tebana:
Dioniso, que a Moça filha de Cadmo deu à luz,
Sémele – o fogo do raio foi seu parteiro – .
A forma tendo mudado de deus pela de um mortal, 0
Cá estou, junto ao rio Ismeno e aos olhos d'água de Dirce. 5
A tumba vejo de minha mãe fulminada,
Perto dos paços, e as ruínas de sua casa
Que ainda fumam do fogo vivo de Zeus,
De Hera imortal furor contra minha mãe.
Cadmo aprovo e louvo, porque tornou intocável 10
Este lugar de sua filha sagrado,
Um sítio que eu mesmo cubro de pâmpanos e racimos.
Deixei preciosos campos da Lídia, pagos da Frígia,
Ardores da soalheira dos altiplanos da Pérsia,
Muros de Bactriana, rigor hibernal das terras 15
Que são dos medas, e mais Arábia feliz
– A Ásia inteira, por fim, que à beira do salso mar
Se estende e gregos reúne com bárbaros misturados
Em suas muitas cidades cintas de belas muralhas.
É este o primeiro país de gregos a que advenho 20*



*Depois de lá espalhar a dança com os meus Mistérios,
Provando e manifestando que sou um deus aos mortais.
Tebas soltei ululante, primeira que elejo da Hélade
Para, com as vestes de couro de gamo, nas mãos levar-me
O dardo de hera envolto, o dardo a que chamam tirso 25
– Pois irmãs de minha mãe (quem menos o deveria)
Pretendem que Dioniso não é um filho de Zeus:
Que Sémele, seduzida por um amante mortal,
A Zeus tratou de imputar o labéu de sua cama
Por artifício de Cadmo – e que Zeus a fulminou 30
Porque ela se gloriava dos amores de mentira!
Por isso as toquei de casa com o agulhão da mania.
Moram agora nos montes, atacadas de loucura,
Obrigadas a levar meus paramentos de orgia.
Toda a raça feminina que Cadmo semeara, 35
Essas mulheres de Tebas, dos lares tirei-as todas:
Lá se vão com as filhas dele, a demorar-se nos ermos
sob os pinhos verdejantes, pelas fragas das escarpas.
Há de saber a cidade, ainda que não o queira,
Quanto as danças e os mistérios de Baco lhe fazem falta 40
– Pois hei de vingar a honra de Sémele, minha mãe,
Revelando a divindade por ela de Zeus parida.
Cadmo passou o cetro, com seu poder soberano,
A Penteu, que realmente é filho de sua filha;
Este, porém, me faz guerra contra deus, honras me nega; 45
Me aparta das libações, nas suas preces me olvida.
Mas logo lhe vou mostrar – e a todo o povo tebano – Cratera
Que deus eu sou; em seguida, partirei para outra terra,
Depois de cumprir aqui o que é para ser cumprido,
Manifestando-me adiante. Mas se a cidade de Tebas 50
Irada tenta volver-me dos morros minhas bacantes
Com armas, eu lançarei na guerra a tropa das loucas.*

*Por isso foi que vesti uma aparência mortal
E a forma de deus mudei em natureza de homem.
Agora venha, meu tíaso! Venham, mulheres da Lídia, 55
Do Tmolo já deixado atrás de bárbaras terras
Para juntar-se comigo, peregrinas companheiras!
Levantem os tamborins caros à urbe dos frígios
Onde eu mesmo os inventei, participe a madre Réia!
Que soem junto ao palácio de Penteu e todo o povo 60
Da cidade cadméia venha ver esta passagem!
Venham, que eu me vou juntar com meu bando de bacantes
Nos seios do Citerão, dirigindo sua dança.”*



Fonte: Cratera pestana em figuras, datável da década de 360-350 a.C., atribuída a Ásteas. Dioniso, mênade e máscara.

REFLEXÕES SOBRE O PRÓLOGO DA TRAGÉDIA *AS BACANTES*, DE EURÍPIDES

É preciso abraçar a contradição e levar a sério o que diz o deus nesse discurso poético: ele é um recém-chegado, um desconhecido **e também um nativo** da cidade grega em que aparece: um invasor... dela oriundo. Estranho e íntimo, heleno e “bárbaro”, quando nada aparentemente: com roupas “bárbaras” se apresenta, mas falando grego, de modo que contradiz essa aparência.⁷⁴ Nasceu em Tebas e veio de longe para Tebas, feito um estrangeiro. Seu berço está no centro da *pólis* – em plena cidadela cadmeia, junto ao palácio do rei –; mas quando começa a tragédia ele é celebrado nas margens, fora do terreno civil: na periferia agreste da urbe, no Citerão selvagem para onde ele toca as tebanas, as novas bacantes enlouquecidas.

Sim, o forasteiro é um cadmeu, a duplo título: nascido em solo tebano e descendente de Cadmo.⁷⁵ É parente próximo do rei que o

74 *Bárbaro* é, ao pé da letra, quem não fala grego. Estrangeiros eram admitidos aos mistérios de Elêusis desde que não fossem “bárbaros”: desde que compreendessem a língua helênica. Nesta tragédia, malgrado a aparência, Dioniso não é bárbaro... Tem razão Marcel Detienne: “Em lugar algum Dioniso é qualificado de deus bárbaro. Mesmo quando suas violências parecem exilá-lo no continente da barbárie.”

75 Pausânias IX, 12, 4 fala de um *Dioniso Cadmos*. A forma [*Dionysos*] *Kadmeios* é encontrada em inscrições.



persegue. Vê-se, porém, ignorado e rejeitado pelo primo carnal e por suas tias, irmãs de sua mãe. Os mais chegados entre os homens o desconhecem. Tebas reage com espanto aos ritos do deus *tebano* que estrangeiros lhe trazem. A Dioniso, rejeitam-no em sua terra. Ele é familiar e exótico.

Outra ambiguidade logo se denuncia: Dioniso começa o discurso do Prólogo declarando sua origem ao mesmo tempo **divina** e **humana**. É filho de Zeus e da Moça nascida de Cadmo.

Neste ponto, devo fazer um esclarecimento. Em minha tradução, “Moça” está por *kóre*. Muitos traduzem *Kádmou kóre* simplesmente por “filha de Cadmo”. Está certo... Mas convém lembrar que o nome *kóre* só se aplica a **jovens inuptas**. Esta caracterização de Sêmele me parece ineludível na passagem. Por isso, acabei optando por uma tradução mais precisa, embora menos enxuta: “moça filha de Cadmo”. É o que entendiam imediatamente os gregos quando ouviam falar na *Kádmou kóre*.

Uma moça como Sêmele era a deusa Perséfone: a *kóre* de Deméter, que teve um filho no reino dos mortos. Este nascimento agosto no seio da morte era celebrado nos Mistérios eleusinos. A filha unigênita de Deô era chamada simplesmente de *Kóre*: era a Moça por excelência.⁷⁶

Aí está: o nome *kóre*, rotineiramente empregado para designar damas jovens e inuptas, aplica-se de modo especial a uma categoria mítica assinalada por esta condição. A ela pertence, por exemplo, **Corônís**, a amante de Apolo também chamada de *Aigle*. Contava-se que Ártemis matou-a com suas flechas a pedido de Febo, porque ela o traiu; dizia-se também que Febo extraiu a criança do seio da

76 A propósito, veja-se o ensaio de Serra e Martinelli intitulado *A Mãe, a Moça, a Morte e o Mundo* (SERRA, 2009). Os órficos consideravam Perséfone (a *Kóre* de Deméter) mãe de Dioniso (i. e., do primeiro Dioniso, chamado de Zagreus: cf. Callym. Frag. 171; Orph. Hymn. XXIX; Etym. M. s. v.; Nonn. Dionys. VI, 264); ele veio também a ser identificado com o eleusino Íaco, misteriosa criança divina (Soph. *Ant.* 1115; Strab. X, 468; Virg. *Eclóg.* VI,15).

morta já na pira (Cf. Hyg. *Fab.* 182): salvou assim seu filho Asclépio. Mais uma criança divina que o pai tira do fogo...

Do mesmo modo se narrava que **Ariadne** foi morta por Ártemis a pedido de Dioniso **porque ela o traiu**.

Walter Otto (apud KERÉNYI, 2002, p. 91) sublinha o “paralelo exato” entre as lendas de Corônís e Ariadne e arremata: “Corônís morreu antes mesmo de parir Asclépio; mas quanto a Ariadne, reza a tradição de seu culto cipriota que ela morreu em trabalho de parto.”

Essas *kórai* têm em comum um parto infernal e uma combinação de aspectos opostos: Corônís tem um lado “negro” (seu nome evoca o do corvo) mas é também Aigle, a luminosa; Ariadne, a dama do labirinto, venerada em Argos em uma tumba [no santuário de Dioniso *Krésios* (i. e. Cretense)], tinha igualmente um nome radioso (*Arídela*) evidência de um aspecto celeste: contava-se que Dioniso a levou aos céus, onde sua coroa resplendia na constelação chamada de *Corona Borealis*. Dizia-se também que Dioniso tirou sua mãe Sêmele dos infernos e a levou aos céus. Sêmele, depois disto, passou a chamar-se *Tione*.

As semelhanças entre Ariadne/Arídela, Corônís/Aigle e Sêmele/Tione podem estender-se para além desses traços comuns acusados por Otto e Kerényi: de acordo com um fragmento de Estésicoro (236/59 Page) e com um pequeno trecho remanescente da tragédia esquiliana *Toxotides* (417-424 Mette), o Caçador Actéon morreu despedaçado por seus próprios cães **porque se fez rival de Zeus no amor de Sêmele**.⁷⁷ Uma suspeita, um jogo de **traição**



77 Eurípides menciona Actéon em *As Bacantes* (337-340) atribuindo sua morte trágica a sua jactância: ele se gabaria de ser melhor caçador que Ártemis e por isso foi punido: transformado em veado, acabou dilacerado por seus cães. A variante do mito que prevaleceu na tradição literária a partir dos alexandrinos reza que Actéon teve a desgraça de surpreender nua a deusa Ártemis e por isso foi castigado com a forma do bicho que ele caçava. A dilaceração não deixa de ser um destino dionisíaco. Actéon era filho de uma das irmãs da mãe de Dioniso, Autónoe. E seu destino de caçador caçado lembra Zagreus. O nome desta divindade pode traduzir-se por “Caçador”, ou “Captor”.

(humana) e **vingança** (divina), uma dupla aliança com celestes e terrestres marcam essas *kórai* em diferentes mitos.

Mas voltemos ao Prólogo do grande drama dionisíaco de Eurípides em que o tema da suspeita aprece apenas em negativo: na forma de uma denegação.



ORDEP
SERRA

Como logo declara, Dioniso brotou na Cidade das Sete Portas, fruto do esplendor eterno do Pai celeste e do ventre terreno da morta. De acordo com suas palavras, ele procede, pois, de uma aparição violenta que junta morte e vida, céu e inferno. Vem agora revelar-se... E vem oculto por um disfarce. O ator mascarado que sobe ao *theologuêion* representa a Máscara, ou seja, o deus que se manifesta *sub specie* da Máscara: o senhor do teatro. Ausenta-se o ator sob a figura do deus para torná-lo presente: para o representar. Mas a figura com que o representa se revela disfarçada.

Ouçamos a voz do deus trágico: ele chega com o propósito de manifestar-se aos tebanos. Quer que o reconheçam. Toma a feição de um sacerdote cujo papel consiste em patentear-lhe a presença: a feição de um seu hierofante. Para as mônades do seu séquito – as damas que ele arrebanhou na Lídia, no longínquo Tmolos – é isso mesmo que o misterioso guia representa: o revelador de Dioniso. Que assim se esconde. Haverá maior ocultação?



No *theologuêion*, é certo, o deus se declara: diz quem é, expõe sua teologia. E nesse ato se descola do drama, sai da representação. Fala para o público do teatro, pondo-se fora do enredo. Como a esclarecer que está no teatro – que se está no teatro. Pois o *theologuêion* faz de palco dentro do palco. Aí, na tribuna (supra-)dramática, o pronunciamento do deus anuncia/denuncia a representação, antecipando-se a ela.

Nesse ponto, ele não só introduz e prepara o andamento do drama incipiente como também o delinea: traça-lhe o contorno com suas palavras fatais. Já o divisa perfeito, antes de tornar-se um seu protagonista. Apresenta-o, à maneira de um espectador privilegiado com a visão completa da peça em que vai atuar – e que assim transcende. Comanda a assistência a que se dirige, colhendo-a no seu movimento ubíquo. Diz “vejo” com os olhos do público. Mas isto também mostra que o teatro é sua epifania.



Não é coisa nova ou insólita um Prólogo trágico em que uma divindade discursa antes do desenrolar-se da ação dramática, a introduzi-la. Mas este da tragédia *As Bacantes* tem qualquer coisa de especial, de singular. Inova, sim. Para mostrá-lo, basta que evoquemos outra magnífica tragédia euripideana: *Hipólito*. No seu prólogo, a divina Afrodite descreve brevemente a situação a partir da qual o enredo vai desenrolar-se; expõe os móveis da ação dramática e prediz o que se passará, ou seja, o que há de acontecer por obra de sua vontade. Esta é a força que impele os acontecimentos e os encaminha para um desenlace inelutável.

Mas note-se: concluído o discurso do Prólogo, a deusa que o proferiu sai de cena definitivamente. A partir de então, ela age oculta nas profundezas do drama. **Não** devém personagem. Retira-se antes que a ação comece. **Não** retorna ao palco. Não se mostra mais. É outra a figura divina que aparece no enredo: sua irmã e “antagonista”, Ártemis. (Note-se bem: essas “antagonistas” **não** contracenam. Afrodite se manifesta no limiar e Ártemis à beira do fim... tanto de *Hipólito* como de sua tragédia).⁷⁸

78 Por sinal, a intervenção da divina Caçadora modifica de maneira sutil o quadro do Prólogo da tragédia *Hipólito*. Pois tudo se passa como Afrodite havia predito, exceto em um ponto decisivo... Um ponto cego para esta deusa, pois escapa a sua providência. Aí se inscreve, em forma de ameaça, uma resposta a sua ação. O advento da Virgem traz uma novidade que excede o horizonte da profecia com a qual sua irmã predelineara o drama: Ártemis anuncia que a tragédia de *Hipólito* repercutirá



Em *As Bacantes*, o deus que discorre no Prólogo retira-se à chegada do séquito fremente, antes de iniciar-se o Párodos. Afasta-se, pois, pouco antes da primeira aparição do coro, por ele mesmo convocado. Mas sai para logo voltar... e fazer parte do enredo que maquinou. Nessa trama, ele assume um duplo papel, aderindo a um disfarce de que **não** se separa em toda a peça. A representação o mostra oculto – e o oculta ao mostrá-lo. Assimila-se o deus à máquina dramática.

Pois o teatro é sua epifania.

Uma conclusão se impõe: não fazia sentido a frase proverbial dos atenienses – *Oudèn pròs tòn Diónyson!* – “Nada a ver com Dioniso!” –, censura sempre repetida à aparente impertinência de muitos dramas que, encenados na grande *pólis* em festas dionisíacas, aparentavam – por seu enredo, por seus personagens – não ter nenhuma relação com o deus festejado. Os grandes dramaturgos helenos não seguiram a restrição implícita nessa queixa. Com razão a ignoraram... Pois em sua arte Dioniso **sempre** estava presente. Eles sabiam, sentiam, que o teatro o encarnava, fosse qual fosse a encenação. Todas as máscaras são a Máscara. E que coisa é o teatro senão isso – jogo de máscaras –, mesmo hoje, quando nada parece encobrir o rosto dos atores?

Ainda assim, é verdade que temos aqui uma situação especial: uma tragédia em que Dioniso é também **personagem**. Trata-se da única obra trágica que nos restou (quase) completa, de um precioso e reduzido acervo de dramas classificáveis como “dionisíacos” nesse sentido restrito. Em um drama tal, a presença de Baco se reduplica, pode-se dizer.

A propósito, recorde-se: nossa palavra *personagem* deriva do nome *pessoa* (do lat. *persona*), que originariamente significava “máscara”. Os gregos usavam *prósopon* com ambos os sentidos.

em outra, não só imprevisível por Afrodite como violenta e dolorosamente oposta a sua vontade. Afirma a Sagitária que a história não acaba no fim próximo... Sua afirmativa soa como prólogo de outro drama.



Sim, é preciso que ouçamos bem o anúncio do estranho protagonista. No monólogo aqui traduzido, ele se refere a si mesmo acusando seu mostrar-se como outro: refere-se a seu papel, ou seja, ao Dioniso do enredo, que se esconde sob a aparência de um humano – e quando revela quem é, tanto no começo como no fim do drama, o faz ainda com esta aparência. Todavia, no Prólogo ele se “desnuda”, de certo modo: destaca-se do outro em que se esconde. Faz-se, então, diferente do Dioniso do enredo (ainda por começar). Pois assinala seu revestimento, a ficção com que se finge:

Verso 4:

A forma tendo mudado de um deus pela de um mortal...

Versos 53-54:

[...] vesti uma aparência mortal

E a forma de deus mudei em natureza de homem.

Mas note-se: é também com essa figura, com “natureza” emprestada – a *phýsis* de outro ser – que o deus fala no Prólogo. Acusa, já disfarçado, seu próprio fingimento.

O jogo não é simples. O ator humano assume a aparência de... **deus-que-assume-aparência-de-homem...** e assim se deixa possuir pelo Senhor do Teatro, mestre possesso de toda a possessão.



O discurso do Prólogo tem um alcance muito amplo. No *theologuêion*, o deus disfarçado fala **da** cidade de Tebas e também **para** a cidade...

... de Pela.... de Atenas... de Tebas....

... enfim, para qualquer uma do orbe dionisíaco, ou seja, do mundo em que se contempla teatro. Tebas, no caso, é a máscara de todas.

Inclusive de Tebas.





Temos aqui, portanto, uma fala *urbi et orbe* que incide sobre a *pólis* e seu horizonte: a urbe e o orbe em que o íntimo estrangeiro afirma sua presença.

Já no primeiro verso, ele se identifica:

Eu sou um filho de Zeus que chego à terra tebana

Ou mais ao pé da letra:

Filho de Zeus, eu chego (estou a chegar) a este chão dos tebanos...

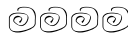
O presente de *hékō* (chego, estou a chegar) anuncia um advento. Vai logo chocar-se com a revelação de que muito antes já se dera a prodigiosa vinda do deus à cidade de Cadmo. Pois foi aí mesmo que ele nasceu. E na fala sutil do prólogo, Dioniso trata de fazê-lo ver. O *hékō* denuncia a ausência que lhe ficou na terra natal, *sub specie* de esquecimento e ocultação.

Por outras palavras, o seu “chego” tem o valor de um “faço-me presente”. No primeiro verso, antes ainda de declinar o próprio nome, Dioniso diz: *é filho de Zeus*. Vem para mostrá-lo. Sua ausência/desconhecimento corresponde à negação que lhe oculta a origem divina. Por isso ele torna, vem de novo: para fazer-se reconhecer como quem é, *Diòs paîs*. Começa por reconhecer o lugar a que veio: evoca o rio Ismeno e a fonte de Dirce. Em seguida, indica o tremendo monumento de sua primeira aparição: aponta a alcova em ruínas e a tumba ardente de Sêmele, que Cadmo tornou sagrada declarando o sítio *ábaton*, inacessível.

Sabe-se bem o que isto significa: por voto do rei piedoso, o terreno onde se achava essa tumba nunca mais pôde ser calcado. Ficou à parte, separado decisivamente do seu arredor. Uma linha invisível o destacou do profano. A sepultura tornou-se, portanto, um **fano**: o reconhecido campo de uma aparição. Dúplice, ambígua... Aí se vê o sinal de que **Zeus se manifestou**; aí **Sêmele desapareceu**...

da vida. Dioniso mostra o fumo que ainda desponta, índice do fogo sempre vivo do raio celeste.

O *mnêma* recorda a luz do céu e a sombra da morte. Assinala uma ausência que invade o presente. Assim, no *theologueion*, Dioniso mostra ao público de seu teatro o trecho mais patético, significativo e memorável do cenário: o *mnêma* da mãe. Declara e mostra que ele mesmo marcou-lhe o *sêma*: deu-lhe seu sinal, pois o coroou de pâmpanos e racimos (verso12): a vide, recorde-se, era percebida por seus adoradores como uma epifania arbórea do deus. Isto quer dizer que mesmo ausente – desconhecido, rejeitado – ele marcava sua presença em Tebas. Marcava-a no campo de uma falta.



Nessa passagem está embutida uma repetição. A história é bem conhecida por diversas fontes:⁷⁹ disfarçada de velha ama, Hera enciumada convenceu Sêmele a pedir a Zeus que lhe concedesse um privilégio: a realização de um desejo extraordinário. Esse desejo desmesurado, foi a própria deusa quem o inspirou à rival humana. Seduzida pelo encanto da ideia soberba, a filha de Cadmo rogou ao amante divino que lhe aparecesse em todo o esplendor de sua glória: tal como se mostrava à divina esposa. Comprometido por seu juramento inquebrantável, o olímpico teve de atender ao louco pedido. E quando o senhor dos raios o fez, manifestando sua divindade fulgurante, a moça amorosa pereceu, vítima do fogo celeste, da inabarcável essência divina.

Basta recordar a velha história que Eurípides evoca indiretamente para ver onde está a repetição: a fim de unir-se com Sêmele, gerando Dioniso, o Pai olímpico **mudou a forma de deus pela de um mortal**, trocou-a por natureza de homem, vestiu-se de imagem que o encobria. Assim concebeu a divina criança, no ventre da Moça de



79 Hyg. Fab. 179. Ovid. Met. III, 620. Non. Dion. VII, 312.

Cadmo. Que a deus à luz do raio – em transe de morte – quando o deus se mostrou deus.

Na tragédia, o Filho vem revelar-se a Tebas assim mesmo velado, escondido em figura humana, corpo de mortal. Mas é provocando horrenda morte que ele manifesta sua divindade.



Na história evocada, transparece a *hýbris* de Sêmele, sua desmesura. Mas no verso 9 do Prólogo de *As Bacantes*, acusa-se a *hýbris* de **Hera**:

athánaton Héras meter' eis emèn hýbrin.

Convém um breve exame de todo o período que se inicia no sexto verso e se conclui no nono desse Prólogo. Lacroix (1976) assim traduziu o trecho para a língua francesa:

Je vois le monument de ma mère foudroyée, ici, près des maisons, les ruines de l'édifice et la flamme encore vivante d'un feu épais, immortel témoin de la vengeance d'Héra contre ma mère.

Compare-se a bela versão inglesa de Edward P. Coleridge (1952, p. 340):

Yonder I see my mother's monument where the bolt slew her nigh her house and there are the ruins of her home smouldering with the heavenly flame that blazeth still – Hera's deathless outrage on my mother.

Traduzi *mnéma* por tumba; mas todos sabem que esta palavra significa também “monumento”, “sinal”, “lembrança”. Dioniso contempla e recorda, lê sinais, indica os testemunhos do drama de sua origem, que estão à vista. O fumo acusa o fogo da antiga conflagração e – assim como a tumba onde remanesce – constitui um signo, um marco: assinala a ira infinita de Hera, a violência de seu

imortal ciúme. O fumo espesso que sobe das ruínas indica o fogo eternamente aceso de sua fúria contra Sêmele. Ora, a tumba de Sêmele se confunde com o aposento em que a Moça recebia o deus, alcova de seus amores esplêndidos. Desliza aqui uma lembrança sutil, rumo do abismo: logo recordamos que os gregos chamavam os túmulos de “câmaras de Perséfone” – alcovas da grande deusa senhora dos infernos. Recorde-se que Perséfone também era considerada mãe de Dioniso...⁸⁰

Em suma, na história de Sêmele se reúnem amor e morte. Bem lhe conviria o lancinante clamor que Antígone eleva no drama de Sófocles (v. 891): *Ó túmulo, ó alcova nupcial...*

Mas volto ao trecho que destaquei no Prólogo de *As Bacantes*, com uma pequena mudança no sexto verso, feita *ad hoc*, só para fins de explicação. Vou aproximá-la das versões que citei:

*O monumento diviso de minha mãe fulminada,
Perto dos paços, e as ruínas de sua casa
Que ainda fumam do fogo vivo de Zeus,
Imortal furor de Hera contra minha mãe.*

Tanto em inglês como em francês, ao menos quanto à semântica, a palavra a que se dá a grafia *monument* se conserva mais próxima do étimo latino do que o termo lusitano correspondente: embora tenha o sentido lato que prevalece em nossa língua, nas formas empregadas por anglófonos e francófonos o nome que eles assim escrevem (mas pronunciam de formas bem distintas) faz logo pensar em “sepulcro” – tal como acontece com o nome *monumentum* – : remete à ideia de “jazigo” de maneira muito mais imediata do que o nosso vocábulo da mesma origem. Pois em português essa conotação não é igualmente forte, automática. Por isso prefiro manter o nome “tumba” no verso 6: é preciso que o leitor reconheça logo a natureza sepulcral do monumento indicado por Dioniso nesse prólogo.

80 Cf., por exemplo o Hino Órfico LIII.





O termo grego *mnêma* encerra ainda a ideia de “sinal”, “marco”, que ocultamente repercute no verso 9. Deve-se entender que o fogo vivo de Zeus e a casa conflagrada **significam** o furor de Hera.

Na minha tradução dessa passagem, “furor” corresponde a *hýbris*. Parece-me claro que se fala aí de uma paixão excessiva, sem limites: um interminável rancor que transborda numa vingança monstruosa.

Sei que essa palavra grega (*hýbris*) também quer dizer “ultraje”. Justifica-se plenamente, portanto, a escolha de Coleridge – que foi também a de Eudoro de Sousa (1973, p. 13) – para a versão do trecho.

Eudoro foi além: valeu-se de mais um nome de nosso vernáculo para a tradução de *hýbris* e explicitou a noção de signo, simples eco de *mnêma* no texto euripideano. Sublinho os “acréscimos” que fez o nosso helenista, certamente em nome da clareza:

... Vingança de Here, signo de ultraje que não tem fim.

Preferi uma tradução mais concisa, deixando ao leitor, como faz Eurípides, a associação do significante “fogo”/“fumo” com a manifestação de Hera.

Também me afastei de outras versões respeitáveis transpondo *hýbris* em “furor”. Reafirmo que minha escolha é pertinente e chamo a atenção para outra coisa: o poeta indica de forma discreta que a *hýbris* está na origem de Dioniso. Sem que a mencione, ele evoca a loucura de Sêmele: o insensato pedido, a doida aspiração, o desejo do sobrehumano, do insuportável, que Hera lhe inspirou. A *hýbris* de Sêmele emerge à nossa lembrança como um *souvenir* (no sentido etimológico deste termo), quando o poeta acusa... a *hýbris* de Hera, o furor da deusa que a levou a essa mania. As duas comungam sinais de amoroso excesso no berço ardente de Dioniso.

Pode-se mesmo dizer que a Grande Senhora ciumenta provocou a apoteose do menino de Sêmele, partejado pelo raio. Ela o fez impondo ao divino esposo a maternidade combatida.

O mito é bem conhecido: ao ver Sêmele morta, Zeus procurou salvar o rebento que lhe tirou do ventre e o coseu na própria coxa, onde ele amadureceu para ser de novo dado à luz, no devido tempo.⁸¹

Afim de ver melhor como essa história repercute no Prólogo em exame, é necessário voltar os olhos para a deusa que provocou, com sua ira, a artificial “gravidez” do esposo.



Hera tem com a maternidade uma relação tortuosa, difícil. Primeiro, em diferentes mitos, o ciúme faz com que esta deusa – às vezes dita mãe de Ilítia,⁸² ou seja, da divindade que presidia aos partos – se oponha a nascimentos considerados decisivos para a história do mundo (na perspectiva religiosa dos helenos). Hera tenta impedi-los – ou, pelo menos, retardá-los. Os exemplos são bem conhecidos... Mas não custa lembrar.

- No *Hino Homérico III*, narra-se a peregrinação aflita de Leto à procura de um recanto onde parir; em seu doloroso périplo, ela sofre a rejeição de muitas terras, todas receiosas de Hera e de seu ciúme, até que persuade Delos com promessas, garantias, juramento solene. Mesmo depois disso, Leto ainda sofre muito com as dores, **porque Hera retém Ilítia...** Só quando Íris, furtivamente, leva à sublime parteira o pedido de grandes deusas do primórdio e a promessa de um rico prêmio, esta acode a Delos e a mãe de Apolo alcança o delivramento de seu menino.
- Na história do natal de Hércules, a atuação de Hera é mais sutil: tendo ouvido de Zeus Pai, orgulhoso do fruto de seus amores com Alcmena, que um nascituro oriundo dele teria o poder soberano em Argos, ela fez com que nascesse logo – antes do tempo – o filho de um descendente do senhor



81 Cf. Apollod. III, 4, 2.

82 Apollod. I, 3, 1. Diod. Sic. V, 72. Ant. Lib. *Transf.* 29.



do Olimpo: o menino concebido pelo perseida Estênelo, cuja esposa se achava no sétimo mês de gravidez.⁸³ Assim Euristeu logrou a primazia augurada por Zeus a Hércules – que para isso **nasceu atrasado**, embora no tempo previsto de seu delivramento. Esse “atraso” forjado por Hera acarretou uma degradação do herói: enquanto viveu, ele viu-se obrigado a prestar obediência a um homem muito inferior. Em vez do domínio previsto pelo pai, sofreu amarga sujeição. A deusa hostil ainda se empenhou em fazer com que o filho de Alcmena percesse no berço (cf. Pind. *Nem.* I, 33). E por toda a vida o perseguiu, até que o levou à fogueira... Mas a profunda ligação entre esta terrível inimiga e sua vítima transparece no próprio nome dele, que celebra a glória de Hera. Contava-se até que ela o amamentou... (Diod. Sic. IV, 9, 6). No fim das contas, cabe afirmar que ela o glorificou – impondo-lhe, através de Euristeu, terríveis trabalhos em função dos quais ele veio a ser o mais celebrado dos homens. A morte quase sacrificial de Hércules na pira, provocada pela deusa suprema, foi o prelúdio de uma apoteose: assim o herói ascendeu ao Olimpo, onde desposou... uma filha de Hera.

Em suma, a oposição furiosa de Hera traduz-se em ligação decisiva com o herói que ela persegue.

Basta isso para nos assinalar a importância de sua relação com Dioniso: uma oposição que os vincula. Mas vejamos...

83 Cf. *Il.* XIX, 100. Recorde-se que Perseu nascera dos amores de Zeus e Dânae. No tratado *De natura animalium*, de Eliano, narra-se uma outra versão do mito de Hércules em que seu nascimento é obstado, retardado ao máximo, por intervenção de deusas tremendas: Ilitia sentou-se no vestíbulo do palácio em que gemia Alcmena junto às três Moiras, que se mantinham de pernas cruzadas, firmemente retidas por suas mãos; mas uma doninha que passou por elas espantou as deusas, fazendo-as erguer as mãos; assim o que tinha sido atado desatou-se... Nesta variante, o parto de Alcmena é mesmo reobstado por uma ação divina que o retarda ao máximo. *Il va sans dire* que Hera provoca esta situação.

Hera presidia ao matrimônio. Na perspectiva grega, a coroação do matrimônio é a geração de filhos “como os desejam os pais”.⁸⁴ De Zeus e da sublime esposa nasceram Ares e Hefesto. Homero mostra Zeus a dizer que **detesta** Ares. E narra como o rei dos deuses pegou Hefesto pelos pés e o atirou do Olimpo, com tanta força que ele foi parar nas profundezas marinhas, onde Tétis o acolheu.

Também se contava que foi a própria Hera quem assim rejeitou o filho – jogando-o céu abaixo, em furiosa reação de despeito pela deformidade do fruto de seu ventre. Um escólio à *Eneida* de Virgílio diz que o divino artífice foi concebido por Hera sem o esposo, tendo nascido... **da coxa da mãe**.⁸⁵

De acordo com outras versões, ele seria prematuro.

Conhece-se a queixa amarga de Hera porque a deusa brilhante, predileta de Zeus, foi concebida por ele sem sua participação. Essa proeza do olímpico representou para a divina consorte uma frustração de sua maternidade, insulto de que ela se vingou de modo terrível, mais uma vez gerando sozinha.

Frustração repetida, a de Hera: os filhos mais eminentes e gloriosos de Zeus, os deuses considerados mais próximos dele, não procedem de sua esposa. Apolo nasceu de um adultério do olímpico, sucesso que deixou sua cônjuge indignada: esse nascimento, ela tudo fez para que não tivesse lugar. E ainda mais ofendida ficou a irmã-esposa de Zeus com a estranha concepção de Atena, filha só do pai. É claro que também a frustrou o nascimento adúltero de Dioniso.

Numa passagem de *As Bacantes* que acima evoquei, encontra-se uma palavra que evoca de maneira velada a mais terrível façanha de Hera, motivada por sua ira quando Zeus, sem o seu concurso, deu à luz a filha diletta. Volto ao trecho entre os versos 6 e 9 do



84 Cf. *Hino Homérico II a Deméter*, v. 135-7.

85 Schol. in Verg. *Aen.* VIII, 454.

Prólogo em exame, a fim de destacar esse termo. Vou grifá-lo em negrito:

*Horô dè metròs mnêma tes keraunías
tòd'eggús oíkōn kai dómōn ereípia
typhomen' hadroû te pyròs eti zôsan phlóga
athánaton Heras meter' eis emèn hýbrin.*



ORDEP
SERRA

A palavra que enfatizei é um particípio do verbo *týphō* que tem o significado básico de “acender um fogo, provocando fumaça”, ou ainda “incendiar”, “consumir totalmente alguma coisa em fogueira, reduzindo-a a fuma”. A forma cognata *typhóō* significa “fumar” (“produzir fumaça”), mas também “ensoberbecer”, “cegar” [alguém] pelos “fumos” do orgulho, “obnubilar”; na voz passiva, encerra a ideia de ser ofuscado, a ponto de ficar cego. Especialmente no perfeito (*tetyphôsthai*), essa forma verbal designa a situação de quem se acha “encegueirado”, isto é, de quem tem a percepção da realidade totalmente obscurecida pelo ardor de uma paixão excessiva e/ou pela arrogância furiosa. Em suma, encontram-se no campo semântico dessas palavras imagens de fogo e fumaça que conotam *soberba, desmesura, violência, cegueira, desatino, furor* – paixões claramente relacionadas com a ideia de *hýbris*.

Pois bem: a *týphō* e *typhóō* liga-se *Týphon*, nome de um monstro terrível, o “tetro e tremendo Tífon”, gerado/suscitado por Hera furiosa contra Zeus por causa da conceição de Atena. No Hino a Apolo Pítio,⁸⁶ no discurso violento que faz dando vaza a sua indignação, Hera exprime com clareza o motivo de seu ressentimento: Zeus concebeu sozinho Atena de rútilos olhos “que tem o destaque entre os deuses ditosos”; já o filho gerado por ele no seu ventre de esposa legítima (Hefesto) nasceu disforme. Nessa versão, por sinal,

86 Cf. *Hino Homérico III a Apolo*, v. 311-355. Reporto-me à tradução de Luiz Alberto Machado Cabral (2004).

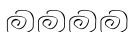
a mãe divina confessa que o atirou no pélago e lamenta que Tétis o tenha salvo.⁸⁷

Têm traços que os ligam a Dioniso tanto o herói perseguido cujo nome envolve o da grande deusa (Hércules) como o rejeitado filho dela (Hefesto). Hera quase eliminou a criança disforme, fruto de seu ventre, cuja sobrevivência lamentou (Hefesto); quis matar no berço o menino de Alcmena (Hércules) e também quis dar morte ao rebento de Sêmele (Dioniso): atentou contra este último quando eliminou sua mãe e, de novo, depois que ele nasceu do Pai. A ameaça constante obrigou o soberano olímpico a esconder entre as ninfas o recém-nascido “partejado pelo raio”.⁸⁸

Mas não é só a aflição de suas infâncias que aproxima esses rebentos de Zeus. Em particular, Dioniso e Hércules sofreram, além do primeiro atentado, mais um violento ataque da mesma deusa: a rainha olímpica lhes infligiu a loucura.

Adiante voltarei a este ponto.

Primeiro, torno à lembrança do rejeitado.



Hefesto, que Hera também tentou eliminar, viu-se frequentemente associado a Dioniso.⁸⁹ Baco promoveu sua nova apoteose: seu retorno ao Olimpo, pela graça do vinho. Nesse mito bem conhecido,

87 *Týphon* pode ser caracterizado como um monstro vulcânico que cuspe fogo e lança fumo. Contava-se que Zeus o sepultou sob o Etna. Mas esse monstro “filho” de Hera tem muita semelhança com Hefesto, que os latinos chamaram de Vulcano, e tinham por secreto habitante do Vesúvio, assim como do Etna. Também se contava que Hera gerou Hefesto sozinha emulando Zeus, genitor exclusivo de Palas Atena. *Týphon*, já se viu, foi por ela concebido para opor-se a Zeus e dar-lhe combate. São notórias as semelhanças entre Hefesto e Prometeu; segundo uma história sagrada, este Titan que se opôs a Zeus no plano da astúcia era filho de Hera (nasceu da violação de Hera pelo gigantesco Eurimedonte).

88 Hera também suscitou contra o menino Hércules duas terríveis serpentes que o herói recém-nascido estrangulou no berço (Theocr. XXIV, 11). Contava-se que Zeus incumbiu Hermes da custódia de Dioniso e que o Argifonte transformou seu pupilo em um cabrito para encobri-lo aos olhos de Hera. O sacrifício de cabritos no culto dionisíaco era associado com essa história: no culto sangrento, o animal representava o deus.

89 Para os gregos, recorde-se, onde há fogo está Hefesto. Há sinal dele na tumba conflagrada de Sêmele...

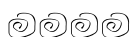




o deus também chamado *Lýsios* veio a ser o **libertador de Hera**: só ele conseguiu que Hefesto a soltasse de uma áurea prisão, de um trono em que o industrioso Artífice a envolvera com laços infrangíveis (Paus. I, 20, 3; Hyg. *Fab.* 166).

Também já se disse aqui que em variantes de sua história sagrada Hefesto era dado como prematuro e nascido da coxa de uma divindade... Esses traços marcavam Dioniso.

Tenho aqui um mote que me obriga a sair um pouco do Prólogo, avançando a outro ponto do dram, para logo volver.



Na tragédia *As Bacantes*, encontra-se uma explicação muito curiosa do mito segundo o qual o feto de Sêmele foi costurado à coxa do Pai. Ela ocorre em uma fala de Tirésias, numa argumentação de sabor sofisticado. Trata-se, é claro, de uma tentativa de racionalizar o estranho mito. Isso acontece logo no primeiro episódio, no debate do adivinho com Penteu, precisamente na mais longa fala de Tirésias. O áugure procura explicar ao rei que houve um equívoco humano, uma troca de palavras na origem dessa fábula. Diz-lhe que quando Zeus arrebatou o filho ao fogo do raio e o levou ao Olimpo, Hera quis precipitar do céu o menino; mas então Zeus usou de um estratagema para impedi-lo: rasgou uma parte do éter que circunda a terra e dessa matéria fez um Dioniso que entregou à esposa como refém (*homéros*) de sua cólera. Segundo alega o adivinho, com o tempo se passou a dizer, mudando uma palavra, que Dioniso tinha sido costurado na coxa (*méros*) do seu pai, porque, sendo embora um deus, ele fora feito *homéros* do zelo da deusa. E assim se teria composto a lenda.

Trata-se, é claro, de uma racionalização, consumada num jogo de palavras industrioso que traduz incômodo intelectual com uma história já sentida como extravagante – e até ridícula, segundo concede Tirésias no seu discurso apologético.

Apesar de tudo, não creio que esta novidade artificiosa seja desprezível para a análise do mito. Não acho que deva ser ignorada com um desdém... racionalista. Sustento o contrário: vale a pena contá-la entre as variantes da história.

Não há dúvida de que ela reflete tendências do pensamento sofisticado. Constitui uma tentativa de reler a tradição de acordo com um novo estilo de pensar; mas também reflete alguma coisa das matrizes míticas a que subrepticamente se acomoda.

A ideia de Dioniso a desdobrar-se em um fantasma etéreo, seu *doublet*, não é uma criação mitologicamente inepta. Nem parece distante do teor de relatos tradicionais que envolvem Zeus e Hera. Todos conhecem a história do duplo de Hera que Zeus fabrica com a matéria de uma nuvem para iludir a gana amorosa de Íxion.

Não parece impróprio desta deusa o ímpeto de precipitar do céu uma criança indesejada: contava-se que ela o fez com seu próprio filho. Um menino Dioniso joguete de Hera não se afigura inimaginável...

Tampouco é exorbitante para o mundo dionisíaco o jogo da ilusão, que neste caso envolve sua imagem. O deus dos espetáculos facilmente se inclina ao simulacro. É por natureza dissimulado. Bem lhe parece convir um fantasma que o finge e oculta... Afinal, ele vem a ser muito rico em fantasias.

Parece-me significativo que ele seja ligado assim a Hera. O herói que a deusa terrível mais perseguiu também acabou por desdobrar-se – com a diferença de que, no caso de Héracles, o fantasma ficou no inferno.⁹⁰



Volto ao que mais acima apontei: a origem de Dioniso está marcada pela *hybris*. Desmesura soberba de Sêmele, furor de Hera... Resulta a violência terrível do deus. Na tragédia, vê-se bem a fúria

90 Cf. Hom. *Od.* XI:600-4. Os versos 601-4 são reconhecidamente uma interpolação.





vingativa em que ele se excede: um descontrolado rancor sem termo, transbordando em vingança monstruosa. Dioniso é cruel e traiçoeiro: zomba da vítima que ilude, impele uma pobre mulher que tornou demente a um crime hediondo e ainda lhe inflige a tortura de verificá-lo na mais horrenda lucidez. Os tímidos protestos de Cadmo e Ágave denunciam o absurdo de um furor extremo que nada pode justificar.

Hýbris de Dioniso, sim... Ninguém dirá que esta palavra não lhe deve ser associada. Os gregos também chamavam de *hýbris* o borbulhar do vinho em sua fermentação. Este processo que faz o líquido “ferver”, exceder-se, como se quisesse sair do recipiente, era associada a um dos efeitos de seu consumo exagerado, “bárbaro”: turvação da consciência, descontrole das emoções, tendência aos rompantes de fúria, a gestos desmedidos.

Bêbados, como se sabe, podem facilmente se ensoberbecer. Não raro, tendem à violência. O vinho lhes inocula o furor, acende a *hýbris*... Esse efeito do “espírito do vinho” era creditado a Dioniso pelos antigos helenos. Segundo conta Plutarco, quando Alexandre bêbado matou seu querido Clito, os seus seguidores gregos atribuíram a dolorosa façanha, tão deplorada por seu autor, a uma dura vingança de Dioniso enciumado pelos triunfos do novo conquistador da Ásia, que o emulava.



O prólogo de *As Bacantes* apresenta Dioniso como um deus que carece de convencer os homens de sua divindade: pairam dúvidas sobre sua origem, sua natureza. Ele desponta numa cidade dos homens, numa dinastia em que sua aparição logo se vê tingida de suspeita. A infâmia decorrente o rebaixa de modo demasiado humano. Nume novo e contestado, esse prematuro parece surgir na teoria dos divinos tarde demais para ser crível – conforme sugere (no Pri-

meiro Episódio) a ironia de Penteu.⁹¹ Em sua pátria, ele precisa defender a glória que lhe cabe, ameaçada por maledicência; errante pelo mundo, tem de conquistar a fé em seus mistérios, difundindo-os em papel de iniciador e mestre. Assim, o deus se torna seu próprio apóstolo.

No Prólogo, ele evoca as terras da Ásia por onde peregrinou em uma espécie de circuito missionário. E diz claramente que partiu da Lídia, de seus preciosos campos. Vai confirmá-lo no Primeiro Episódio (v. 460-3): quando Penteu lhe indaga por sua origem, o “sacerdote de Baco” que na verdade é o próprio Baco não hesita: declara que procede do Tmolos, da montanha florente cerca de Sardes. Evoca também a Frígia, logo depois.

Ora, como lembra Walter Burkert (1993, p. 320), a tradição helena de fato liga Dioniso com as tradições frígia e lídia “dos pequenos reinos asiáticos dos séculos VIII/VII e VII/VI”; em particular o associa com a Mãe dos Deuses frígia, Cibele.

(Reconhecê-lo não obriga a volver às teses de Erwin-Rohde sobre a origem traco-frígia do deus. Como diz ainda W. Burkert no trecho citado, hoje se tem de “contar com uma proveniência minóico-micênica do nome Dioniso e de aspectos essenciais de seu culto”).

O texto aqui examinado diz, ao mesmo tempo, que Dioniso vem a ser um deus grego e um nume vindo de fora, de terras “bárbaras” da Ásia; impõe-se aceitar essas afirmativas aparentemente contraditórias. Mas o único modo de vencer a contradição é reportando-nos às indicações, hoje bem claras, de que seu culto emerge das profundezas pré-históricas de uma *koiné* cultural mediterrânea, em particular de uma antiga floração egeo-anatólica, assumindo sua forma histórica em função de um fecundo contacto com tradições de ádvenas falantes de línguas indo-europeias.

91 Cf. versos 461-7; Penteu interroga o “estrangeiro” (o próprio Baco) que lhe diz ter vindo da Lídia; e ao ouvir dele que chega para trazer os mistérios de Dioniso lhe indaga: “Há por lá um novo Zeus que gera novos deuses?”





Na tragédia euripideana, já no Prólogo, Dioniso se comporta como um *visitador*: sua parúsia vem a ser uma tremenda visitação (num antigo sentido negativo do termo). Logo que chega, ele põe em risco de dissolução a sociedade tebana, apartando as mulheres dos homens. Seu fascínio enlouquecedor arranca dos lares as damas de Tebas e as “dessocializa”: leva-as para o mundo agreste, onde as torna selvagens, delirantes, indômitas. (Convém lembrar: mulheres desvirginadas eram ditas “domadas” pelos gregos; neste caso, na história trágica, as esposas dos tebanos se tornam “indômitas”, como que “recuando” da domesticação/socialização matrimonial). Assim o deus repellido compele... Atinge com a loucura, primeiro as tias que o renegaram, depois todo o mulherio tebano, transportado aos ermos por sua irresistível atração. Com isso ele desfaz o sacramento de Hera sponsal, a aliança básica em que a sociedade se funda: “descompõe” a urbe. Esse estado de coisas Dioniso mostra, no Prólogo, que já instalou antes mesmo de começar o drama.

Depois de dizer que fez essa revolução espantosa, o deus alega seus motivos: acusa a blasfêmia das irmãs de sua mãe e o proceder ímpio de Penteu, que lhe nega as honras divinas. Promete vingança e faz ameaça de violenta reação, caso Tebas queira tomar-lhe de volta as mulheres **de Tebas** por ele arrebatadas; chama-as, então, de suas bacantes (cf. v. 50-1):

*... Mas se a cidade de Tebas
Irada tenta volver-me dos morros minhas bacantes...*

Sem dúvida, é com estas damas desvairadas que o deus pretende compor “a tropa das loucas”, o exército furioso das mônades. Mas sua fala se conclui com um apelo a outro bando feminino que ele rege: o seu tíaso fiel de damas lídias. Elas formam o coro, que é praticamente convocado pela divindade, chamado à cena por seu apelo.

Não há precedente deste lance dramático nas tragédias que conhecemos; não temos outro exemplo de semelhante convocação.

Aqui, o protagonista – que ainda não entrou na peça – chama o coro, suscita sua aparição: oculta-se quando chega o grupo convocado, ou melhor, sai de cena antes de sua chegada, porque não assumiu ainda o papel em cujo desempenho o vai confrontar; todavia, já o põe em movimento e se declara responsável por sua formação. Ele convoca seu tíaso, composto por mulheres que deixaram as longínquas paragens do Tmolos para o seguir: um séquito de damas feitas peregrinas por vocação dionisiaca, ao pé da letra. Esse tíaso forma o coro da tragédia.

No *kómmos* que sucede ao segundo estásimo de *As Bacantes* (v. 576-603), Dioniso, invisível a suas interlocutoras e ao público, dialoga com o coro, que praticamente “rege”: primeiro lança-lhe seu apelo, de modo que surpreende, anima e excita as ménades; depois, ainda sem mostrar-se, dá-se a conhecer ao tíaso identificando-se como divindade: o filho de Sêmele e Zeus. Por fim lhes assinala, em breves palavras, o curso da façanha tremenda que ao mesmo tempo promove, fazendo ruir num terremoto e incendiar-se a golpes de raio o palácio de Penteu, ao tempo em que suscita labaredas no túmulo de Sêmele. Depois disso tudo aparece... disfarçado como o guia do tíaso.

De um desempenho assim, de semelhante interação entre deus oculto (idêntico ao protagonista) e o coro, não temos outro exemplo em qualquer das tragédias conhecidas. Mas o esquema já se pré-delineia sutilmente no Prólogo, em que o deus concita o coro sem lhe aparecer, para depois ir-lhe ao encontro... disfarçado.

No apelo que encerra esse discurso do Prólogo, Dioniso evoca a Mãe Reia, dizendo que na Frígia eles compartilharam o invento do tamborim. Sabe-se a grande importância que tinha este instrumento para as danças extáticas dos fiéis tanto de Dioniso quanto da Mãe dos Deuses. Eurípides aproxima os ritos dessas divindades e faz ainda uma associação sincrética entre Reia e a Grande Mãe Frígia, Cibele.





Apolodoro (III, 5, 1) registra o mito segundo o qual Reia Cibele acolheu em seus domínios frígios Dioniso enlouquecido por Hera e o purificou, isto é o curou. A ligação do deus com o Tmolos é claramente expressa no texto que estamos examinando. Sabe-se, por outro lado, que essa montanha era consagrada à *Megále Méter* da Anatólia, por excelência uma divindade serrana.

Já no Prólogo da tragédia de Eurípides, Dioniso se mostra profundamente ligado a grandes divindades femininas. Este deus chamado de *mainás* – o delirante, o louco – foi tornado tal pela grande deusa Hera – e foi curado por outra soberana divina, Reia, por um processo que também lhe definiu o caráter: não cabe dúvida de que essa cura/ purificação se deu através de ritos extáticos como os que ele incorporou.

A perseguição de Hera e a acolhida de Reia são acontecimentos decisivos para a construção mítica da figura de Dioniso.

Uma passagem notável das *Dionisíacas* de Nono de Panópolis situa nos domínios de Reia a descoberta do vinho por Dioniso.⁹²

Mas tornemos a nosso Prólogo...

É fácil ver que as bacantes vindas de longe se distinguem muito das desvairadas tebanas. Ao contrário das mulheres de Tebas que se tornam mênades à força de delírio, as lídias são iniciadas que se dedicam aos mistérios divinos. As tebanas tiveram de ceder ao deus, a golpe de mania: não são devotas autênticas. Mas os dois grupos mostram as faces opostas do dionisismo, ambas com expressão muito rica na tragédia euripideana. Pois Dioniso, como ele mesmo diz no termo do Primeiro Episódio (v. 859-861), é para os homens, ao mesmo tempo, o mais grato e o mais terrível dos deuses.

92 Nonn. XII, 296:362.

O TOURO ROMPANTE

Da segunda para a terceira década do século XX, historiadores e arqueólogos comprovaram, através de uma sucessão de achados, a existência proto-histórica de uma *Koiné* cultural mediterrânea cujo raio alcançava todo o Egeu e o Oriente Próximo, estendendo-se, ainda mais, do Indo ao Adriático e do Helesponto ao Vale do Nilo.⁹³ Verificou-se, depois, que era possível recuar ao calcolítico na constatação dessa unidade. Isto ocorreu quando se descobriram as conexões com a cultura hala-fiense dos surtos civilizatórios verificados no Vale do Indo (*Harapa, Mohenjo-Daro*) e na área egeica. Mas o marco do quinto milênio foi também ultrapassado, ao confirmar-se, com as descobertas arqueológicas na planície do Konya, a origem anatólica da cultura de Halâf Arpatchiah: a comparação dos monumentos não deixava margem a dúvidas quanto à identidade cultural – e a precedência dos testemunhos anatólicos mostrou-se incontestável (datou-se o pré-cerâmico de Hacilar de 7000 a.C.).

Não muito antes das escavações mais espetaculares de Konya, os achados da Escola Inglesa, em Cnosso, já haviam atestado que

93 As relações entre as culturas orientais da Idade do Bronze e o mundo minóico já eram bem perceptíveis para Sir Arthur Evans. Pelo menos desde o período de Amarna a borda oriental do Mediterrâneo se integrava nessa unidade cultural. A ligação entre Egeu e Anatólia é indiscutível para essa época.



os primeiros habitantes de Creta procediam da Anatólia. A riqueza arqueológica de Çatal Huyuk (6500 a.C.) permitiu amplos estudos comparativos e inferências bem fundadas de ainda maior alcance: não se demorou a cogitar que o rico background das grandes culturas mediterrâneas remontava a um processo civilizatório iniciado antes ainda do neolítico pré-cerâmico – ou seja, com raízes no mesolítico. Hoje também se considera mais que provável uma ligação entre o florescimento das culturas neolíticas da Anatólia e o desabrochar da que vicejou no Egito pré-dinástico (5500 a.C.), por exemplo.

Em resumo, é uma hipótese muito prestigiada a que postula um movimento em várias “ondas”, deflagrado durante a segunda metade do quinto milênio a.C. (ou no sexto, ou antes ainda) na região do Mediterrâneo: fator de vigorosa difusão de avanços culturais, esse poderoso fluxo alcançaria, de um lado, a bacia do Indo, e no outro extremo a Península Ibérica, envolvendo a Ásia Menor e o norte da África. Parece possível referir-lhe ainda florações verificadas, em épocas distintas, em uma faixa do sudeste asiático, na África ocidental e ainda no extremo oeste da Europa.

Nenhum arqueólogo ou historiador especializado no estudo da área cultural do Mediterrâneo tal como ela se configurava na auro-ra da Antiguidade deixaria de reconhecer que entre os monumentos mais típicos, mais característicos da *Koiné* referida, acham-se três itens de notável recorrência: as estátuas do tipo *Mater Magna* (imagens da “Grande Mãe” esteatopígia),⁹⁴ o bucrânio (cabeça de

94 Tal como no neolítico asiático e no africano, na Grécia do neolítico aparecem com abundância pequenas esculturas esteatopíguas de barro e de pedra, de que exemplares paleolíticos já lá existiam; na Hélade, por outro lado, elas continuaram a produzir-se pelo menos até a época arcaica. Discute-se hoje a ligação dessas figuras primitivas (paleo e neolíticas) com o universo religioso, devido ao fato de que frequentemente elas aparecem agrupadas em conjuntos plurais e sem uma “sólida ligação com santuários”, como pondera Walter Burkert (1993, p. 42), resumindo considerações de diferentes estudiosos. Mas será que só tem sentido religioso imagem encontrada em santuário? É seguro dizer que onde estes não existem não há sacralidade? Só quando singularizado, destacado, um ícone pode ter esse valor? Seja como for, uma coisa é certa: não se pode negar a correspondência formal evidente dessas imagens com representações posteriores de divindades do tipo *Magna Mater*. E é indubitável o valor religioso das estátuas

touro) e a bipene (acha sacrificial, machado lítico de dois gumes). Estes itens aparecem frequentemente associados, não só por contiguidade, mas ainda por combinações que os reúnem em arranjos escultóricos e arquitetônicos – como sucede, por exemplo, em Creta e Halâf Arpatchiah. Ora, os estudiosos das antigas religiões mediterrâneas logo identificam esses monumentos com similares encontrados em época histórica: objetos usuais em cultos bem documentados na Antiguidade, na mesma região.

Embora os progressos da arqueologia tenham feito dissipar-se a ilusão de um substrato uniforme e de uma continuidade inconcussa, ainda merecem atenção aproximações feitas por sábios como Charles Picard (1922), Melaart (1965, 1967) e B. C. Dietrich (1986) entre, de um lado, símbolos religiosos recorrentes ao longo de toda a assim chamada Antiguidade, em diferentes pontos da grande bacia mediterrânea, e, de outro, notáveis documentos da pré-história da mesma região.

Considerando esse panorama, Eudoro de Sousa (1973) afirmou, com sólida base arqueológica, que o complexo deusa-mãe/touro remontava, na Anatólia, a 7000 a.C.; e assinalou a abundância, na longa duração, de representações religiosas ligadas ao mesmo “complexo” no Mediterrâneo: mostrou que elas estiveram em vigor por um lapso de tempo de sete milênios. Para isso, traçou um luminoso paralelo entre:

- o simbolismo dos monumentos da “quadra sacerdotal” de Çatal Huyuk;

esteatopíguas do gênero *Pótnia* encontradas em Çatal Huyuk, produzidas no neolítico pré-cerâmico. As primeiras imagens do gênero (paleo e neolíticas), no mínimo já dão testemunho de uma atenção fascinada para com o corpo feminino representado com suas característica sexuais, reprodutivas, exaltadas, enfaticamente destacadas. Isso demonstra uma valorização especial de um aspecto da realidade que tem a ver com a gênese da vida – coisa a que muitas religiões conferem grande importância, conforme sucedia em cultos diversos na Antiguidade mediterrânea. A plástica dos períodos paleo e neolítico privilegia esse aspecto da natureza de maneira muito insistente e vigorosa, “obsessiva”. T tamanha atenção revela uma sensibilidade que em contextos posteriores tem inegável expressão religiosa, então feita perceptível para nós por conta da sua ligação com santuários e aparatos rituais.





- certos testemunhos da arte e da mitologia cretense (mitos gregos de provável origem minóica, incorporados ao acervo da Hélade via civilização micênica);
- os parâmetros simbólicos da alegoria de Porfírio no *Antro das Ninfas* – texto que data do segundo século desta era.

Destacarei os seguintes pontos, que interessam ao presente estudo:

as representações religiosas, os símbolos, mitos e ritos em que aparece a figura do touro, nas antigas sociedades mediterrâneas, apresentam certa coerência verificável transculturalmente, ao longo de vastos períodos históricos;

essas representações emergem de uma base arcaica, de um remoto substrato, consolidado no neolítico.⁹⁵



Afirmar a existência de um repertório comum dos cultos mediterrâneos, correspondente ao acervo de uma Koiné cultural pré-histórica, **não** equivale a desconhecer a rica variedade das manifestações religiosas que floresceram no mesmo espaço, no curso de séculos. Significa apenas relacionar esses cultos, pensados como arranjos de elementos variáveis e constantes, com uma base anterior, com um *background* identificável através de estudos diacrônicos voltados para a comparação de sistemas simbólicos de distintas formações sociais intercomunicantes no mesmo contexto histórico-geográfico: o contexto pesquisado pelos estudiosos das religiões mediterrâneas.

95 O alcance do movimento cultural que teve essa remota origem foi ainda maior. Há indicações de que um culto centrado no touro se estendeu para além do Mediterrâneo, pelo ocidente da Europa, acompanhando a área dos monumentos megalíticos que enriquecem a Armórica e as Ilhas Britânicas: aparecem, com frequência, nos sítios arqueológicos aí encontrados, representações hieráticas do boi – ou de um homem nupital, com cabeça ou máscara bovina. Pode-se relacionar a população pré-céltica desses sítios com a que erigiu monumentos semelhantes em Malta, e que teria migrado via Península Ibérica, realizando tal ocupação por volta do terceiro milênio; tudo leva a crer que sua cultura se relaciona proximamente com as que floresceram muito antes no Vale do Indo, no Oriente Próximo e na área egeo-anatólica.

O fato de que nessa área a simbologia, a mítica e a liturgia do touro sempre evocam um fundo o mais arcaico tem a ver com uma importante passagem do processo civilizatório aí deflagrado: foi, como se sabe, um elemento crucial da revolução neolítica ocorrida naquela bacia a domesticação do boi e sua ligação com a lavoura.

Ora, a revolução neolítica é claro que não se limitou ao campo da técnica. As transformações então verificadas neste plano corresponderam a mudanças no “programa simbólico” das sociedades afetadas. A domesticação de animais e vegetais, na escala em que então sucedeu, sempre inclui um avanço cognitivo que não cabe pensar como limitado à produção de modelos ergológicos, de esquemas práticos de operação. O processo envolve toda uma nova “construção social da realidade”, a partir dos desempenhos que incorpora ao drama da vida humana.

Jacques Cauvin (1994, 2000) vai além: rejeitando as teorias dominantes que atribuem o surto da revolução neolítica a fatores exógenos – basicamente, a mudanças climáticas e à escassez concomitante de recursos até então explorados – ele chama a atenção para o fato de que essa passagem compreendeu uma série de inovações de grande relevo, poucas das quais, porém, no plano instrumental. Segundo ele frisa, as mudanças mais significativas então operadas concernem ao horizonte cognitivo.⁹⁶ Ocorreram entre 10000 e 9500 a. C. e verificaram-se fundamentalmente no campo religioso: a religiosidade “horizontal” legível nas pinturas rupestres dos tempos da última glaciação veio a ser substituída, nessa altura, por uma religiosidade “vertical”, imantada pela figura hierática de um par divino: a Deusa Mãe e um divino Filho Touro. (Mas logo o panteão neolítico cresceria, incorporando diferentes figuras, sobretudo viris, que acabaram por ser ligadas à guerra, aos aparatos bélicos que então ganharam importância cada vez maior).

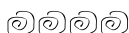
96 Cauvin chama a atenção para o fato de que o instrumental de lavoura mobilizado na revolução agrícola já estava constituído no natufiano.





Essa nova cosmovisão tem como correlato, mudanças na configuração do *habitat* humano: edificação de muros, diques e silos, tanto quanto de santuários com uma arquitetura já significativamente desenvolvida (comportando abside e altares de sacrifício); é acompanhada pelo novo impulso de domesticação de ovicaprídeos, assim como de grãos – e por uma mudança correlata da dieta, marcada, nessa altura, pelo predomínio do consumo de cereais cultivados, da carne do gado caprino e ovino e de grandes bestas como o auroque.

A figuração da presença do touro no próprio centro do novo mundo do homem mediterrâneo teve grande importância no imaginário das sociedades neolíticas e das civilizações que sobre elas se edificaram naquela bacia intercontinental, a julgar pelos testemunhos arqueológicos e registros míticos. A comparação desses discursos (monumentos, lendas, histórias sagradas) sugere a possibilidade de uma gramática dos ritos “taurocêtricos” aí documentados, que se reportam aos mesmos símbolos.



Em Çatal Huyuk, os testemunhos arqueológicos assinalam com clareza o elevado *status* hierático do Touro divino como Filho e Paredro da *Magna Mater*: a presença de bucrânios “de verdade”, nas capelas da “quadra sacerdotal”, ao lado de suas representações plásticas, indica a realização de sacrifícios (MELAART, 1967; Cf. BALTER, 2005). Pode-se afirmar, portanto, que nessa cidade neolítica o touro tinha uma posição central como símbolo sagrado: ele estava presente através de imagem/signo – e, pelo jeito, “em carne e osso” (enquanto vítima) – nos santuários domésticos, urbanos. Note-se que esses santuários também compreendiam o que pode chamar-se de um análogo arquitetônico – representado por seus inúmeros nichos – de um lugar sagrado selvagem: a caverna.

A história da religião mediterrânea comprova a milenar persistência (verificável por toda a parte nessa área) da relação significativa touro/deus: de Xiva a Baal, de Osíris a Mitra, de Utu a Júpiter, a forma do touro exprime com destaque a divindade (e isso é válido também no feminino: recorde-se Hathor, Ninsun, Hera...).⁹⁷

Na mesma região, por sinal, durante milhares de anos, o touro foi ainda a vítima predileta dos grandes sacrifícios aos maiores deuses: de Amon a Teshub, de Shamash a Zeus. Ora, a lógica do sacrifício, nesse universo religioso, implica frequentemente uma certa identificação entre a vítima e a divindade propiciada.

Em Çatal Huyuk verifica-se já, também, a associação “hierática” entre a imagem humana e a taurina: encontrou-se aí uma estátua de mármore branco de figuras femininas geminadas, numa capela do nível II; e no nível VI, em outra capela, um relevo parietal com imagem análoga: a representação esquemática de duas figuras femininas congêminas (duas cabeças e dois troncos, mas só dois braços), sendo que uma delas está a parir um touro.

Analisando essas descobertas, estudiosos de grande acuidade logo se lembraram de um famoso grupo de marfim micênico onde as imagens de duas mulheres geminadas e uma criança, ao colo da menor, puderam ser interpretadas como representando o tipo hierático da trindade eleusina: a Grande Mãe dos Campos, com sua Donzela [na religião dos helenos, Deméter e a *Kore Perséfone*] mais o Deus Menino que os gregos chamavam de *Plutos*, ou de *Íaco* (dentificado com Dioniso, Íaco tinha o epíteto de *tauricorne*). As Duas Deusas e a Criança inefável centralizavam os famosos mistérios de Elêusis, um culto muito prestigiado na Grécia histórica, mas reconhecido como “pré-olímpico”; hoje ninguém duvida de suas origens neolíticas.⁹⁸

97 Quanto à deusa grega, basta que se recorde o seu epíteto de *Boopis*.

98 As raízes do culto de Deméter e sua *Kore*, deusas a que os gregos relacionavam a criação da agricultura, indiscutivelmente brotam do período em que se deu no Mediterrâneo essa grande revolução. Ver a respeito Serra (2009, p. 71 e 73): “O culto das Duas Deusas – uma grande Senhora e uma Moça divina em que ela se ‘desdobra’



Ora, dada a aproximação entre a trindade eleusina e o referido grupo micênico (PICARD, 1922), não é descabido relacionar esse modelo mítico com as imagens anatólicas acima descritas.⁹⁹

Foi o que fez Eudoro de Sousa.



ORDEP SERRA

– tem grande antiguidade; remonta seguramente ao neolítico. As estátuas femininas geminadas, em terracota, que aparecem na Grécia nos séculos VII e VI, têm antecedentes neolíticos muito notáveis. Os mitos e cultos demetriacos da Arcádia apontam de forma impressionante para a identidade de Mãe e Filha, de Deméter e sua Core [...] Na iconografia, a princípio é difícil destacar Perséfone de Deméter, como se pode ver nas terracotas que as representam... tanto em Elêusis quanto em outras áreas onde vingou o culto das divindades eleusinas. Segundo Güntner comenta (1994, p. 976), é muito difícil diferenciá-las uma da outra, pois têm os mesmos atributos e amiúde são representadas juntas, abraçadas, envoltas com o mesmo manto, por vezes com um só corpo; nestes casos, só se pode distingui-las quando uma é figurada menor que a outra...” Quanto a Íaco e sua identificação com Dioniso, ver. Soph. Frag. 874 K Trag. Ad. 140. Schol Aristoph. Ran. 479; quanto a seu papel nos Mistérios de Elêusis, cf. Strab. 10, 468; ver também IG II2 847,21. No tocante a sua relação com Deméter e Perséfone, ver Aristoph. Ran. 398 sq. e Paus. I, 2, 4. A propósito, consulte-se ainda Deubner, 1932/62. Homero (*Od.* 5, 12) fala do menino Plutos como um filho de Deméter, que a deusa gerou unindo-se a Iasíon em um campo três vezes lavrado; ver também Hes. *Theog.* 969. Nilsson (1935) identifica o menino Plutos com o mítico filho de Perséfone, o anúncio celebrativo de cujo parto representaria o clímax dos Mistérios eleusinos, segundo um testemunho de Hipólito em que esta criança divina se chama *Brimós*.”

- 99 Impôs-se também a associação de uma estátua de Çatal Huyuk com a figura da *Pótnia Therôn* que, originária do oriente, receberia culto de acento místico no mundo greco-romano, ao longo de séculos e séculos da história antiga: a divina Cibele (Reia-Cibele), a Mãe dos Deuses, a *Magna Mater*. Chamo a atenção para a ligação muito íntima e profunda de Reia com Deméter e sua Core nos Mistérios Eleusinos. Dessa ligação já dá testemunho o *Hino Homérico II, a Deméter*. (A propósito ver Serra, op. cit. supra). Vale a pena neste ponto citar a evocação feita por Eudoro de Sousa (1978, p. 35) dos achados de Melaart: “Em três campanhas, cada uma com poucas semanas de duração, foi enorme a coleta de peças notabilíssimas. Vamos referir apenas duas. Sobre a interpretação da primeira, não pode incidir sombra de dúvida: a deusa sentada em um trono ladeado de feras (leopardos ou leões?) é o mais antigo exemplar da bem conhecida figuração plástica da Reia Cibele anatólica [...]. A outra provém do VI nível [...] Trata-se de figuras geminadas (duas cabeças e dois troncos, mas só dois braços), toscamente esculpidas em mármore branco... No mesmo nível, em outra capela (E VI 14), uma das paredes apresenta, em relevo, a mesma figuração, embora estilizada: ao alto, um bloco bilobado: ao alto (duas cabeças) assenta sobre outro, de maiores dimensões transversais e que, portanto, excede um pouco, para cada lado, o bloco superior (dois braços); este, por sua vez, apóia-se em três pilares estreitíssimos, dos quais o central divide em dois o espaço compreendido entre os dois pilares extremos (dois troncos); tudo isso, finalmente, tem por base outro bloco transversal, semelhante ao primeiro e que, homologamente, representa as duas pernas. Na pequena estátua de mármore branco, não há qualquer indicação de diferença entre as figuras femininas. Mas o relevo parietal da ‘capela’ ostenta esta particularidade espantosa: apenas de sob um dos troncos, emerge a cabeça de um touro (e sob esta, a cabeça, bem menor, de um carneiro (?)), com o que, evidentemente, ficou assinalada a maternidade de uma das figuras geminadas”.

Lembre-se, a propósito, que a domesticação do trigo também aconteceu na Anatólia, no neolítico...

A ligação entre o touro e o mundo do cereal, da agricultura, é bem notória. Como se sabe, na Antiguidade, em toda bacia do Mediterrâneo, os bois eram empregados no trabalho agrícola – e também imolados para servir de alimento. A sua sacralidade se relacionava, então, com esses “papéis” que concernem a sua domesticação, mas também, ao mesmo tempo, com a pertinência “anterior” desse animal ao mundo selvagem.

Recorde-se, agora, o que ficou dito acima sobre a presença do touro nos santuários domésticos de Çatal Huyuk: nos seus nichos se nota com clareza a evocação do meio selvático, ou seja, da caverna.

Remotos testemunhos neolíticos já falam, pois, do touro que se faz alimento – e o relacionam com os frutos da terra; já celebram assim o grande animal que os símbolos religiosos inaugurados pela revolução agrícola vão caracterizar, durante milênios, como dador do pão e da carne. Muito cedo ele aparece consagrado no centro da sociedade – e também adorado em relação com o sagrado recesso da natureza.

Agora, mostrarei que é perfeitamente possível reportar a esse *Kultbild* pré-histórico o sacramento mitraico – um culto difundidíssimo nos primeiros séculos da era de Cristo.¹⁰⁰ Começarei recordando a história sagrada que os devotos de Mitra contavam:

O deus que nasceu da rocha, protegido pela folhagem, cresceu para tornar-se o salvador da humanidade. Foi ele quem pôs fim à terrível seca pós-diluviana, fazendo jorrar uma fonte do rochedo; em seguida, obedecendo a uma inspiração superior, ele deu caça a um touro (o primeiro ser vivo criado por Ahura-Mazda). O animal conseguiu fugir-lhe uma vez, mas foi recapturado e arrastado a uma gruta, onde Mitra o jugulou com uma faca. Do sangue do touro, nasceram espigas de trigo; de seu sêmen, que jorrou não obstante as picadas



100 A propósito, ver Clauss (2000) e Cumont (1973).

de um escorpião nos seus testículos, brotaram plantas e animais diversos.¹⁰¹



ORDEP
SERRA

A obra clássica de Franz Cumont (1973) postulou a origem irânica do mito e do culto mitraico, que se reelaboraram em sucessivas formações sincréticas (a um sincretismo irano-babilônico terá sucedido, no caso, um outro, heleno-irânico, ampliado em Roma através da identificação de Mitra com *Sol Invictus*). Os elementos fundamentais do *hiéros lógos* mitraico eram vividos no contexto iniciático do mistério do *tauróbolo*, onde figuravam como passagens decisivas o chamado *transitus*, comemorativo da condução do animal divino para a caverna (*spélaion, antrus*) e a *tauroctonia* (ou seja, o sacrifício do touro).

No misticismo da religião de *Sol Invictus Mitra* percebe-se uma identificação profunda entre o iniciado, o deus e sua vítima; por outro lado, tanto o rito como o mito correspondente insistem na relação touro/caverna, evocando a caça a um animal selvagem cujo sacrifício dá origem a plantas de cultivo, principalmente o trigo: sugere o ingresso no mundo da agricultura.

Pode-se fazer uma outra aproximação... dessa vez, entre o mesmo *Kultbild* representado nos santuários neolíticos da Anatólia e um sistema simbólico, religioso, que permanece vivo no mundo contemporâneo. Em Çatal Huyuk, ainda no mesmo monumento pouco acima referido (o relevo parietal onde se vê a figura geminada da *Magna Mater* no transe do parto extraordinário) encontra-se a imagem do touro nascente associada à de um animal menor: um carneiro, segundo parece, cuja cabeça se superpõe ao bucrânio. Se é válida esta identificação zoo-icônica, pode-se dizer que num

101 A picada do escorpião nos testículos do touro que jorra a semente dos seres vivos representa de forma muito sugestiva a presença da morte na própria fonte da vida. Trata-se de uma ideia chave da religião neolítica do Mediterrâneo, veiculada, também, com forte simbolismo, nos monumentos de Çatal Huyuk, como adiante se há de ver aqui.

burgo neolítico de 6500 antes de Cristo já se representa o divino Cordeiro como filho da Virgem-Mãe.¹⁰²



No belo artigo que aqui me serve de ponto de partida, Eudoro de Sousa levou às últimas consequências uma tese de Otto (1960) e Kerényi (2002), dando-lhe um alcance muito maior.¹⁰³ Kerényi, como se sabe, tomou a arte minóica em testemunho da presença de uma religiosidade dionisíaca na antiga civilização cretense; Eudoro de Sousa, mesmo ponderando que na complexa estratigrafia do culto de Dioniso intervieram componentes traco-frígias, explorou o caminho aberto pelo sábio húngaro de modo muito feliz: depois de lembrar que a epifania taurina identifica com *Zeus Kretagênes* o Dioniso *Zagreus* (divindades cujos ritos floresceram na ilha de Creta), o helenista brasileiro sublinhou a íntima correspondência entre os símbolos religiosos minóicos e os da arte sacra neolítica de Çatal Huyuk. Com esse novo ponto de partida, modificou o problema. No ensaio eudoriano, a questão não é mais a da origem “pontual” do culto dionisíaco: já não se trata de decidir se Dioniso é um deus trácio ou uma divindade de origem cretense – como sugeriu Walter Otto (1960) e K. Kerényi (2002) propôs.

Vale a pena lembrar: Walter Otto (1960) contradisse a tese, em seu tempo aceita sem contestação, de que Dioniso chegou à Grécia como um estrangeiro e só logrou reconhecimento depois de ter vencido uma dura oposição. Martin Nilsson (1955), por exemplo, sustentava que Dioniso penetrara no continente grego vindo tanto da Trácia como da Frígia: da primeira vez, em sua antiga feição trácia; da segunda, sob nova forma, já modificada pelas antigas religiões da Ásia Menor (da Frígia e da Lídia, particularmente). Pouco depois, alguns estudiosos postularam um terceiro foco do



102 Ver aqui a nota 40, com a citação do estudo de Eudoro de Sousa (1978, p. 35).

103 Trata-se do estudo, aqui já citado, que abre o Dioniso em Creta e dá nome a esta rica coletânea eudoriana de estudos sobre a religião grega.



movimento dionisíaco, a saber, a Grécia continental, supondo que a grande agitação lá provocada pelo advento de Dioniso teria sido apenas o reviver de um antigo culto divino. E Willamowitz Moellendorf (1932, p. 61) estabeleceu o que viria a ser, por longo tempo, o consenso dos helenistas, afirmando que Dioniso teria chegado à Grécia no século VIII antes de nossa era. (Ele até admitiu que os gregos asiáticos o puderam conhecer um pouco mais cedo, porém sustentou que o triunfo do culto dionisíaco no mundo dos helenos não podia ter ocorrido antes de 700 a. C.). Já Otto considerou inaceitável a ideia de que os gregos só vieram a travar conhecimento com a religião dionisíaca tão tarde assim... Lembrou que os próprios helenos consideravam muito antigos os principais cultos de Dioniso; evocou o fato de que as “Velhas Dionísias” – nome dado às Antestérias por Tucídides (2, 15) – eram comuns às tribos jônicas; portanto – segundo já notara Deubner (1932, p. 122) – tinham de ser anteriores à divisão e migração dos jônios. Além disso, ponderou que em Delfos a adoração de Dioniso podia ser considerada mais antiga que a de Apolo; e lembrou que se tinha notícia de um festival dionisíaco em Esmirna, quando a cidade era ainda eólica (Herod. I, 150). Argumentou ainda com os testemunhos da epopeia homérica, onde se faz menção do mito e do culto de Dioniso e fala-se dele “do mesmo modo como se trata das divindades adoradas desde tempos imemoriais”.

Muitos se escandalizaram com essa tese... Mas em 1958, pouco depois da morte de Walter Otto, descobriu-se em Pilos o fragmento de uma tableta micênica, escrita em Linear B, em que se lia claramente o nome de Dioniso (Pilos Xa 102) (Cf. PUHVEL, 1961). Outros registros o confirmaram.¹⁰⁴

104 PY Xb 1419, PYvn 48, 6 (Cf. CHADWICK (1958), para a caracterização do teor religioso do texto deste tablete, que refere uma oferenda de vinho à “potinija”, isto é, à Pótnia, a grande deusa). Em outros documentos micênicos, diferentes estudiosos encontraram nomes que na grafia micênica correspondem a epítetos bem conhecidos de Dioniso, como *Eleuthér* e *Kemélios* e ainda o teônimo *Zagreus*. Um bom apanhado se encontra em Trabulsi 2004 (Capítulo I). Este historiador adota, no caso, uma posição que escorrega de “prudente” a cética; mas não consegue contestar a presença

Volto a Eudoro de Sousa. Este admitiu que o culto dionisíaco tem muitos componentes; que possui, como ele disse, uma estratigrafia complexa. No entanto, segundo seu arrazoado, por mais criticamente que se considere a hipótese de Kerényi, é inegável que, “entre os cultos gregos da época clássica”, só o de Dioniso reunia simultaneamente estes traços característicos da religião minóica: (1) o caráter extático do ritual; (2) a epifania taurimórfica da

de Dioniso no mundo grego do Segundo Milênio. Trabuksi aparentemente rejeita, em particular, as interpretações de Kerényi de alguns documentos, a exemplo dos **tabletes Cnossos A 603** (aproximação entre o nome *Pe-teu*, que aí se lê, e o nome *Penteu*); **Cnossos As 1516**, onde se acha *I-wa-ko*, por Kerényi relacionado com *Íakchos*; e **Cnossos Cg 702, 2** em que a frase transliterada *pa-si-teo-i/ me-ri da-pu-ri-to-jo/ po-ti-ni-ja me-ri* foi por Kerényi interpretada como *pasi theois méli... labyrinthoio potníai méli*, ou seja, “para todos os deuses mel, para a Senhora do Labirinto, mel”. [O sábio húngaro identificou esta Pótnia com Ariadne (Ariane)]. Trabuksi em nenhum desses casos aduziu argumentos que fundamentem sua rejeição da leitura condenada *in limine*; nem propôs alternativas. Seu comentário é interessante: “É claro que estamos falando do Linear B, e que é difícil lançar mão desses tabletes para ‘provar’ a existência de um Dioniso minóico, que é o que pretende fazer Kerényi. Para este autor, deve-se a uma influência minóica, muito sensível no golfo de Argos, a penetração de Dioniso no Peloponeso. Em consequência, a difusão do dionisismo, do sul para o norte, teria seguido o mesmo itinerário da introdução da vinha. Assim, o Dioniso grego da época dórica cretense seria o mesmo Dioniso minóico, deus do vinho, deus do touro e deus das mulheres. Contra Jeanmaire, ele pensa que Dioniso esteve, desde sempre, associado a Dioniso, seguindo neste debate o ponto de vista de Otto.” Não vejo evidência de que Kerényi cingisse Dioniso ao domínio do vinho. Ele começa seu grande livro sobre esta divindade (KERÉNYI, 2002) falando da profunda relação com o mel do Zeus Cretense, que identifica com Dioniso, fundando-se nas indicações de um sincretismo bem documentado em época histórica. Quanto a Otto, é notória sua condenação do hábito de classificar as divindades como deus disso, deus daquilo... Não acho difícil conciliar a posição de Jeanmaire, neste ponto, com a dos dois helenistas que Trabuksi lhe opõe. Por outro lado, se está errada a leitura de Kerényi do documento **Cnossos Cg 702, 2**, é preciso demonstrá-lo, evidenciar-lhe a inviabilidade. Trabuksi não o fez. A transposição realizada por Kerényi do material desse tablete (ou seja, o modo como o respectivo texto foi transliterado por ele) nada tem de abstruso, em termos de correspondência ao grego: compõe frases dotadas de sentido claro em idioma heleno. Assinalam oferendas de mel a divindades, com destaque para uma Senhora do Labirinto. Não vejo óbice histórico sério a impedir que o nome “labirinto” constasse do grego micênico. Tende-se a derivá-lo do substantivo *lábrys*, designativo de um instrumento, a bipene, abundantemente representado nos palácios minóicos. E Kerényi apresentou testemunhos interessantes de figuração minóica da forma que até hoje conhecemos como “labirinto”. Que os micênicos adorassem uma *Senhora do Labirinto* não me parece impossível. Nem é descabido relacioná-la com uma Pótnia minóica. O título em questão bem conviria à personagem que os mitos gregos relativos a Creta tornaram conhecida com o nome de Ariadne. Este bem pudera ser um dos nomes dados na grande ilha, pelos helenos que a ocuparam, a uma divindade adorada já antes de sua chegada. Os documentos arqueológicos permitem verificar que os minóicos associavam touro, vinho e divindade no contexto de uma religião extática em que mulheres tinham papel destacado. Os helenos que depois ocuparam a ilha associaram também touro, vinho e divindade. Além disso, falavam em Dioniso. Coincidência? Casualidade?





divindade; (3) a ambiência feminina da celebração. Ora, segundo argumentou nosso helenista, pela via minóica pode-se muito bem remontar ao *background* neolítico que Çatal Huyuk representa...

Por outro lado, Eudoro de Sousa apontou a necessidade de ponderar seriamente a relação entre o culto dionisíaco e o da Grande Mãe asiânica, a Madre Cibele que os gregos e romanos identificaram com Reia. Esta relação a poesia de Eurípides, em *As Bacantes*, acentua de forma luminosa.

Conforme se sabe, a *Mater Magna* Cibele é tipicamente representada como uma Senhora das Feras, uma *Pótnia Therôn*... Pois bem (argumenta Eudoro): uma estátua que os fiéis do mais tardio paganismo identificariam com certeza com essa Grande Mãe (figura feminina sentada num trono ladeado de feras) foi encontrada no nível II de Çatal Huyuk.

Outra marca do dionisismo, um traço definitivo da figura mítica e ritual de Dioniso, vem a ser a associação touro/vinho. Isso não quer dizer que Dioniso deva ser considerado pura e simplesmente um “deus do vinho”, nem que apenas nesta condição ele tenha tido epifania tauriforme. Kerényi (2002) explorou a mítica do mel ligada a *Zeus Kretagenés*, identificado com Dioniso e relacionou esta divindade com o hidromel. Mas tampouco a cingiu ao campo desta relação... Por outro lado, os achados arqueológicos que atestam a existência da viticultura em Creta, na era minóica, e notáveis documentos da iconografia remanescente da dita era, permitem sugerir que remonta ao arsenal simbólico da civilização cretense a associação vinho/touro.

Seja lá como for, não é preciso fazer de Dioniso um funcionário divino da viticultura, com dedicação exclusiva a este papel que lhe caberia desde sempre. Até mesmo sua ligação com o vegetal de que deriva a bebida com ele depois identificada pode ter sido anterior a seu cultivo e uso sistemático com essa finalidade... Jeanmaire

(1985, p. 22) sustenta com boas razões que Dioniso foi deus da videira antes de sê-lo do vinho:

É possível que Dioniso só se tenha tornado o deus do vinho que ele continuou a ser na poesia alexandrina e na romana porque, nas primeiras fases de sua pré-história, ele foi o deus do sarmento, talvez tomado como equivalente e substituto da hera; pode até ser que ele tenha sido o deus da vinha selvagem antes de presidir à vinicultura.¹⁰⁵

Tal como Walter Otto, Jeanmaire também assinala que a ligação de Dioniso com a hera é pelo menos tão importante quanto a sua relação com a vide.

Já segundo Eudoro de Sousa, a constatação de que não se acha sinal da vinha nos monumentos de Konya de modo algum desmente a tese que relaciona Dioniso com o touro sagrado do remoto neolítico da Anatólia.

Ainda assim, está fora de dúvida que o culto de Dioniso incorpora, muito cedo, uma mítica e uma ritologia do vinho; na Grécia, esse complexo de ritos e mitos parece ter sido progressiva e plenamente “encampado” por ele.

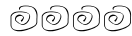
Por outro lado, cabe lembrar que o culto do deus touro irrompe cedo nas regiões montanhosas da Ásia Menor oriental, onde se encontra a parreira em estado selvagem.¹⁰⁶

Tudo leva a crer que na longínqua pré-história do mundo mediterrâneo já se achava de algum modo esboçada a perspectiva mística em que a carne e o sangue de uma vítima divina viriam a traduzir-se em pão e vinho.



105 Il est possible que Dionysos ne soit devenu le dieu du vin qu'il restera essentiellement dans la poésie alexandrine et romaine que parce qu'il a été, dans les premières phases de sa préhistoire, le dieu des sarments de vigne, peut-être comme équivalent et substitut du lierre; il se pourrait même qu'il ait été le dieu de la vigne sauvage avant de présider à sa culture.

106 Podem, quiçá, relacionarem-se com Dioniso divindades ligadas à vegetação adoradas na Anatólia, na Síria Palestina e na Mesopotâmia que testemunhos arqueológicos mostram associadas ao vinho e representadas com chifres de touro, como na estela rupestre de Irviz. O arquétipo dessa representação parece ser muito arcaico. Cf. Jeanmaire (1985, p. 82).



Pouco acima, afirmei que na cidade neolítica de Çatal Huyuk, segundo a prova dos testemunhos arqueológicos, o touro ocupava uma posição central, presente nos santuários urbanos como imagem/signo, de forma denunciadora de seu elevado *status* hierático; e quiçá como vítima de sacrifício. Também lembrei que nos mesmos santuários se encontra uma evocação do meio selvagem.



ORDEP
SERRA

Ora, qualquer levantamento de sua iconografia acusará uma constante representação deste animal, no Mediterrâneo, em templos e lugares sagrados do mundo antigo, nos centros religiosos de diversas sociedades que aí floresceram. Na maioria desses lugares, o touro também comparecia “ao vivo”... na condição de vítima sacrificial, isto é, no transe de ser imolado. Mesmo quando o grande sacrifício de interesse público – de que a vítima “nobre” por excelência era o touro – não sucedia num templo, sua celebração constituía o lugar onde se dava em centro simbólico da sociedade humana.

Pelo menos dois exemplos podem ser citados de uma outra possibilidade ritológica relativa ao comparecimento do touro no espaço sagrado concebido como um ponto de referência para a concentração da sociedade humana, um centro do mundo humano. Essa terceira possibilidade – além da correspondente a uma presença *symbolico modo*, icônica, e da que se configurava quando o touro aí se apresentava “em carne e osso”, mas como vítima – também deve ser considerada, embora fosse muito menos usual (e conquanto sua ocorrência não excluísse as já assinaladas). Concernia ela à injunção religiosa de manter vivo, num recinto destacado, no meio da urbe, um touro sagrado, por um período ritualmente definido.

Um dos exemplos não suscitará dúvidas: não há quem desconheça a devoção dos egípcios a seus touros divinos, de que o boi Ápis, do templo menfita, veio a ser o mais famoso. Ficavam esses deuses/touros reclusos em seus santuários, donde saíam apenas,

periodicamente, em solenes festivais, em grandes procissões, quando percorriam a cidade num trajeto prescrito, com grande acompanhamento de fiéis. O touro divino era por fim imolado, ao termo de um certo período (bastante longo, no caso de Ápis: vinte e sete anos). Pelo menos a princípio, sua carne era consumida num rito de comunhão; mais tarde, tornou-se regra embalsamá-lo.

O outro exemplo que darei já se funda numa hipótese. Ninguém duvidará de que o centro das cidades minóicas de Cnosso, Mália e Festo achava-se nos grandes palácios lá erigidos. Hoje já não se questiona a tese de J. W. Graham (1987) de que precisamente no pátio central desses palácios tinham lugar as *tauromaquias* documentadas por inúmeros testemunhos da arte minóica. Na rica iconografia do mundo cretense reunida pelos arqueólogos, há numerosos registros da imolação da grande vítima bovina; porém não há suficiente evidência de que essa imolação fosse essencial no contexto da *tauromaquia*.

A dúvida pode parecer despropositada, mas insisto em dar-lhe atenção pelo seguinte: seria de esperar que a imolação fosse o momento capital do processo... porém o lance mais registrado pelos artistas – com tanta insistência que sugere tomá-lo, com certeza, como o ápice do rito da *tauromaquia* minóica – era o salto de um acrobata sobre os chifres do touro que, como os testemunhos arqueológicos indicam, para isso era atraído até uma plataforma donde um homem (ou uma mulher) se projetava, executando o que os atletas chamam de “salto mortal”.¹⁰⁷ Cabe até a suspeita de que se imolação havia, neste caso, as vítimas eram mais provavelmente humanas – segundo sugere, aliás, o famoso mito do Minotauro.

107 Este salto se acha claramente representado, por exemplo, no famoso “Afresco do Toureiro”, encontrado no palácio de Cnosos, e datável de 1500 a.C., aproximadamente. O dito afresco guarda-se hoje no Museu de Heráclion, Sala XIV (Ala dos Afrescos). A propósito, ver Pendlebury (1935), Willets (1962) e Graham (1987). A primeira abordagem do tema se encontra no clássico de Sir Arthur Evans, *The palace of Minos at Cnosos*, publicado em quatro volumes entre 1921 e 1936 (daqui em diante vamos indicar esta obra com a sigla PM). É ainda indispensável a consulta a Matz (1958). Ver também Branigan (1970), Cadogan (1991) e Marinatos (1993).





Mesmo admitindo a possibilidade da sobrevivência do “atleta”, saltar alguém, homem ou mulher, desarmado, girando no ar o corpo nu por sobre os chifres de um touro... e ato contínuo matá-lo, parece coisa muito difícil.

De qualquer modo, mesmo se a “tauromaquia” minoica fosse apenas acrobática, não resultando em morte nem do animal nem da pessoa que o enfrentava, ainda assim poderia constituir um ato religioso, um “sacrifício” em sentido muito restrito. Pois sacrifício (o resultado de um *sacrum facere*) não implica necessariamente em imolação, assim como dar morte a animal ou vegetal só em circunstâncias especiais, religiosas, equivale a sacrificar, no sentido próprio do termo. Milhares de mamíferos, peixes e aves são abatidos cotidianamente para nossa alimentação, mas na imensa maioria dos casos esses animais não são sacrificados, como impropriamente se diz.¹⁰⁸

O desempenho dos acrobatas nas quasi-tauromaquias cretenses por certo implicava algum risco de morte. O rito talvez tivesse qualquer coisa de ordálio. Quem se submetia ao risco de morrer, inerte, entregue a sua fúria, com certeza não estava qualificado para matá-lo. Se o divino animal era por fim imolado, seu sacrificador deveria ser, com certeza, um alto sacerdote.

Em suma, é esta minha hipótese: nos palácios reais de Creta era conservado vivo por um certo período, liturgicamente significativo, um touro consagrado, que potenciais vítimas humanas confrontavam numa espécie de ordálio e que era, depois, imolado por um sacerdote, talvez pelo soberano.

Isto me leva a enunciar agora a quarta possibilidade de comparecimento do touro no centro sagrado da sociedade humana, nas

108 Convém lembrar que o sacrifício com imolação do touro está bem documentado para a Creta minoica e minóico-micênica. Basta evocar o famoso Sarcófago de Hágia Tríada (Museu Arqueológico de Heráclion), de que se pode ler uma descrição e uma análise muito apurada, de autoria do Dr. D. Cain em http://www.walgate.com/pdf/WendyWalgate_HTSEssay.pdf Mas já Evans (PM, vol. IV p. 202-15) identificara, em Cnossos, na edificação que chamou de “Casa dos Sumos Sacerdotes”, um espaço destinado a essa imolação.

culturas mediterrâneas antigas: eu diria que muitas vezes o touro define aí este centro, “comparecendo” na figura do rei. Assim ocorria no Egito e em antiquíssimas cidades mesopotâmicas. Já em Creta, o título *Minos* pode ter sido cifra da equação touro = rei = deus. No Egito, o faraó intitulava-se também *Touro Poderoso* e ostentava entre seus regalia a cauda do grande bovídeo (de um espécime sacrificado na sagração do monarca). Este era considerado uma epifania divina – de Osíris/Hórus –, tal como o boi Ápis, por exemplo.

A Epopeia de Gilgamesh é um documento precioso para o exame dessa questão no que concerne à Mesopotâmia. Ora, vê-se aí o grande rei de Uruk muitas vezes comparado a um touro. Isto se dá de forma característica em dois contextos: quando se trata de acusar a origem divina de Gilgamesh e quando se faz referência à sua condição de soberano.¹⁰⁹

O combate entre este heróico monarca e *Enkidu* (que desafia o rei para contestar-lhe o despotismo) é descrito como uma luta entre dois touros. No momento em que o vencedor (*Enkidu*) abraça o vencido e reconhece sua primazia (seu *status* régio), ele o saúda como filho da deusa Ninsun, “a Vaca Selvagem”...¹¹⁰

Por outro lado, como se sabe, a aventura central da epopeia do rei de Uruk a rigor culmina com uma tauromaquia: depois de ter penetrado na Floresta dos Cedros e matado o monstro Huwawa, Gilgamesh rejeita as propostas amorosas da deusa Ishtar e esta, furiosa, lança contra ele o touro celeste – animal caracterizado como um *devastador* cuja aparição torna iminente uma terrível seca (recorde-se à seca pós-diluviana interrompida por Mitra, matador de um touro divino). A besta vinda do céu surge como alternativa a uma irrupção infernal, que a deusa ameaçava provocar.¹¹¹



109 Ver Speiser, (1975, p. 75-99). Cf. Schott (1958) e Serra (1975, p. 34; p. 49). Cf. ainda neste volume o estudo “Considerações sobre a Epopeia de Gilgamesh.”

110 Na Versão Babilônica Antiga (VBA) da Epopeia de Gilgamesh, mais precisamente na tábula conhecida como Pennsylvânia Tablet (T.2, col. VI). Cf. Serra (1975, p. 48).

111 Na Versão Assíria (VA), Tábula 6, da Epopeia de Gilgamesh. Ver neste volume.



Ora, a mesma epopeia relata uma calamidade cósmica simétrica à seca e ao queimor provocados pela irrupção do touro celeste: o dilúvio, que confunde terra e céu, em que o número dos mortos supera o dos vivos – horror equivalente ao transbordar dos infernos. Ishtar, amargurada, culpa-se de ter provocado esta desgraça com suas maldições...

No episódio diluviano, a ampla terra partida como um pote, onde os cadáveres, como a ova dos peixes, enchem o mar é um mundo podre e trevoso: a luz que bate no rosto de Utnapishtim (o Noé acadiano) anuncia-lhe o termo da inundação.¹¹²

Esta tragédia precede, na história sagrada dos mesopotâmios, a irrupção do touro do céu – associada a uma seca, à devastação do “mundo queimado”...

Ora, Lévi-Strauss evidenciou que o do *monde pourri* e o do *monde brulé* constituem extremos da Natureza que a ordem simbólica (e técnica) da Cultura, na perspectiva das mais diversas mitologias, procura mediar. A gesta de um deus ou herói por vezes representa essa mediação.

Na antiga epopeia acadiana, Gilgamesh, com a ajuda de Enkidu, consegue dar morte ao touro do céu, que dedica ao deus-sol, Shamash; na ocasião, os heróis insultam a divina rainha Ishtar atirando-lhe ao rosto uma coxa do animal imolado.

Anton Moortgart (1949) sublinhou o fato de que a hostilidade de Gilgamesh para com a deusa envolve uma contradição com um papel religioso do rei de Uruk: este devia unir-se periodicamente a Ishtar, na sua cidade, numa hierogamia de que a mesma epopeia dá notícia. Moortgart interpreta esta contradição em termos de uma mudança histórica decisiva na ideologia religiosa dos antigos mesopotâmios. Na epopeia mesmo se entrecrocavam ideologemas

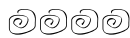
112 VA, T. 11. Sobre a oposição “monde pourri x monde brulé”, a que em seguida me refiro, ver Lévi-Strauss, 1964 (sobretudo a Cinquième Partie, *Symphonie rustique en trois mouvements*). Cf. Também Lévi-Strauss, 1996 (sobretudo a Quatrième Partie, *Les instruments de tenèbre*).

opostos: nela o Rei-Touro de Uruk figura como esposo sacerdotal da deusa Inana/Ishtar e como o Matador do Touro de Inana/Ishtar.

O papel sacerdotal do soberano de Uruk aparentemente incluía a imolação da vítima augusta com que ele se identificava; porém a celebração desse tipo de sacrifício na cidade “agricultora” com certeza era um rito bem diferente daquele que o herói celebrou na floresta, quando ofereceu cru ao Sol o coração da vítima.

O touro do céu da Epopeia de Gilgamesh tinha elementos minerais na sua constituição (chifres de lápis-lazúli) – e ainda por cima era ardente: faz lembrar os bois rubros de Gerião, que Hércules roubou, assim como os bois de casco de bronze e hálito de fogo que Jasão teve de jungir. Já o Touro de Creta surgiu das águas... mas tornou-se, depois, um devastador que arrasava os campos – como se passasse da origem úmida ao extremo da seca.

A oposição entre *monde brûlé* e *monde pourri* correlaciona-se com as alternativas de conjunção/disjunção entre os polos masculino e feminino do universo, que céu e terra representam. Essas alternativas têm a ver ainda com as vicissitudes da distinção/união sexual entre homens e mulheres – uma oposição que remete à de Cultura e Natureza, como Lévi-Strauss muito bem mostrou.



As quatro possibilidades referidas de comparecimento do touro no centro sagrado do mundo humano assinalam um dos eixos da ritologia examinada. Um outro eixo se delineia justamente entre os campos simbólicos do selvagem e do doméstico, representando os domínios da Natureza e da Cultura; projeta-se a partir da tensão entre os esquemas da caça e do abate, do cru e do cozido, gerando modelos sacrificiais distintos.

K. Meuli (1946) elaborou a hipótese segundo a qual o sacrifício (com imolação de vítimas) derivaria, no caso grego e no de outros povos antigos, de ritos venatórios de caçadores/coletores pré-his-





tóricos: assumiu o pressuposto de uma série de mudanças de contexto, envolvendo a passagem do “estágio” de caça-coleta a uma cultura de pastoreio, depois substituída por uma civilização agrícola; a continuidade afirmada se explicaria fundamentalmente como sobrevivência. O helenista francês Vidal-Nacquet (1981) observou que neste caso se faz necessário, antes de mais nada, um exame sincrônico da relação caça-sacrifício no horizonte histórico focado na colocação do problema; ao cumprir este pré-requisito, advertiu que na Grécia clássica a função do sacrifício era a um tempo complementar e oposta à da caça: esta concernia às relações, mediadas por uma *téchne* (a arte venatória), do homem com o mundo da natureza selvagem, enquanto o sacrifício de imolação, cuja vítima por excelência era *le boeuf de labour* cifrava um *acte culinaire* – vale dizer, um ato totalmente situável na esfera doméstica, no campo da Cultura.

Para ilustrar sua tese, o helenista francês evocou o rito ateniense das *Bufonias*, quando um boi era imolado como que “de surpresa” a Zeus Polieus, seguindo-se a farsa de um julgamento no qual eram citados desde o sacerdote à faca do sacrifício... a quem se imputava a culpa. O rito se concluía com o atrelamento do boi morto (isto é, de seu corpo recheado de palha) a um arado.¹¹³ O historiador cita ainda vários textos antigos nos quais a imolação do boi é dada como interdita; e afirma que, *à la limite*, semelhante sacrifício representava um crime.

Isto pode fundar-se no postulado da identidade entre a vítima e o deus celebrado... e também numa outra consideração: numa sociedade agrícola, como a dos gregos antigos, compreende-se que o boi de lavoura, o boi “agricultor”, seja percebido, de certa maneira, como um *socius*.

Vidal-Nacquet (1981, p. 123) é também muito feliz ao ilustrar a oposição caça x sacrifício, na ideologia grega, com um testemunho

113 Paus. I, 18, 10. Porph. *De abst.* 2, 28.

arcaico, a saber, uma passagem da Odisseia: como lembra, quando os companheiros famintos de Ulisses decidem sacrificar os bois do Sol, “*il leur manque précisément les produits de la culture [...]*”. Sabe-se o resultado nefasto do “sacrifício” dos pobres marujos.

O testemunho de Hesíodo é decisivo para estabelecer a correlação entre o *modus vivendi* dos agricultores da “idade de ferro” e o sacrifício cujo modelo Prometeu estabeleceu, destinando aos deuses os ossos e o fumo, aos homens a carne cozida da vítima – um grande boi, no arquetípico ritual de Mecona.¹¹⁴

Vidal-Nacquet (1981) lembra que era raro na Hélade o sacrifício de animais caçados (até pela injunção de apresentar a vítima viva). Semelhantes sacrifícios destinavam-se, conforme ele observa, “*à des divinités rebelles à la cité, divinités de la nature sauvage, comme Artémis et Dionysos*”; nesses casos, nota ainda, a presa caçada não raro representava um substitutivo para a vítima humana: simbolizava-se na origem do animal imolado a transposta selvageria do ato.

Ele está certo, sem dúvida, ao dizer que na Grécia antiga a caça situa-se no pólo oposto ao do sacrifício olímpico clássico: mas pouco adiante ele mesmo afirma, evocando o exemplo de *As Bacantes*, de Eurípidés, que há zonas de interferência entre esses domínios contrapolares. Na referida peça, com efeito, encontra-se uma descrição de um horrendo *diasparagmós*, ou seja, da dilaceração em que culmina uma caça sacrificial... cuja vítima, no caso, é humana.

O exemplo merece ser examinado mais detidamente. Primeiro, lembrarei que na descrição euripidiana da terrível morte de Penteu esquartejado pelas bacantes (entre elas sua mãe e suas tias) está presente, também, a sugestão – muito sutil – da *omophagía*, ou seja, da consumação da carne crua da vítima... que Agave, alucinada vê, no momento, como um tenro vitelinho.¹¹⁵ O vitelo era a clássica



114 Hes. Theog. 535-60.

115 Eur. *Bacch.* 1184-5.



vítima ritual do *diasparagmós* e da crua comunhão... assim como o bode, igualmente identificado com o deus; ou o corço, que também lhe equivalia.

Recorde-se ainda que, ao ser paramentado e encaminhado por Dioniso para a morte no cruel sacrifício,¹¹⁶ Penteu enxerga chifres de touro no deus disfarçado de sacerdote: adiante, na mesma tragédia (v.1159), o coro canta que o tirano

[...] *lá vai, seguindo o touro, a caminho da perdição...*

O condutor vem a ser Dioniso, que a princípio se manifestara, no drama, revestido de forma humana.¹¹⁷ A besta figura um simbólico traço de união entre o deus e o rei, seu opositor.



Resumindo: se, na Grécia, o boi é a vítima clássica do sacrifício modelar que evoca sua pertinência ao mundo da lavoura (ao horizonte da sociedade, ao centro da cultura); se o abate do animal domesticado com vistas ao provimento de carne para a alimentação humana aí se opõe, em termos simbólicos, à outra possibilidade conhecida de realização da dieta carnívora (ou seja, se esse abate se contrapõe, no plano litúrgico, à prática venatória – arte em cujo exercício o homem se confronta com o domínio não cultivado da natureza selvagem), também existe, por outro lado, o modelo da caça-sacrifício que tem, entre outros, o touro por objeto. Este modelo desloca para a margem (a Natureza inculta) o vetor do sacramento.

O mito de Zagreus (“Caçador”) e ritos de mistério que lhe eram associados implicavam na prática feroz da dilaceração (*diasparagmós*) e consumo da carne crua (*omophagía*). Em vez de um

116 Quarto Episódio, v. 920-3.

117 Logo no quarto verso da tragédia euripídiana, o deus adverte que se acha disfarçado, pois trocou por uma forma mortal a sua divina.

acte culinaire havia, no caso, um retorno ao domínio do cru; em vez do centro da *pólis*, buscava-se então, o ermo.¹¹⁸

Nos extremos, opõem-se o mel das orgias selvagens e as cinzas dos holocaustos.

Pausânias (VIII, 19,2) faz referência a um rito com que, na Arcádia, se concluía a iniciação em mistérios dionisíacos: o candidato devia capturar um touro e dedicá-lo ao deus *ploutodótes*... Estrabão (XIV, 144) registra um rito lídio semelhante.

A *omophagia* com um novilho por vítima parece ter-se tornado regra do sacrifício órfico. O *diasparagmós* – no culto de Zagreus, por exemplo – sucedia no contexto de uma caça mimada em que o vitelo (ou bode, ou corço) era apanhado por caçadores frenéticos.



Em Creta, o touro estava presente como objeto de culto no centro da sociedade, ou seja, no interior do palácio, onde protagonizava um drama sacro e era abundantemente representado; era aí claramente associado com a Deusa Mãe. Por outro lado, ainda em Creta este animal ligava-se também à *Magna Mater* em outro espaço: no ermo selvagem, no recesso das florestas, nas inúmeras grutas que eram lugares de culto na antiga ilha de Minos.

A arte minóica legou testemunhos de abate-sacrifício de bois e cenas de “tauromaquia”; os mitos que compuseram a legenda helênica da ilha de Creta fazem referência a ambas as coisas, assim como discorrem sobre os antros selvagens e o labirinto palaciano.

Analisando mitos de ambiência cretense de origem sem dúvida pré-grega, como os de Glauco e Aristeu, Eudoro de Sousa demonstrou a ligação simbólica touro/caverna/abelhas em enunciados que representam o nexo de morte e vida através do binômio putrefação/regeneração – balizas de um ideário religioso minóico.¹¹⁹ No con-

118 A respeito de Zagreus, ver Kerényi (2002), cap. III. Ver também Burkert (1977).

119 Na sua IV Geórgica (295-314), Virgílio faz um relato impressionante da imolação de um boi, descrevendo-a como uma técnica apícola, cuja “receita” deriva de um mito de





texto simbólico assim definido, a sacralidade do touro se relaciona com o meio agreste, com o limite da cultura, onde se associa ao “mundo podre”, à crueza e ao mel.

Segundo mostrou ainda Sousa, essas representações míticas concordam perfeitamente com as da arte sacra de Çatal Huyuk. Nessa urbe neolítica, na “quadra sacerdotal” (Ç. H. VI), rica em santuários com bucrânios, bipenes e imagens da *Magna Mater*, há câmaras com paredes cobertas de seios de argila em relevo e outras com pinturas murais onde se vêem figuradas abelhas, favos, crisálidas... Ao deparar-se com esses monumentos, Melaart lembrou-se imediatamente de Ártemis de Éfeso com sua estátua coberta de seios e suas sacerdotizas *mélissai*. Perfurando um dos seios em relevo, o grande arqueólogo encontrou no seu interior uma cabeça de abutre; depois, ao comentar este achado, ele observou que nenhuma imagem traduziria melhor a presença da morte no interior da vida...

Note-se que nas pinturas murais do mesmo sítio neolítico acham-se, representados cadáveres humanos decapitados e rodeados por abutres.

Em câmaras dessa notável quadra, há bucrânios modelados sob nichos profundamente escavados nas espessas paredes; de acordo com Eudoro de Sousa (op. cit. p. 34), isto por si só bastaria para dar-nos a entender que o touro provém das cavernas da cordilheira... cujo nome turco, *Bimboga Dag*, significa precisamente “a montanha dos mil touros”. Nota ele ainda que a presença, numa das capelas (E VI 10), sob o nicho de um bucrânio, de uma concreção calcária, estalagmítica, reforça esta ideia... e permite inferir que os habitantes neolíticos de Çatal Huyuk transpuseram para as construções urbanas seus mais antigos santuários... rupestres.

Aristeu: o garrote, a estrebuchar-se com a boca e a venta bem fechadas, no interior de um compartimento para isso erigido, devia ser espancado até a morte sem que sua pele fosse lacerada; assim do cadáver pútrido brotariam abelhas. O processo sugere uma “anticozinha” natural, através de um sacrifício selvagem, “selvatizante”.

De qualquer modo, está bem demonstrada a ligação, em Çatal Huyuk, da figura sagrada do touro com a caverna e o mel, num contexto onde aparecem associadas imagens de apodrecimento e de vida nascente.

Nesse burgo neolítico representa-se, no centro da sociedade, no meio de uma urbe, o sacrário do touro, na forma transposta da natureza selvagem. Isto ocorre num momento significativo: na transição para o novo regime de vida agrícola, assinalado, entre outras coisas, pela domesticação do referido animal.

Adivinha-se, aqui, uma ambiguidade que em Creta se tornará, quiçá, mais rica: o duplo nexos de identificação e oposição entre o touro selvagem (das futuras tauromaquias) e o boi do sacrifício “agrícola”.



Preciso voltar agora à comparação esboçada entre certa forma de culto do touro no Egito e a que por suposto lhe corresponderia na ilha minóica. Eu disse que ambos os casos ilustram a mesma possibilidade ritualística de comparecimento do touro no centro do mundo humano (enquanto animal mantido vivo, por um certo tempo, num espaço sagrado, no meio da urbe); mas as semelhanças talvez se limitem ao dado da reclusão do touro num lugar assim: central, urbano, consagrado.

Os touros divinos do Egito assumiam uma condição de plena domesticidade: moravam nos seus templos, onde vinham a ser inuados (ou devorados eucaristicamente); aí eles recebiam, como em seu domicílio, a visita dos adoradores. Suas saídas eram periódicas, regulares, controladas: davam-se em procissões em que eles faziam o circuito das vias principais e retornavam de forma ordenada, com o acompanhamento dos fiéis. Assim eles participavam de um rito multitudinário: deslocando-se pela cidade cujos habitantes os seguiam, ou assistiam sua passagem.





O touro de Creta ficava também recluso... mas num espaço ao ar livre, numa arena, local apropriado ao encerramento de um não-morador, de uma besta presa e todavia selvagem. Participava de um rito multitudinário, porém a multidão é que se deslocava, afluindo para assistir seu desempenho no drama da tauromaquia.

O mito de Minos estabelece um claro contraste entre o touro que chega, se não da floresta, do recesso da natureza sobre-humana (do abismo das águas) e o gado doméstico do rei: o animal enviado pelo deus Posídon deveria ser sacrificado, mas o monarca o poupou... Um outro touro, dos rebanhos de Minos, das reses que ele criava como pastor e agricultor, foi imolado em lugar do aparecido.¹²⁰ No mito, decorrem desta situação inicial as seguintes consequências:

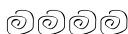
- espontânea entrega ao selvagem touro branco de Posídon de uma pessoa que a ele se une. A conjugação de certa maneira se dá entre o animal, o ícone e o ente humano: Pasífaa, disfarçada no interior de uma vaca de madeira, é assim possuída pela besta. A *míxis* humano-aurina, em que sobressai o recurso a um disfarce, de qualquer modo configura uma hierogamia;
- a reclusão de um prodigioso touro-homem no palácio (cabe relacionar este “motivo” com variantes míticas em que se fala de encerramentos periódicos do rei Minos em uma caverna);¹²¹

120 Cf. Strab. X, 4, 8. Quando morreu Astério, rei de Creta, marido de Europa – ou seja, da heroína que tivera de Zeus os filhos Minos, Sarpédon e Radamante –, deixou aos enteados o governo da ilha. Reclamando para si o trono, Minos alegou que os deuses atendiam a todos os seus rogos. A fim de prová-lo, dedicou a Posídon um sacrifício e rogou-lhe que enviasse a vítima. Logo um touro branco deslumbrante surgiu do mar e dirigiu-se ao ponto onde a ara se achava. Impressionado com a beleza do animal, Minos mandou que o levassem a seus pastos e sacrificou outro boi em seu lugar.

121 Diod. Sic. 4, 60. Paus. VII, 4, 5. Virg. *Eclogae* VI, 5 sq. Apollod. *Bibl.* III, 1, 3-4.

- o enfurecimento do touro selvagem, que elimina seres humanos: pode-se dizer que, poupado da imolação, esse touro se tornou um imolador;¹²²
- o sacrifício de jovens, homens e mulheres, ao touro-rei;
- uma sequência de tauromaquias: a captura do touro bravo de Creta por Hércules, sua recaptura por Teseu e (só então) o seu sacrifício.¹²³

No testemunho dos mitos relativos a Minos é que baseio minha hipótese de que o touro do palácio cretense não era sacrificado de imediato, na cena do salto. Inclino-me a crer que o drama do qual ele participava tinha uma estrutura complexa em que os episódios da arena se articulavam de forma antitética e se relacionavam com um outro tipo de ato religioso, celebrado, quiçá, na mesma ocasião solene, mas em distinto espaço. Antes de arrematar esta hipótese, devo fazer uma pequena recapitulação, e um esclarecimento.



Parti do contraste assinalado por Vidal-Nacquet entre a simbólica da caça e a do sacrifício no mundo grego. Acredito que o contraste existe, também, na perspectiva ideológica de outras sociedades mediterrâneas antigas; mas creio que entre os dois pólos assinalados sempre se traçam linhas e se desenvolvem, no plano ritual, “cruzamentos” diversos, por assim dizer.

Vidal-Nacquet adverte que na caça o homem confronta com a mediação de uma *téchne* o mundo da natureza selvagem. Está certo... Porém é preciso considerar um pouco mais detidamente

122 Apollod. loc. cit. Cf. Ovid. *Met.* VIII, 155 sq.

123 Diod. Sic. IV, 13. Cf. Servius in Aen. VIII, 294. O fabuloso touro foi levado por Hércules de Creta para Micenas, onde Euristeu o dedicou a Hera e deixou-o em liberdade. Hera, a quem esta oferenda aborrecia por lembrar-lhe a glória de Hércules, fez com que o touro se dirigisse, primeiro, para Esparta, e depois para Maratona, na Ática; aí Teseu o capturou e levou arrastado pelos chifres até a Acrópole, onde o sacrificou. Ver também Apollod. *Bibl.* II, 5, 7.





aspectos da prática venatória que podem ter relevância simbólica, no caso em discussão.

A caça opõe o homem, representante da cultura, à besta, representante da natureza; mas a conduta humana, no referido contexto, tem correspondência com procedimentos de outros animais: envolve uma predação.

E há bestas predadoras.

Pode-se fazer um paralelo entre a técnica humana e as manhas de outros bichos “caçadores”.

Há, também, é claro, manhas do perseguido... e algumas práticas venatórias se desenvolvem (convertendo-se em desporto) como disputas travadas neste plano, ou seja, na forma de um confronto entre técnica e manha, num processo de perseguição.

Em toda caça há uma disputa, há um elemento agônico; mas a caça pode variar muito, conforme seja:

- um confronto entre predador e presa que apenas busca escapar;
- um confronto entre predadores (humano e animal);
- o combate entre o predador humano e uma presa que o enfrenta, mas pode até surpreendê-lo.

Eu diria também que toda caça envolve uma busca, embora nem sempre uma perseguição. Há um limbo em que ela se confunde, mais ou menos, com uma coleta: seja de “produtos” animais, seja de bichos mesmo (recolha de ovos, de mel, de filhotes de pássaros etc.). Nesses casos, o que é preciso, às vezes, é saber eludir uma perseguição.

Por outro lado, mesmo quando o elemento agônico está presente de forma muito marcada, a perseguição pode não ser o primeiro passo indispensável; e pode encontrar-se, até, substituída pelo seu contrário: a espera.

Evidentemente, espera e perseguição, muitas vezes se combinam em “estratégias” de emboscada de homens e de outros bichos.

Na caça, os homens se apresentam munidos de equipamento e de saber técnico. O estudo e o equipamento (que pode ser mais ou menos complexo, por razões tecnológicas, mas também simbólicas) diferenciam o homem de outros predadores.

Uma outra diferença corresponde ao fato de que o homem é capaz de induzir diferentes animais a associar-se a ele na caça, de forma direta ou indireta, enquanto colaboradores ou, até, executores delegados da tarefa.

Além disso, a caça humana pode não ser necessariamente predatória: pode resumir-se numa captura, às vezes conducente à colonização do animal aprisionado.

Por fim, creio que o homem se singulariza entre os predadores por uma disposição, cedo manifesta, de caçar indivíduos e grupos de sua própria espécie (algo assim está na origem do instituto da guerra).

Desde o paleolítico, pelo menos, grupos humanos, em diversas partes do mundo, desenvolveram uma considerável especialização na caça a bovídeos e cervídeos – especialização, em alguns casos, tão profunda que determinou uma simbiose decisiva. O forte impacto que isso teve sobre diversos segmentos da humanidade foi extraordinário, como se sabe.

Vale a pena refletir um pouco sobre o ponto.

Animais como o touro selvagem, o bisão e os búfalos, não são, é claro, predadores, já que se trata de herbívoros; todavia, não são presas fáceis de nenhum predador; e oferecem perigo mesmo para os grandes felinos. Os caçadores evitam suas arremetidas, procurando surpreendê-los; por vezes, provocam o estouro de manadas, para atacar sua retaguarda. Os grandes felinos também buscam atacá-los de forma sorrateira, em geral com manobras “diversionistas”, em que visam os filhotes e os membros debilitados do rebanho.





O touro selvagem, pelo que se tem observado, está sempre disposto ao ataque e pronto a investir, com o impacto de sua grande velocidade, força e peso. Facilmente se enfurece. É claro que o caçador está sujeito a sofrer-lhe uma arremetida; por isso mesmo, não procura o confronto direto com o animal: esta, com certeza, nunca foi tática apropriada para caçá-lo.

Seus interessados observadores humanos, desde os mais remotos tempos, têm-se impressionado com o espírito combativo dos touros. O espetáculo terrível das lutas que travam entre si os machos dessa espécie, na disputa de fêmeas ou da liderança de rebanhos, parece ter fascinado artistas e poetas de diversas sociedades antigas do Mediterrâneo: no registro de seus mitos e crônicas está muito acusado que se o touro não é um predador, pode tornar-se um **devastador**; e sempre se mostra um **combatente**. Não por acaso, nas metáforas dos poemas bélicos, os heróis, reis, campeões são comparados a touros selvagens com tanta (ou quase tanta) frequência, como a grandes predadores.

Aceita-se com muita facilidade a ideia de que a *tauromaquia* tem origem na caça... Mas o que isso quer dizer?

Sem dúvida, é na caça que o homem primeiro contacta espontaneamente o touro numa situação agônica; entretanto, por toda a parte, a técnica de caça aos grandes bovídeos não se estriba no confronto direto entre o caçador e a besta, um em face do outro: antes elude este confronto, através de vários recursos. Procurá-lo não é atitude de caçador, mas de combatente... Aliás, a palavra grega *tauromaquia* significa mesmo “combate com o touro”. Trata-se, por certo, de uma prática desenvolvida a partir da caça, porém com um sentido ritual que vai além dela.

A caça não constitui, por certo, a única situação em que o homem se confronta com a natureza selvagem. Atividades econômicas de coleta, como já lembrei, implicam o ingresso nesse meio e sua exploração através de certas técnicas.

Uma outra situação em que, no mundo antigo, um ser humano podia ser confrontado com a natureza selvagem era a exposição do enjeitado (ou do impuro), coisa que não ocorria só nos mitos: muitas crianças, na Antiguidade greco-romana, eram abandonadas em lugares ermos, entregando-se a remota possibilidade de sua sobrevivência a uma intervenção divina. A propósito, Marie Delcourt (1981) demonstrou com cristalina clareza as relações entre exposição e ordálio no contexto do pensamento grego arcaico.

É claro que uma criança exposta, ou uma pessoa adulta abandonada inerte em lugar ermo, selvagem, não tem meios com que possa exercitar uma técnica de sobrevivência. O destino de um enjeitado ou expulso, nessas condições, era tornar-se pasto de feras.

Man the Hunter desenvolveu também ritos que tornam indivíduos de sua espécie presa de outros “caçadores”... Ritos dessa ordem cifram um deslocamento do paciente do centro do mundo humano para sua margem, o limbo da natureza selvagem. Pode-se dizer que seu simbolismo **inverte o da caça**.

Ora, a caça pode ser muito ritualizada; pode até transformar-se em ritual. Eu diria que ela se transforma em ritual quando prevalecem as injunções simbólicas sobre as práticas em sua realização. Mudanças técnicas podem verificar-se no processo; pode dar-se ainda uma transposição que altera o sentido do ato venatório.

Quando cavaleiros romanos enfrentavam touros no Circo, no centro da urbe, por certo sua prática transpunha a situação selvagem; neste caso, o combate com o touro parece ter-se desenvolvido com um desempenho simbolicamente “construído” a partir de episódios de caça. O Circo, a rigor, constituía uma espécie de máquina simbólica que permitia o confronto ritual de centro e margem, Cultura e Natureza, no campo dramático do espetáculo. O homem equipado que aí se valia de uma técnica “estudada” para enfrentar a besta não o fazia, é claro, no meio onde isto seria possivelmente





o desempenho de um caçador; embora então mimasse a caça, o mimo comportava uma transformação.

No Circo romano também eram expostos às feras homens desarmados, sem qualquer equipamento, sem qualquer possibilidade de exercitar uma técnica nesse confronto. Eram marginais – e sua marginalização encenava-se, deste modo, como um regresso espetacular à natureza: um regresso que não tinha, é claro, nada de natural...

A morte efetiva da besta imolada na nobre *tauromaquia* pelo cavaleiro, ou a do escravo despedaçado pela fera, no Circo romano, eram representações, ainda que acontecessem de verdade.

O rito de expulsão de um *pharmakós* abandonado no ermo, implicando em submetê-lo ao risco de defrontar-se inerme com feras, ou a espetacular entrega às feras de um marginal que a sociedade assim repelia para além de sua fronteira (onde, o via situado) evocam negativamente a caça, invertendo-a: pois na caça a sociedade equipa o homem para capacitá-lo a predar; e nos ritos aludidos ela o “desequipa” a fim de que bestas o predem.

A meu ver, no rito de Zagreus, o *diasparagmós* e a *omophagia* também representavam uma transformação “desumana” do tema da caça. Tudo leva a crer que a celebração desse culto sempre se dava em lugar retirado e agreste, *per secreta silvarium*; ou, pelo menos, em ambiente evocativo do mundo da natureza selvagem. Incluía uma perseguição da vítima (um bezerro, um corço, um bode) por pessoas em êxtase, que finalmente capturavam o animal, dilaceravam-no, consumiam-lhe a carne crua e bebiam-lhe o sangue. É evidente que o comportamento dos extáticos participantes humanos dessa liturgia imitava o de feras: animais selvagens é que estraçalham suas vítimas e lhes consomem as carnes *sur le champ*...

Por outro lado, há indicações de que, em semelhantes sacrifícios, a vítima animal substituía uma criança. Temos assim uma

inversão importante: humano representando besta e besta representando humano.

A rigor, trata-se de uma inversão.¹²⁴

Perseguição e captura em princípio são episódios de caça. O discurso ritual pode elaborar novos enunciados simbólicos destacando um e outro ou quer um, quer outro desses episódios; pode ainda proceder a transposições dos mesmos, ou traçar-lhes paralelos em “campos” distintos.

Perseguição e captura integram também necessariamente, a arte dos *boukoloi*, o desempenho dos vaqueiros de todos os tempos. O paralelismo entre as práticas de pastoreio e as venatórias, nestes pontos, são muito bem explorados em diversos sistemas simbólicos.

No dialeto dos vaqueiros sertanejos da Bahia, por exemplo, buscar uma rês que se separou do rebanho e se refugiou na caatinga (no ermo, no mato) chama-se “caçar o boi”. É verdade que neste dialeto usa-se o verbo “caçar” com o sentido de “procurar intensamente” por qualquer coisa desaparecida, ou apenas desejada; mas há toda uma mitologia sertaneja dos bois extraordinários que ninguém pega. As reses fugitivas muito arredias, que ficam largo tempo no mato, sempre se imaginam dotadas de poderes mágicos. Não faltam os bois misteriosos, ou mandingueiros, incapturáveis, ou que só podem ser capturados com recurso à magia. Eles se apartam totalmente do mundo doméstico, humano: tornam-se selvagens... No limite, são infernais.

A dificuldade da captura do boi dá-se, pois, como medida de seu distanciamento da esfera doméstica, da ordem cultural.

Ora, essa dificuldade pode ser incrementada de propósito, no contexto de um rito. Segundo penso, isto se faz com o objetivo de referir, reportar o bicho criado por gente ao domínio selvagem,

124 Por volta do século II de nossa era, Opiano escreveu um poema (intitulado *Sobre a caça*), no qual dá uma outra versão do mito de Penteu, dizendo que ele foi transformado em um touro por Dioniso que, ato contínuo, transformou as ménades em panteras... Sobre os ritos do diasparagmós e da omophagía, ver Diod. Sic. V, 75; Nonnus, Dion. VI, 269 sq.; Firm. Mat. *De errore*, IV; Eur. Frag. 475 Nauck.





religá-lo à natureza inculta, transumana, divina, de que sua domesticação mais ou menos o distanciou.

Assim interpreto um rito árcade sumariamente descrito por Pausânias: esse ato religioso consistia na façanha de homens be-suntados de óleo e gordura que se empenhavam em agarrar um boi e dominá-lo; o boi era escolhido na hora, no meio de um rebanho, por inspiração divina. Sendo Dioniso o inspirador, é claro que se tratava de toureiros delirantes.¹²⁵

O rito dionisíaco do ditirambo, em que um coro masculino, noturno, formado em círculo, entoava um canto de celebração ao deus (canto entremeado de gritos, acompanhado de flauta, tím-bales, tamborins, castanholas) incluía uma procissão ruidosa ao local onde se executava também o sacrifício de um touro.

Jeanmaire (1982) sem dúvida tem razão de supor que este sa-crifício se realizava, em época clássica, de acordo com os cânones da liturgia olímpica, pelo menos no que tange à imolação: esta se-ria efetuada, portanto, com emprego de acha ou faca sacerdotal. Indaga-se o helenista, porém, se em épocas mais arcaicas a referida cerimônia não teria a ver com outros tipos de rituais dionisíacos... Conforme lembra, na “XIII Olímpica” Píndaro refere-se ao diti-rambo coríntio dando-lhe o nome de *boelátes*; e esse nome afigura-se evocativo “*d’une poursuite ou d’une chasse donnée à l’animal... sans doute destiné au sacrifice*”. Com efeito, *boelátes* pode entender-se como “Tange-Boi”, “Toca-Boi”, “Pica-Boi”...

Cabe conjecturar que a procissão rumo ao sítio onde o ditiram-bo era cantado em roda também servia, em algumas regiões e épo-cas, para levar a vítima ao local do sacrifício. O animal tocado à noite, à luz de tochas, com grande alarido, por um bando de dança-rinos entusiasmados, que tamborilam, trauteiam, percutem címba-los, saltam e o aguilhoam, é com certeza um boi muito perturbado.

125 A propósito ver Jeanmaire (1985, p. 249-50).

O flauteio, nessas circunstâncias, denuncia o propósito enlouquecedor: de acordo com uma concepção tradicional bem conhecida pelos leitores de *Ésquilo*, o som da flauta provoca a *lyssa*, a mania; é símbolo e recurso de alucinação.

Flauta e agulhão parecem combinar-se, nesse caso, de maneira muito evocativa de um bicho que atormenta os bois na vida comum e na mitologia: recorde-se o moscardo enlouquecedor da pobre Io – a heroína que o ciúme picante de Hera transformou em vaca doida.

O ditirambo implicava, pois, na perseguição pelas ruas da cidade de um boi “doméstico” que era enfuriado, embravecido – tornado, pelo menos simbolicamente, um selvagem, ao qual se dava morte depois de o transportar para o centro do mundo humano.

O boi do ditirambo sofria uma espécie de caça “centrípeta”.

Já me explico: a arte da caça inclui procedimentos ofensivos e também defensivos. O caçador é claro que aprende desde logo a precaver-se de possíveis ataques de feras e fabrica meios de mantê-las afastadas de seu abrigo, de evitá-las e expulsá-las, assim como a outros animais indesejáveis. As táticas aversivas (inclusive as mágicas) constituem parte integrante da caça enquanto sistema de técnicas com uma projeção simbólica. Também o integram procedimentos estratégicos de expulsão.

Recorde-se que em francês, por exemplo, *chasser* tanto significa “dar caça a”, quanto “expulsar”, “enxotar”: A ideia básica, no caso, é a de *perseguição*; enquanto em português, mais de acordo com o étimo, prevaleceu o pensamento da captura (ambas as formas romances derivam do latim *captiare*).

Com efeito, pode-se perseguir repelindo ou impelindo (“tocar para fora” ou “tocar para dentro”, como se diz no sertão baiano). O boi do ditirambo, eu dizia, era tangido em direção ao ponto central onde se imolava: tangido, mas não banido; antes o contrário.

Um animal pode ser capturado e trazido de fora (do mato, do ermo) para dentro do habitat humano e depois imolado; ou indu-





zido a correr até o ponto onde encontrará a morte (numa armadilha, por exemplo). Para assim o induzir, é preciso perturbá-lo. Um boi de curral perseguido e perturbado é artificialmente tornado caça; claro está que ele termina aprisionado, no caso do ditirambo, e espera por sua imolação – que pode dar-se *more domestico*.

Cabe perguntar se havia antigamente algo como uma caça aversiva, centrífuga do touro... (Chamo de “caça aversiva” a que expulsa o animal repelindo, – “tocando para fora”). Minha resposta é afirmativa: penso que na Grécia antiga havia ritos interpretáveis dessa forma; nesses ritos, porém, o touro era “substituído” por outro bicho que (até certo ponto) podia ser-lhe funcional e simbolicamente equiparado. Refiro-me ao **bode**.

Jeanmaire (1985 p. 250) cita os comentários de estudiosos antigos sobre um enigma criado pelo poeta Simônides – enigma alusivo, segundo parece, a uma acha sacrificial, designada com as expressões “Filho da Noite” e “Mata-Bois do Senhor Dioniso”. De acordo com os intérpretes, esses epítetos evocavam o ditirambo. O mesmo helenista refere-se ainda a uma cerimônia em que um bode era espantado e compelido a saltar na água.

Ora, como se sabe, a acha dos sacrifícios era usada para abater bois. Um boi era o prêmio dos concursos de ditirambo e a vítima imolada nesta circunstância. O bode tangido (tocado para fora) desempenhava um papel correlato ao do bovino (tocado para dentro) em um rito da mesma esfera litúrgica.

Essa correspondência de boi e bode não é nada insólita no mundo dionisíaco: se o filho de Zeus e Sémele era o Touro por excelência, também se intitulava *Ériphos* e *Eiraphiôtes*. Reza uma história sagrada que, para livrá-lo da sanha ciumenta de Hera, o divino Hermes o transformou em cabrito,¹²⁶ ou seja, em um animal sempre sacrificado em honra de Baco, inclusive nos ritos de *diasparagmós* e *omophagia*. Por sinal, tanto quanto a *nebrida* (pele de

126 Apollod. *Bibl.* III, 4, 3. Hyg. *Fab.* 182. Diod. Sic. III, 68-9.

corço) e a *pardálide* (couro de pantera), a *égide* (velo de cabra) era uma vestimenta das bacantes.

Se, no rito aludido acima, o bode era compelido a atirar-se na água, pode-se dizer que ele era apartado desse jeito do domínio habitado pelos homens.

Esta situação ritual evoca um mito referido por Homero no canto VI da *Ilíada* (vv. 130-140): narram os versos famosos como certa vez o trácio Licurgo, armado com o *bouplex*, perseguiu Dioniso e suas nutrizes, assombrando tanto o deus que ele saltou ao mar, e buscou refúgio no seio de Tétis. A arma de Licurgo era o ferrão com que se aguilhoa o boi...

Em honra de Dioniso celebravam-se festas chamadas de Agriônias – ao pé da letra, “Agrestes” – que compreendiam um duplo caçar.

Na Beócia, por exemplo, segundo conta Plutarco (nas suas *Quaestiones Graecae*, 38), a primeira parte da celebração consistia numa busca do deus-menino Dioniso, empreendida por mulheres devotas que simulavam procurá-lo por todo canto e por fim desistiam, dizendo ter-se ele refugiado entre as Ninfas. Seguia-se uma ceia ritual; terminada esta, sentavam-se as religiosas em círculo, propondo adivinhas entre si, até que eram interrompidas pela irrupção de um sacerdote de Dioniso, armado de espada, a persegui-las. As mulheres fugiam em direção à praia e provavelmente se atiravam ao mar.

A perseguição era cerimonial; mas o sacerdote, em princípio, tinha o direito de matar a bacante que alcançasse. Plutarco narra que ainda em seu tempo isto aconteceu em Orcômeno: uma *miníade* (era o nome das ménades locais, evocativo da trágica história das filhas de Míncias) foi assim imolada.

Pausânias (III, 13, 7-8) alude a uma festa semelhante, celebrada em Aleia, na Arcádia, em que as mulheres eram também flageladas. A flagelação de mulheres, em ritos dessa ordem, tem o





objetivo mágico de propiciar o incremento da fertilidade. Numa liturgia dionisíaca, parece que isto se combina com um propósito mais amplo de revitalização – buscada através do “regresso” (provisório, encenado, dramaticamente “forçado”), da parte considerada “ambígua” da humanidade ao nicho da natureza.

Pode entender-se como uma insistência na separação simbólica entre Cultura e Natureza todo ritual onde se trata de apartar, “banir” mulheres: estas vêm a ser, deste modo, “desculturalizadas”, levadas a “selvatizar-se” (por vezes, de maneira muito crua).

Acredito que têm o mesmo sentido os ritos de expulsão de bichos domésticos, de animais criados na sociedade humana. Esses ritos, em geral, implicam em um verdadeiro recrudescimento para os próprios homens.

Na Europa, durante séculos, era parte integrante dos festejos carnavalescos a perseguição ruidosa de animais domésticos: cães e gatos, a cujas caudas se atavam caçarolas, bexigas etc. eram assim escorraçados, entre injúrias, por toda uma multidão. Em alguns lugares, esses bichos eram também *manteados*, ou seja, arremessados muitas vezes, seguidas para o alto, desde o centro de mantas (onde eles recaíam) esticadas por grupos de foliões. Usava-se ainda (em diversos pontos da Espanha, sobretudo) mantear bonecos de pano e palha, até que eles se desmembrassem completamente.¹²⁷

A meu ver, o manteamento de animais era um modo simbólico de os dilacerar... ainda que eles, bem ou mal, sobrevivessem inteiros.

O costume de perseguir bichos domésticos, atormentados e injuriados num folguedo de massa, tem uma variante em outro velho uso europeu, também carnavalesco: o de injuriar e escorraçar pessoas miseráveis, durante a folia.¹²⁸ Nesses casos, eram simbolicamente trabalhadas as oposições:

127 A propósito ver Baroja (1969, p. 65).

128 Cf. Jeanmaire (1982, p. 48-56).

CULTURA X NATUREZA
SOCIEDADE X ANIMALIDADE
CENTRO X MARGEM

O bicho doméstico enxotado e o miserável que se repelia, no carnaval europeu de antigamente, eram, assim, como que “dessozializados”, ou “desculturalizados”.

Correlaciona-se a esses um outro tipo de rito multitudinário, que segue a mesma lógica e faz parte do mesmo contexto de tradições, mas se desenvolve num sentido de certa maneira oposto. Refiro-me ao costume, vigente ainda em algumas localidades da Península Ibérica, de soltar no meio de uma cidade um touro bravo, num dia de festa. Em carreira desabalada, o touro provocado percorre as ruas furiosamente, investindo, excitado pela massa: o povo se faz perseguir, mas também persegue.

Não são poucos os atropelos.

Esse rito inverte os que foram lembrados há pouco: em vez de banir um bicho manso, doméstico, principia-se por trazer para o meio do povoado, ou da cidade, um animal bravo, uma besta feroz; dá-se ao bicho a iniciativa da perseguição, de modo que ele põe em fuga, escorraça muita gente; o jogo dominante consiste em fazer-se ameaçar, expor-se ao risco e ao medo – ao contrário do que sucede quando apenas se infunde o terror num atabalhado cachorro ou gato de rua.

A sociedade que expulsa de seu convívio o marginal, o meteco, o bicho agregado, como que se reconcentra em si mesma e afirma sua ordem exclusiva, definindo-se de novo ao repelir o ambíguo para além das próprias fronteiras, que assim retraça; ela quer-se, então, “pura”, autônoma, tão distinta quanto possível do que não é ela, do que não lhe é idêntico em sua existência. Mas esse anseio tem sua contrapartida no reconhecimento do oposto: no sentido da necessidade do outro, do estranho, da natureza ameaçadora. A irrupção do touro bravo na rua, levando os homens a recrudescer,



traduz um desejo mortal e mostra um negar-se extático da sociedade, que sente sua origem fora de si.



É tempo de tornar a Creta e à *tauromaquia* minóica. Eu disse que, a meu ver, este rito cretense possuía uma estrutura complexa, envolvendo episódios de certa maneira opostos: um ato realizado na arena e um outro desempenho que tinha lugar em distinto espaço.

Vou agora explicá-lo.

Acredito que no pátio central dos grandes palácios de Creta um touro selvagem atuava primeiro como sacrificador – quando moços e moças saltavam sobre seus chifres – e depois como vítima de sacrifício. Não presumo que a morte fosse o resultado fatal da peripécia, no caso dos jovens participantes do primeiro rito: também é possível que acrobatas se tivessem especializado na sua realização, diminuindo, com arte, o risco. Penso que o touro era por fim imolado, mas por um personagem de elevado status. Por fim, suponho que no mesmo festival se realizava ainda uma hierogamia.

Os únicos documentos em que posso fundar minha hipótese são mitos e ritos cuja origem remonta, na opinião abalizada de muitos estudiosos, ao horizonte da cultura minóica; posso ainda valer-me da comparação com dados de outras áreas onde se acusa o mesmo substrato milenar da religião mediterrânea.

Começarei observando que os mitos do ciclo de Minos-Teseu insistem na realização de sacrifícios humanos, de homens e mulheres, ocorridos no palácio de Cnosso, no confronto com um personagem taurino e régio: o Minotauro, que sintetiza *rei* e *touro* reunidos numa só imagem.

Por outro lado, esses mitos estabelecem uma distância significativa entre a *tauromaquia* e a imolação do touro: o animal enviado por Posídon para ser sacrificado foi poupado; mesmo depois que



ele se tornou furioso e devastador, sua captura não conduziu **imediatamente** a sua imolação.

Para o esclarecimento de um outro ponto importante da minha argumentação, farei um cotejo entre os mitos deste ciclo e o discurso de um rito que se refere, a meu ver, ao mesmo campo de tradições.



No segundo dia da festa dionisíaca das Antestérias *atenienses*, o Dia das Libações (*Khóes*), uma solene procissão celebrava o ingresso de Dioniso na cidade. Pretendia-se que ele vinha do mar; portanto, transportava-se desde a praia sua imagem – ou senão, mais provavelmente, um sacerdote mascarado (o Arconte Rei?), que o representava. O deus vinha entre sátiros (v.g., entre homens disfarçados como sátiros), no interior de um carro naval, isto é, de um barco provido de rodas, que “faunos” puxavam, à frente de um alegre cortejo de devotos, músicos, bacantes, homens do povo: gente fantasiada, enfeitada com grinaldas e coroas, carregando objetos de culto. Em meio ao séquito vinha também o touro do sacrifício. A procissão dirigia-se ao *Limnaion*, um antigo templo à beira de um brejo, onde a sacerdotisa *Basilinna* (a “Rainha”, esposa do Arconte Rei) aguardava com suas damas de honra, celebrando sacrifícios preparatórios. Aí a vítima trazida com a procissão era também imolada. No *Limnaion*, a *Basilinna* incorporava-se ao cortejo (que a partir desse momento tinha caráter nupcial), subindo ao carro, onde seguia ao lado de Dioniso até o antigo palácio régio da Cidade Baixa de Atenas, que se chamava de *Boukolíon*, ou seja, “Morada do Boi”. Nesse palácio, o Dioniso figurado e a *Basilinna* uniam-se em um *hiéros gámos*, numa santa cópula.¹²⁹

Quero chamar a atenção para algumas correspondências entre o rito que acabei de descrever e o mito do cretense Minos.

129 Ver Jeanmaire (1982, p. 52). Cf. Harrison (1955, p. 42-9).





Segundo a conhecida história, o primogênito de Europa, visando convencer o povo do seu direito ao trono, declarou-se capaz de obter dos deuses o que pedisse; a fim de prová-lo, preparou um sacrifício e invocou Posídon, rogando-lhe que mandasse a vítima. Posídon atendeu: fez surgir das águas um magnífico touro branco. Mas Minos não o imolou, antes o substituiu por um outro: um boi comum, de seu rebanho. Depois, a rainha Pasífaa, uniu-se numa cópula com o touro vindo do mar.

O touro branco é, sem dúvida, uma epifania do grande deus de Creta que toma os nomes gregos de Zeus, Posídon, Dioniso... Nesse ponto, é impossível não recordar o raptor de Europa.

Um Dioniso *Bougenés* que vinha das águas era conhecido em diversas partes do mundo grego. A união do touro marítimo com Parsífaa, a “toda brilhante”, portadora de um nome que a identifica com a grande deusa lunar, constitui, obviamente, um *hiéros gámos* em que o papel feminino vem a ser desempenhado por uma rainha, **com emprego de um disfarce**. Dava-se a mesma situação na festa ateniense na qual, porém, o membro masculino do par é que se disfarçava (com a máscara de Dioniso, pelo menos durante a procissão).

A vaca de Pasífaa era um engenho de madeira com rodas; corresponde-lhe bem o “carro naval”, que nas Antestérias transportava o deus, o “noivo”.

Em termos simbólicos, o *hierós gámos* das Antestérias figurava uma união simultaneamente humana, divina e taurina: seus protagonistas ocupavam, de direito, a Morada do Boi. O deus que se manifestava através do rei nessa festa era Dioniso, concebido como um touro surgido do mar... Já o boi que então se sacrificava no *Linnaion* pode ser visto como um seu substituto. Neste caso, não sucediam sacrifícios humanos; mas o dia seguinte, o último do festival (o Dia das Marmitas, *Kytroi*) era, a rigor, um dia de finados.

Eu diria que essa situação ritual pode ser resumida no seguinte esquema narrativo:

História da união entre rei/deus (touro) disfarçado e rainha divina (sacerdotisa) que depois de pedir a vinda do Touro Santo a ele se entrega, tendo sacrificado boi substituto.

No caso do mito cretense, teríamos o esquema:

História da união do touro santo com rainha divina disfarçada, a qual se entrega a ele depois que o rei pede sua presença ao deus-touro e sacrifica boi substituto.



Note-se que essa união bestial foi muitas vezes caracterizada por poetas antigos como um abuso horrendo, que não está longe do sacrilégio.

Dito isso, desejo contar mais outra “fábula”. Esta me obriga a um grande salto... no rumo da Anatólia: trata-se da paixão de Tmolo. Pelo menos, posso invocar Dioniso, pois ninguém ignora a profunda ligação deste deus com a montanha de cujo epônimo vou falar.

O herói do mito era um rei, filho de Ares e Teógona, casado com Ônfale, que lhe herdou o trono. Quando caçava no monte Carmanório, ele se apaixonou por uma ninfa do séquito de Ártemis, Arripe, que não cedeu a seus pedidos; o rei então a perseguiu e a violou no próprio templo da deusa. Arripe matou-se, depois de pedir a Ártemis o castigo do criminoso; atendendo a este apelo, a deusa indignada enviou contra Tmolo um grande touro enfurecido, que o atirou aos ares. O rei infeliz caiu sobre estacas, tendo morte dolorosa e dilacerante.¹³⁰ O esquema, neste caso, seria:

História da união forçada, sacrílega, entre o rei e uma seguidora da deusa, em que o violador é morto por um touro furioso, invocado pela ninfa e enviado pela divindade.

130 Apollod. Bibl. II, 6, 3.



Como bem se percebe, Arripe é de fato um *doublet* de Ártemis, de certo modo **um disfarce da deusa**. Por outro lado, a ocorrência da violação no interior de um templo sugere a profanação de um papel hierático (abuso da ninfa sacerdotisa).

Não custa advertir as correspondências entre este e o enredo dos “dramas” que sumariei faz pouco... Mas cabe ainda um esclarecimento, para melhor apreciação dessas relações.

No mito de Tmolo, fala-se em caça, tema ausente na legenda do rei de Creta e do drama dionisiaco das Antestérias... pelo menos à primeira vista: pois mesmo nesse aspecto pode-se entrever um certo paralelismo entre os relatos apreciados. Como se sabe, há ritos venatórios que se celebram a fim de propiciar o animal buscado (ou seus senhores divinos), de modo a obter-lhe a aparição e a captura. Nesses rituais, o caçador solicita o advento de sua vítima.

Ora, no começo da sua gesta, Minos invoca um deus e pede-lhe uma vítima. O bicho enviado se mostra uma fera capaz de promover grande devastação: dar-lhe caça constituirá um trabalho de Hércules (e de Teseu).

Também nas Antestérias, os sacerdotes, em nome do povo ateniense, pediam a presença do Touro Santo, de que um “substituto” era logo imolado.

Recorde-se ainda que a procissão do carro naval era integrada por “representantes representados” do mundo selvagem: “faunos” e “sátiros”.

Agora vou (re)contar uma terceira história, dando um salto maior ainda. Espero que não seja tão perigoso quanto o dos acrobatas minóicos...

A Epopeia de *Gilgamesh*, como já falei, faz rápida referência a uma hierogamia protagonizada pelo rei de Uruk (muitas vezes louvado como “Touro Selvagem”) e pela deusa Ishtar (representada, tudo indica, por uma sua sacerdotisa). O rito acontecia num

templo, no centro da cidade. Até aí, encontra-se apenas mais uma versão da:

História da união entre rei divino (“Touro Selvagem”) e sacerdotisa representante da deusa, que a ele se entrega (quiçá depois de um sacrifício).

Todavia, há um momento da epopeia que introduz uma variação nesse enredo:

Quando se banhava na floresta, após o combate com Huwawa, Gilgamesh foi visto por Ishtar, que logo o convidou a tornar-se seu amante. O herói repeliu a deusa, que ficou indignada e lançou contra ele o touro celeste. Gilgamesh, com a ajuda de Enkidu, conseguiu matar o tremendo touro; em seguida os dois heróis insultaram a deusa, atirando-lhe ao rosto uma coxa do animal. Por causa deste sacrilégio, morreu Enkidu; mas Gilgamesh foi poupado.¹³¹

Neste caso, o esquema seria:

História de como se apartaram o rei sagrado e a deusa rainha, de modo que um furioso touro celeste foi enviado à terra pela divindade e imolado na selva, depois oferecido ao Sol de forma crua, dando ocasião a um sacrilégio e à morte de um companheiro (“substituto”) do rei.

Note-se ainda outra “coincidência” entre a gesta de Gilgamesh e a história lídia: em ambas ocorre uma dilaceração – neste caso, do touro; no outro, do herói (Tmolo).

Gilgamesh repele Ishtar alegando que ela degrada seus amantes; evoca seus muitos enlacs e a maneira como os parceiros da deusa terminam abusados por ela. Os perigos da união abusiva entre homem/mulher, céu/terra, pólo masculino e **pólo feminino do macro ou do microcosmo constituem um** tema universal e inesgotá-



131 V. A. Tábulas VI, VII e VIII.



vel da mitologia. Lévi-Strauss tratou do assunto com grande riqueza de dados de diversas origens, nas suas *Mythologiques*.

O estupro que Tmolo comete é, também, uma união abusiva, selvagem; tem um colorido sacrílego, envolve uma profanação. Mas falar em “profanação” implica em ter em mente o seu oposto, ou seja, a iniciação.

Eu diria que a passagem, nupcial requer um processo *lato sensu* iniciático para que se efetue de maneira positiva a necessária (mas perigosa) união dos sexos.

O processo iniciático equivale a uma introdução ao horizonte da cultura. Se existe união abusiva, existe também o perigo da disjunção total, aniquiladora, entre os pólos opostos (o masculino e o feminino). Pois bem: na ótica grega, uma sociedade pura, perfeita, inteiramente “cultural”, seria uma sociedade exclusivamente masculina – inviável, é claro.

Ora, parece-me que os relatos do mundo antigo onde se tematiza a passagem da *caça* ao *sacrifício* de um touro, com alusão mais ou menos explícita a uma tauromaquia prodigiosa, sempre se ligam de algum modo com discursos mítico-rituais sobre o tema da união/separação de céu e terra, dos polos masculino e feminino do universo, de homem e mulher. Daí minha hipótese: no mesmo ciclo litúrgico das festas cretenses em que, por suposto, se realizava a *tauromaquia*, celebrava-se também um *hiéros gámos* envolvendo o rei e uma alta sacerdotisa.

Devo lembrar que muitos ritos e mitos da Antiguidade representam com simbolismo “tauro-lógico” tanto a união como a separação dos sexos, de homem e mulher.

Ainda hoje usamos uma velha metáfora, procedente de antigo acervo simbólico, para designar os membros de um casal – que chamamos de *cônjuges*. Assim comparamos os esposos aos bois companheiros de jugo: a uma parelha de bois jungidos.

Era essa a ideia.

Por outro lado, ninguém ignora o valor “disjuntivo” do *rhómbos* místico, ou seja, do zunidor...

Ora, o som deste instrumento (os anglófonos ainda o chamam de *bull roarer* e os brasileiros do Nordeste de “berra-boi”) era identificado pelos antigos com o mugido taurino – e parece ser universal o seu emprego, em rituais diversos, como meio de afastar as mulheres, apartá-las, distanciá-las dos homens (isto é, da sociedade).

Se o rito dionisíaco das Antestérias incluía um *hieros gamos* na “Casa do Boi”, já outra festa deste mesmo deus – que era o Touro Santo por excelência – compreendia uma dramática expulsão das mulheres.

Quanto a este papel do *daímon* taurino, sempre amigo de remover as fêmeas humanas do convívio social e torná-las agrestes, bastaria que se evocasse um testemunho: a fala de Dioniso, no prólogo de *As Bacantes*, em que o deus conta como tirou da cidade de Tebas *toda a estirpe feminina*, levando o mulherio a errar pelos ermos selvagens.

Ora, acredito que as Antestérias e as Agriônias são ritos que não podem ser interpretados isoladamente, mas só colocados em relação um com o outro, embora não façam parte da mesma herortologia local; cabe relacioná-los ainda com distintos festivais do mesmo universo religioso.



Tratarei agora de um aspecto notável do rito da *tauromaquia* cretense: a realização do salto acrobático por sobre (ou entre) as aspas taurinas, tantas vezes registrado pelos artistas da ilha de Minos. Ao que tudo indica, o que chamei (impropriamente?) de *tauromaquia* consistia nisso; a rigor, não seria um combate – coisa que o nome “tauromaquia” implica. Mas vejamos bem... Talvez o evocasse.

Quando um homem ou um outro animal (um cão, por exemplo) é alcançado por um touro bravo, este o “colhe” com os cornos





e move a cabeça de modo a lançar a vítima para o alto. Talvez o rito minóico representasse, com a passagem entre aspas taurinas, uma superação desse tipo de ataque, quase sempre fatal. Sendo assim, representaria um mimo do confronto com o touro. E a passagem em questão talvez simbolizasse um *transitus* de outra ordem.

O salto acrobático sobre o touro é a única coisa que os documentos remanescentes da arte minóica nos mostram desse “taurilúdico”, em afrescos e sigilos. Mas touros eram sacrificados em Creta; pode-se presumir, portanto, que alguma relação haveria entre o rito do salto e a imolação.

Acredito que a proeza tinha um sentido religioso: configurava um sacrifício, fosse qual fosse o seu resultado. Na melhor das hipóteses, este *sacrum facere* resultaria na feliz superação de uma prova que tem jeito de iniciática.¹³²

Imagino, pois, que a *performance* do rápido trânsito entre as aspas do touro era vista como um percurso místico...

No mundo antigo, saltos podiam ser passagens iniciáticas e/ou provas mágico-religiosas com sentido de ordálio.

Penso em proezas (geralmente nada espontâneas) como a que celebrou o *Salto da Lêucade*, na Grécia clássica: desde um alto penedo, num promontório que tomou esse nome, réus sentenciados pela justiça eram compelidos a arremessar-se ao mar, durante um festival de Apolo; tomavam-se cuidados para acudir os improváveis sobreviventes; os que escapassem poderiam ir-se embora em paz. Bernard Sergent (1984) acredita que **ritos iniciáticos arcaicos**, com provas do mesmo estilo, podem ter existido nesse mesmo local.

Saltar nos ares como *se* lançado por um touro teria, quem sabe, um sentido análogo ao dessas provas, num contexto de ritos de passagem.

Vou agora desenvolver meu argumento tratando de proeza oposta à que acabei de evocar.

132 Sir Arthur Evans já formulava esta hipótese...

Tomarei como ponto de partida uma tese de Jeanmaire (1982, p. 265-7) que me parece muito interessante.

Comenta o grande helenista francês que o título de Dioniso *Aigóbolos* não pode entender-se como “Flechador de Cabras”,¹³³ pois este deus nunca foi imaginado ou representado como um arqueiro, nem há qualquer testemunho de rito dionisíaco de que constasse o sacrifício de cabras a lançadas ou flechadas. *Aigóbolos*, deduz o helenista, só pode referir-se a algo como um *lançamento da cabra...* A propósito, ele evoca uma inscrição milésia do séc. III desta era, relativa ao culto local de Dioniso, onde se encontra a expressão “lançar o *omophágion*”, num texto relativo a uma cerimônia mística. Ora, *omophágion* pode designar:

- o rito da consumação da carne crua de um bicho dilacerado vivo;
- a vítima de semelhante sacrifício;
- uma porção dessa vítima.

A expressão “lançar o *omophágion*”, segundo a interpreta Jeanmaire, referia-se ao ato cerimonial em que o hierofante jogava aos iniciados a vítima, ou partes de seu corpo. Lançar, atirar para cima (a fim de que na queda o peguem, disputem e dividam), um vitelo dilacerado, ou porções de um vitelo dilacerado, constituiria, nessa hipótese, um gesto sacramental, elemento de um rito iniciático. Pois bem: de acordo com minha hipótese, lançar-se alguém por sobre os chifres de um touro, **como se fosse** atirado para cima pelo bicho, teria um sentido místico.

Talvez também o tivesse a proeza oposta, difícil de imaginar mas assinalada por um curioso mito:¹³⁴

133 Também de acordo com Jeanmaire, o título de *Ártemis Epaphebólios* não alude ao flechamento de veados, como geralmente se acredita, e sim a um rito místico semelhante ao do *omophágion*, celebrado em honra dessa divindade que, como Dioniso, se comprazia na crueza.

134 Cf. Paus. I, 37,3. Plut. *Vita Thes.*, 12.





Quando Teseu chegou a Atenas, com o cabelo trançado e uma túnica longa, uns artífices ocupados em obras no teto do santuário de Apolo Delfínio o confundiram com uma mulher e o interpelaram com certa impertinência, perguntando-lhe como podia uma moça andar assim desacompanhada. Sem dignar-se a responder-lhes, Teseu desjunctou um dos bois do carro dos operários e o arremessou muito mais alto do que o ponto onde eles se achavam.

Nessa história de Teseu “travestido” há um claro colorido dionisíaco. Ninguém dirá que Teseu e Dioniso não têm nada em comum... Mas, convém que se explicito o elemento responsável pelo que chamei de “colorido dionisíaco” desse mito. Bastam para isso, duas observações:

- Dioniso era frequentemente representado como um jovem de aparência feminina – e com atavios femininos.
- Por outro lado, também se contava que o vencedor do Minotauro contou com a ajuda de dois moços travestidos para libertar as vítimas humanas votadas ao homem-boi.¹³⁵

Também é possível discernir, em filigrana, um traço mais profundo da relação da façanha de Teseu com a simbologia dionisíaca: como se viu, na curiosa história da sua chegada a Atenas, o herói protagonizou o lançamento de um touro acima das cabeças dos homens; o correspondente litúrgico, místico, dessa proeza fantástica bem podia ser o lançamento de um *omophágion* constituído por parte de um vitelo... ou mesmo por um tenro bezerro. Neste caso, diremos que no relato conservado por Pausânias o matador do touro de Minos inicia sua carreira heróica com a cifra de um gesto místico.

135 Plut. *Vita Thes.*

EPÍLOGO

No presente estudo, parti de uma reconsideração de um ensaio seminal de Eudoro de Sousa, intitulado *Dioniso em Creta*. O título desse ensaio é desafiador. Mas seria difícil considerá-lo impertinente. Pois nem com a mais exacerbada ginástica hipercrítica se pode hoje negar que documentos significativos atestam a presença de Dioniso no panteão micênico, e que efetivamente o conheciam os primeiros helenos a ocupar a ilha de Minos. Além disso, só com muita má vontade se negará que há nos monumentos da religião minoica algo de “dionisíaco”. Eudoro de Sousa (1973) o assinalou, indicando características da religiosidade cretense (pré-helênica) que marcam também o culto de Dioniso.

Quanto à “ambiência feminina da celebração” e “caráter extático dos ritos”, não há problema: ninguém pode negar que esses traços, bem acusados nas liturgias de Baco, saltam à vista nas representações minóicas de cenas que é impossível não relacionar com o domínio da religião. O que ultimamente tem sido objeto de contestações é justo o aspecto a que dei destaque neste ensaio: a “epifania taurina da divindade”. Essas contestações foram muito bem resumidas por Burkert (1993, p. 95):

Mitos gregos pareciam remeter para um culto do touro [na Creta micênica e minóica], e as representações famosas das festas taurinas, nas quais acrobatas masculinos e femininos saltam por cima



dos chifres do touro podiam eventualmente corroborar essa tese. É muito provável que as festas taurinas culminassem em um sacrifício do touro. Contudo, não se pode demonstrar que o touro fosse identificado e venerado como um deus. O gesto de veneração nunca se dirige a um touro ou a uma procissão cultual, e mesmo os símbolos sagrados, como o machado duplo, os chifres cultuais, a taça de libação, não estão associados a ele.

Os “chifres cultuais” a que se refere Burkert (1993) são os *horns of consecration*, assim chamados por Evans: *bucrânios*, para dar-lhe um nome grego bem expressivo, que significa exatamente “cabeça de touro”. Confesso que para mim, é muito difícil não associar chifres de touro com touro, cabeça de touro com touro.

O *ríton* em forma de cerviz taurina também me faz pensar neste animal. E o mesmo digo dos bucrânios encontráveis em grandes edifícios da antiga Creta que tudo indica terem sido cenário de atos de culto.

A propósito: de acordo com Nanno Marinatos (1993), os palácios cretenses eram primeira e basicamente templos. No de Cnosos, por exemplo, tinha lugar a “festa taurina” a que Walter Burkert se refere. Como caracterizá-la? Será que se tratava apenas de um espetáculo esportivo, lúdico, “circense”? Ninguém se arriscaria a afirmá-lo... Segundo observou o próprio Burkert (1997), é muito provável que essas festas culminassem com o sacrifício do touro. De resto, não faltam documentos arqueológicos a atestar que na Creta minóica touros eram imolados – e tudo leva a crer que sua imolação transcorria em cerimônia religiosa. Tratava-se mesmo de sacrifício, de *sacrum facere*.

Neste ponto, parece-me cabível recorrer à experiência etnológica. Ao contrário da maioria dos helenistas, já assisti sacrifícios de animais, de touro inclusive. Para os fiéis que se empenham em uma cerimônia do gênero, o sacrifício torna presente o deus assim cultuado. E não é indiferente à divindade propiciada a natureza da hóstia. Há sempre uma ligação profunda entre a vítima e o desti-

natário do sacrifício. Com base em inúmeros registros etno e historiográficos realizados em diversas sociedades, é fácil confirmar que isso ocorre no contexto de diferentes cultos.

Pois bem: se havia sacrifício de touros na Creta pré-helênica, é de crer que lá este animal tinha efetiva importância para a religião. Afinal, ele participava de um sacramento realizado com seu sangue, com sua carne. Decorre que a curiosa “tourada” cretense não podia ser um simples jogo: um mero jogo não se conclui com atos religiosos de monta.

Em suma, não parece descabido supor que na Creta minóica o sacrifício do touro promovia, aos olhos dos envolvidos, uma dramática manifestação da divindade. No mínimo, pode-se dizer que lá se adorava um (ou mais) ente(s) divino(s) que se comprazia(m) na imolação de touros, para quem sacrifícios de bovídeos eram adequados.

Outros indícios apontam para a sacralidade do grande animal no mundo minóico. Nem o simples uso alimentar, nem qualquer outro interesse prático induzem, por si sós, à ostentação de cornos, à figuração de bucrânios.

No mundo de hoje, em muitas sociedades, com grande frequência se consome carne de boi. No Brasil, em particular, é grande este consumo, pelo menos por parte de quem dispõe de um mínimo de recursos. Mesmo pessoas cuja renda se encontra pouco acima da linha da pobreza fazem questão desse alimento, a que os nossos miseráveis aspiram sempre (tendo-se por mais miseráveis quando isso lhes falta por completo). No entanto, não são muitos entre nós os que adquirem cornos de boi e lhes dão um uso decorativo. Na Bahia, onde vivo e escrevo, quando entro em uma casa e vejo chifre taurino ostentado em lugar de destaque, logo presumo que ali moram pessoas religiosas, ligadas ao culto dos orixás.

Raramente erro...

Um outro indício torna infalível essa minha ilação: é quando, na casa visitada, além de chifres de boi vejo um instrumento que





nada tem de utilitário: uma acha dupla, uma bipene (*oxé* no dialeto dos terreiros). Este instrumento, sem qualquer uso prático, não é um simples enfeite: tanto aqui como em país ioruba ele vem a ser o símbolo inconfundível de um grande orixá.

A combinação chifre de touro + bipene (comum em templos de candomblé) revela que os moradores das casas onde os vejo expostos adoram um sagrado casal que, em outros contextos, compõe uma só divindade. Na Bahia, o deus Xangô é masculino, viril, mulherengo. Tem muitas esposas, entre elas Oiá, aqui conhecida também como Iansã. Embora eles sejam cultuados como divindades distintas, costuma-se dizer nos terreiros que “onde está Xangô também está Oiá”... E vice-versa. Ambos são ligados ao fogo, ao raio, à tempestade; ambos são guerreiros e temperamentais: seus mitos os descrevem arrebatados, apaixonados, bravos e “fogosos”. “Oiá e Xangô têm uma liga muito forte, é como se fossem um mesmo orixá”, dizia-me um velho sacerdote de seu culto. De acordo com seus fiéis, eles são inseparáveis... Segundo um mito ioruba bem conhecido na Bahia, quando Xangô, indignado por lhe contestarem a soberania, desapareceu deste mundo em que vivemos, atirando-se às profundezas da terra, Oiá o seguiu, lançou-se ao abismo com ele. Para os crentes que narram este mito – tanto aqui como na África – foi então que ambos se tornaram orixás (deuses). A bipene é insígnia de Xangô; Oiá, em mitos ainda correntes na Bahia, além de aparecer como uma mulher muito bela, forte e sedutora, também se mostra com forma de búfalo: quando se apresentou pela primeira vez aos divinos, surpreendendo o deus caçador Oxossi, apareceu-lhe com a forma de um búfalo branco; depois despiu essa “veste” e se revelou com a aparência de uma jovem dama de grande beleza. Este mito é recontado ainda hoje em terreiros baianos. Chifres de touro são insígnias de Oiá que nunca faltam nos seus sacrários... Temos assim dois deuses que se ligam fortemente um ao outro, como varão e mulher, e ostentam por insígnia a bipene

(Xangô) e cornos bovinos (Iansã, Oiá). É interessante notar que Xangô, para os baianos um deus viril, sincretizado com São Jerônimo (mas também com São Pedro e São João) é feminino em Cuba, onde o sincretizam com Santa Bárbara (correspondente a Oiá, na Bahia). Como diz Renato da Silveira (2006, p. 382), “a mutação de um orixá masculino em feminino e vice-versa são coisas relativamente banais nos panteões nagô-iorubás, tendo lugar quando um deus migra ou quando o princípio espiritual negocia com o princípio político... Olokun, deus do oceano na Costa, transformou-se em uma divindade feminina em Ifé; Odudua, orixá macho, fundador de dinastia em Ifé, virou princípio feminino em Ketu e na Costa; em Porto Novo ele se confunde com Obatalá e alguns dizem que eles formam um único deus andrógino [...]” De fato, essas variações do gênero divino frequentemente apontam para uma androginia original. Temos aqui um deus (Xangô) de cuja natureza andrógina ainda aparecem vestígios mesmo onde ele é considerado apenas viril (é vaidoso, orgulha-se de sua beleza, trança os cabelos como uma mulher...). A “liga” que faz com a deusa Oiá, de inesquecível epifania taurina, parece ser mesmo profunda. E ele ostenta a bipene, símbolo também evocativo de androginia: na Grécia ela era considerada arma das amazonas e o andrógino Zeus Labrandios a tinha por símbolo. Não parece casual que este instrumento fosse associado ao ambíguo Dioniso, deus de epifania tauriforme.

Não creio que seja impertinente essa evocação. Na Creta minóica (assim como em Çatal Huyuk), encontram-se aproximados e até combinados a bipene e o bucrânio. Na Grécia clássica, a bipene era claramente associada com Dioniso. Era usada para sacrificar bovinos a este deus em Ceos. E havia um *Dionysos Pélekys* na Tessália. (O nome *pélekys* designa a bipene). Em um fragmento de Simônides o machado bipene é chamado de “Mata-bois’ do Senhor Dioniso”.¹³⁶

136 Ver registro em Ael. *De nat. Anim.* XII, 34. Cf. Kerényi (2002, p. 166-7). Quanto ao fragmento de Simônides, ver Sim. Fr. 69 Diehl (*Anthologia Lyrica*). Sobre Dioniso *Pélekys* depõe Teopompo (*FGr Hist.*, 115).





Mas volto ao busilis: objeta-se que não se encontrou em Creta (representação de) touro divinizado, isto é, de boi venerado como deus. Por outras palavras, segundo sublinha Matz (1962), na ilha de Minos até agora ninguém achou imagem taurina em que se reconhecesse uma divindade.

Não é que faltem lá figurações desse animal. Ao contrário! Matz mesmo assinalou (1962, p. 220) sua grande frequência nos sigilos cretenses, que “representam o touro em sua existência pacífica, trotando, pastando e descansando; [mas também o figuram] em extremo perigo, perseguido por feras, atacado, dilacerado e, finalmente, nas vascas da agonia”.¹³⁷ No entanto – eis onde pousa a dúvida –, essas imagens nunca mostram a grande besta recebendo adoração.

Fica claro o que seria a representação “convincente” de um *Stiergott* para F. Matz, W. Burkert e *tutti quanti* comungam seu ponto de vista: uma figura bovina cercada por adoradores humanos que evidenciem cultuá-la com gestos de veneração – tal como se vê, por exemplo, o bezerro de ouro de que fala o *Êxodo* (32:19-28) no quadro famoso de Nicolas Poussin; ou uma figura de touro visivelmente destacada, senão num templo ou sacrário, em um óbvio contexto cerimonial; ou ainda uma imagem taurina com signos hieráticos bem visíveis a marcá-la, ao estilo de certas estátuas de Ápis e Hathor.

De fato, nada disso se encontrou nas jazidas minóicas.

Aceite esse modo de colocar o problema, não caberia falar de “epifania tauriforme da divindade” no contexto cretense.

Mas vejamos bem... Se não conhecessemos a língua grega, se não fôssemos capazes de ler os textos disponíveis neste idioma (e ignorássemos também o latim), como poderíamos saber que

137 Kerényi (2002), que o cita, observa em seguida: “É precisamente o que acontecia no grande sacrifício dionisíaco, em que a vítima representava um deus sofredor, dilacerado”.

Dioniso tinha uma epifania taurina, era invocado pelos seus adoradores helenos como touro?

Examinando sua iconografia com os critérios de Matz e outros, não o adivinharíamos jamais.

No entanto, os textos o dizem com clareza. Recorde-se, por exemplo, a tragédia euripideana em que a vítima delirante de Baco, Penteu, vê nele chifres, atribui-lhe aparência de touro (*Bacc.* 920-3)

– *E tu, que me conduzes, a um touro te pareces,
Pois brotam chifres de tua fronte.
Não serias fera sempre? És agora um touro!*



No verso 924, o deus lhe responde legitimando essa visão:

[...] *Agora, sim, tu vês o que devias ter visto.*

Ou seja: segundo o Dioniso de Eurípides, a forma de touro manifesta melhor sua divindade que a aparência humana de que ele se revestiu.

Um testemunho mais direto se encontra em um hino religioso: o canto com que as Dezesseis Damas de Élis, sacerdotizas de seu culto, invocavam Dioniso como *Touro Honrado*, a rogar-lhe que viesse “raivando com táureos pés”.¹³⁸

Esse deus é chamado de *Touro* em preces e poemas; assim ocorre no famoso peão de Filodamo, por exemplo, que tudo indica imitar um modelo litúrgico.

Enfim, não faltam documentos literários a atestar que Baco era conhecido, invocado e adorado em feição de touro.

Mas sua iconografia não o mostra nunca *sub specie tauri* a receber preitos de adoração.

Em todo o caso, convém advertir que Dioniso não era apenas um *Stiergott*. Sua íntima relação com animais selvagens como o leão e a pantera, além de sua ligação com Reia Cibele, tantas vezes re-

138 Cf. Paus. V, 16, 2-8.



presentada qual *Pótnia Therôn*, nos autoriza a reconhecer nele um antigo *Senhor das Feras*. (E havia na Creta minóica ícones de uma divindade assim caracterizável). Baco é ainda o deus da Máscara; é vinho e vide, e muito mais: não cabe em uma única representação, nem tampouco numa única “função”.

Por outro lado, convém lembrar que o touro era relacionado pelos gregos com outros deuses, particularmente com Zeus, sobretudo na mítica centrada em Creta.

Seria fortuita, sem qualquer fundamento, a identificação do Zeus de Creta com Dioniso e de ambos com o taurino Zagreus, tão marcada nessa ilha? Os gregos insistiram em fazê-la... Os mitos e ritos em que figuram essas divindades nada teriam a ver com o acervo religioso de uma civilização da qual os helenos foram inegáveis herdeiros?



Não se resolveu ainda o enigma do nome *Dionysos*, mas tudo indica que remonta ao indo-europeu. Pelo menos um elemento da formação deste teônimo parece claro: corresponderia ao genitivo do nome Zeus: *Diós*. Quanto a *-nysos* (que é quase inevitável relacionar com *Nysa*, território mítico de Baco), a discussão continua. Mas o simples fato de ser *Dionysos* um nome oriundo de uma língua indo-europeia não significa que ele seja necessariamente um deus indo-europeu, não implica que se deva buscar a origem de seu culto nas estepes e explicar-lhe a teologia a partir daí. Sabe-se bem que os gregos deram o nome de Zeus a divindades que nada têm das características para as quais, segundo os comparatistas, esse teônimo aponta no horizonte da religiosidade indo-europeia: relação com o esplendor celeste, com o dia claro, com o domínio superno. Para atestar a aplicação inesperada do teônimo de indiscutível origem indo-europeia a divindades de características muito diferentes, típicas de um panteão pré-helênico, basta evocar o cha-

mado Zeus Milíquio, ou senão o Zeus Sosípolis de Olímpia, ambos serpentiformes e ligados às profundezas infernais – como, de resto, o Dioniso dito “de Creta”.

Sobre os proto-indo-europeus, temos apenas hipóteses. Todavia, uma coisa é certa: ninguém se arrisca a dizer que os falantes de línguas indo-europeias mais tarde identificados como helenos, filisteus, latinos, trácios etc. já conheciam o vinho antes de chegar ao Mediterrâneo. Por outro lado, a arqueologia mostra com clareza que a viticultura se desenvolveu nessas plagas e que em Creta, como na Anatólia, caçava-se o touro selvagem, animal também capturado com redes, domesticado e imolado pelos chamados “minóicos”. Um simbolismo do touro transparece em monumentos conspícuos da civilização cretense, desde muito antes da chegada de falantes de grego. E já se fazia presente muito antes na Anatólia, de onde tudo indica terem vindo os portadores da civilização minóica.

Para os helenos, como se sabe, Dioniso era um deus ligado ao vinho e afeiçoado ao touro. Chamavam-no de Touro em sua liturgia; frequentemente o celebravam com a epiclese de “Tauricorne”; diziam também pertencer-lhe um instrumento de sacrifício de bovinos: a acha dupla cuja forma ornava os palácios minóicos.

Em suma, creio que há muito boas razões para buscar nas conexões egeo-anatólicas de que falava Eudoro de Sousa importantes raízes do culto dionisíaco.

REFERÊNCIAS

- AÉLION, R. *Euripide héritier d'Eschylle*. Paris: Belles Lettres, 1983.
- BALTER, M. *The Goddess and the Bull: Catalhoyuk, An Archaeological Journey to the Dawn of Civilization*. New York: Free Press, 2005.
- BAROJA, P. *Le carnaval*. Paris: Gallimard, 1979
- BOTTÉRO, J.; KRAMER, S. N. *L'orsque les dieux faisaient l'homme*. Paris: Gallimard, 1989.





BRANIGAN, K. *The foundations of palatial Crete; a survey of Crete in the early bronze age*. N. Y.: Praeger, 1970.

BURKERT, W. 1977. Orphism and Bacchic Mysteries: New Evidence and Old Problems of Interpretation. In: PROTOCOL FOR THE CENTER FOR HERMENEUTICAL STUDIES IN HELLENISTIC AND MODERN CULTURE, 28., 1997 *Colloquy*, p. 1–10.

BURKERT, W. *Antigos cultos de mistério*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CABRAL, L. A. M. *O hino homérico a Apolo*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

CADOGAN, G. 1981. The rise of the Minoan Palaces. *BICS* 28 (1981) 164-165.

CADOGAN, G. *Palaces of Minoan Crete*. London; New York: Routledge, 1991.

CAUVIN, J. *Naissance des divinités, Naissance de l'agriculture: La Révolution des Symboles au Néolithique*. Paris: CNRS, 1994.

CAUVIN, Jacques. *The Origins of Agriculture in the Near East: a Symbolic Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

CHADWICK, J. *The decipherment of Linear B*. Cambridge: Cambridge University Press, 1958.

CLAUSS, M. *The Roman cult of Mithras: the god and his mysteries*. New York: Routledge, 2000.

COLERIDGE, E. P. The bacchantes. *Great Books of the Western World*, Aeschillus - Sophocles – Euripides – Aristophanes. 1952, p. 340-352. v. 5.

CUMONT, F. V. M. *Les mystères de Mithra*. Bruxelles: Lamertin, 1973.

DELCOURT, M. *Oedipe ou la légende du conquérant*. Paris: Belles Lettres, 1981.

DETIENNE, M. *Dioniso a céu aberto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

DEUBNER, L. *Attische Feste*. Berlin: Heinrich Keller, 1932.

DIETRICH, B.C. 1968. *Tradition in Greek Religion*. Berlin; New York: de Gruyter, 1968.

- DIETRICH, B.C. *The Origins of Greek Religion*. New York: de Gruyter, 1974.
- DODDS, E. R. *Euripides Bacchae*. Oxford: Oxford University Press, 1960.
- EVANS, A. *The palace of Minos: a comparative account of the successive stages of the early Cretan civilization as illustrated by the discoveries at Knossos*. London: Macmillan, 1921- 1936.
- FAURE, P. *Fonctions des cavernes crétoises*. Paris: E. de Boccard, 1964.
- GREENE, D.; LATTIMORE, R. *Euripides. The Bacchae*. Greek Tragedies. Chicago: University of Chicago Press, 1960. p. 195-260. v. 3.
- GRÉGOIRE, H.; MEUNIER, J. IRIGOIN, J. *Euripide. Les Bacchantes*. Paris: Belles Letres, 1992.
- GÜNTNER, G. *Persephone*. In: LEXICON ICONOGRAPHICUM MYTHOLOGIAE CLASSICAE (LIM). Zürich; München: Artemis Verlag, 1994. (v. 8, n. 1)
- GRAHAM, J.W. 1960. *The Palaces of Crete*. Princeton, N. J. : Princeton U. Pr. 1987.
- HARRISON, J. E. *Prolegomena to the study of Greek religion*. New York: Arno Press, 1955.
- JEANMAIRE, H. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*. Paris: Payot, 1982.
- KERÉNYI, K. *Dioniso. Imagem arquetípica da vida indestrutível*. São Paulo: Odysseus, 2002 .
- KERN, O. *Orphicorum fragmenta*. Berlin: Weidmann, 1922.
- KIRK, G. S. *The Bacchae of Euripides*. Cambridge University Press, 1979.
- KRAMMER, S. N. *The sacred marriage rite. Aspects of faith, myth and ritual in Ancient Summer*. Bloomington: Indiana University Press, 1969.
- LACROIX, M. *Les bacchantes d'Euripide*. Paris: Belles Lettres, 1976.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.
- LÉVI-STRAUSS, C. *Du miel aux cendres*. Paris: Plon, 1966.
- MARINATOS, N. *Minoan religion: ritual, image, and symbol*. Columbia. South Carolina: University of South Carolina Press, 1993.
- MATZ, F. *The art of Crete and early Greece: The prelude to Greek art*. New York: Greystone Press, 1962.





- MELAART, J. *Earliest civilizations of the Ancient East*. London: Thames & Hudson, 1965.
- MELAART, J. *Çatal Huyuk: a neolithic town in Anatolia*. London: Thames & Hudson, 1967.
- MEULI, K. 1964. "Griechische Opferbräuche." *Philobollia, Festschrift für P. von der Muehl*. Basel, 1946.
- MOORTGART, A. *Tammuz*. Berlin: Walter de Gryter & Co, 1949.
- NILSSON, M. *The Mycaenean origin of Greek Mythology*. Berkeley: University of California Press, 1932.
- NILSSON, M. *Geschichte der Griechische Religion*. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1955.
- OTTO, W. F. *Dionysos, Mythos und Kultus*. Frankfurt am Main: V. Klostermann, 1960.
- PENDLEBURY, J. D. S. *A handbook to the palace of Minos at Knossos, with its dependencies*. London: Macmillan, 1935.
- PENDLEBURY, J. D. S. *The Archaeology of Crete, an introduction*. New York: Biblo & Tannen, 1963.
- PICARD. *Éphèse et Claros*. Recherches sur les santuaires et les cultes de l' Ionie Nord. Paris: de Boccard, 1922.
- PINCH, G. *Egyptian Mythology: a guide to the gods, goddesses, and traditions of ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- PUHVEL, J. Eleuthèr and Oiniâtis. In: BENNET JR., E. L (Ed.). *Mycaenean Studies. PROCEEDINGS OF THE THIRD INTERNATIONAL COLLOQUIUM FOR MYCAENEAN STUDIES, HELD AT WINGSPREAD, 1964. Proceedings...* Wingspread: Madison. 1961.
- RENFREW, C. 1972. *The emergence of civilisation: the cyclades and the Aegean in the third millennium B.C*. London: Methuen.
- RICE, M. *The power of the bull*. New York: Routledge, 1998.
- ROUX, J. *Euripide, les Bacchantes*. Paris: Belles Lettres, 1970.
- SCHOTT, A. *Das Gilgamesch Epos*. Stuttgart: Reclam, 1958.
- SERGENT, B. *L'Homosexualité dans la mythologie grecque*. Paris: Payot, 1984.

- SERRA, O. *A gesta de Gilgamesh*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1975.
- SERRA, O. *Hino Homérico II a Deméter*. São Paulo: Odysseus, 2009.
- SILVEIRA, R. da. *O candomblé da Barroquinha*. Salvador: Maianga, 2006.
- SOUSA, E. de. *Dioniso em Creta*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.
- SOUSA, E. de. *As Bacantes, de Eurípides*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- SPEISER, E. A. *The Gilgamesh Epic*. ANET. New Jersey: Princeton University Press, 1975.
- TORRANO, J. *Euripides, Bacas*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- TRABULSI, J. A. D. *Dionisismo, poder e sociedade na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- VERMEULE, E. *Greece in the Bronze age*. Chicago: University of Chicago Press, 1964.
- VIDAL-NACQUET, P. Chasse et sacrifice dans l’Orestie d’Eschille. In: VERNANT, J. P.; VIDAL-NACQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*. Paris: François Maspéro, 1981.
- WECKLEIN, N. *Euripidis Bacchai*. Leipzig: Teubner. 1898.
- WILLAMOWITZ-MOELLENDORF, U. von. *Der Glaube der Hellenen*. Berlin: Weidmansche Buchhandlung, 1931-2.
- WILLETS, R. F. *Cretan cults and festivals*. London: Routledge and Kegan Paul, 1962.



TERCEIRA PARTE





Fonte: Mênades dançando (Madri, Museo Nacional do Prado).

LINGUAGEM, MITO E ENIGMA

Segundo Lévi-Strauss afirmou na sua famosa Introdução à obra de Marcel Mauss, a aparição da linguagem deu-se de uma vez, de forma imediata e cogente, abrindo caminho para a longa jornada do conhecimento. Ora, no espaço criado por essa aparição, na clareira do verbo onde os mitos florescem, eles parecem ter certa precedência entre os discursos feitos memoráveis: seriam, talvez, os primeiros a manter-se com longa duração na memória social. Pelo menos, é o que tudo indica. Em todo caso, ninguém duvida de que eles antecederam as construções da Filosofia, da História, da Ciência. Cabe a pergunta: que correspondência existe entre a floração dos mitos e a aparição da linguagem? É possível estabelecer uma relação entre essas coisas? Começarei por abordar a resposta que deu a essas questões um filósofo que Lévi-Strauss reconhece tê-lo influenciado em sua reflexão sobre mitologia.

A ideia de que o processo mitopoético “revive” ou “encarna” o drama da linguagem achou expressão singular em uma tese de Schelling, exposta *mythico modo* na sua *Philosophie der Mythologie*. No texto de Schelling – cujo núcleo é a exegese mitológica de um mito, o conto bíblico da Torre de Babel –, uma crise da consciência humana desertada pelo princípio divino (e assim ferida em sua uni-



dade originária) acarretou a variação dos idiomas, a dispersão do Verbo. Depois dessa ruptura – imaginou o filósofo – os humanos divididos lograram (quase todos) uma saída – precária e incompleta, mas de algum modo eficaz – do torpor obnubilante da grande perda. Lograram-no, graças ao florescimento das mitologias, numa espécie de revelação necessariamente múltipla, já que correspondente à diferenciação das culturas. O surto das míticas diferenciadas, correlato ao despontar das distintas formações idiomáticas, incorporava uma vaga reminiscência do princípio já oculto – e essa memória crepuscular a fecundou. A mitogênese teria sucedido à perda da língua comum a todos os humanos, mas, ao mesmo tempo, representou a origem dos idiomas e dos povos. Ou seja: segundo o filósofo, nos falares diversificados e nas diferentes míticas persiste, embora de modo confuso e fragmentário, uma recordação da unidade humana perdida, da perda da linguagem comum.

Na teoria de Schelling combinam-se, pois, olvido e lembrança na gênese das diferentes mitologias, em um processo que também acarretou a etnogênese e a variação idiomática.¹³⁹ Sublinho o postulado da relação entre os surtos mitológicos e a nova manifestação /ocultação da linguagem.

Não cabe nestas páginas aprofundar o exame do “meta-mito” do filósofo. Reitero, porém, minha afirmativa de que essa fabulação teórica, eixo da arquitetura da obra mais intrigante de Schelling, postula uma relação crítica entre a revelação/ocultação **da linguagem e o surto dos mitos**.¹⁴⁰

Passo agora ao discurso do teórico da antropologia estrutural.

A propósito da origem da linguagem, Lévi-Strauss fala de nascimento e aparição. Também se poderia falar em abertura de um horizonte, pois esse aparecimento implica a intuição de uma tota-

139 A propósito, ver (SERRA, 2002, p. 118-127).

140 Seria interessante analisá-lo comparando-o com o que dizem mitos de diferentes povos sobre uma original catástrofe da linguagem e suas consequências genesíacas... Mas isso é tema para um outro estudo.

lidade (o universo tornado significativo) que não se deixa alcançar quando assim se manifesta, antes permanece inatingível enquanto todo, muito embora sua intuição constitua uma condição de possibilidade das manifestações de sentido, logo, também, das conquistas de conhecimento.

É tempo de citar o trecho da famosa Introdução à obra de Marcel Mauss (LÉVI-STRAUSS, 1974, p. 32-5), em que o mestre da análise estrutural trata do problema:

Quaisquer que tenham sido o momento e as circunstâncias de seu aparecimento na escala da vida animal, a linguagem só pode ter nascido de uma vez. As coisas não puderam passar a significar progressivamente. Em seguida de uma transformação cujo estudo não compete às ciências sociais, mas à biologia e à psicologia, efetuou-se uma passagem de um estágio em que nada tinha para um outro em que tudo tinha sentido [...]; esta mudança radical não tem contrapartida no domínio do conhecimento, que se elabora lenta e progressivamente.

Ou seja, como ele segue argumentando: no momento em que todo o universo tornou-se, **de um só golpe**, significativo, nem por isso se tornou melhor conhecido. Decorre desse postulado uma oposição entre o simbolismo – caracterizado pela descontinuidade – e o conhecimento – marcado pela continuidade. Dá-se que “as duas categorias de significante e significado constituíram-se simultânea e solidariamente como dois blocos complementares”. Mas o conhecimento progrediu muito devagar – constata o sábio. Ele então define o conhecimento como “o processo intelectual que permite identificar, uns por relação com os outros, certos aspectos – do significante e certos aspectos do significado” e assim faculta “escolher, no conjunto do significante e no conjunto do significado, as partes que apresentam entre si as relações mais satisfatórias de conveniência mútua”.

Pode-se aproximar essa definição levistraussiana de um modelo antigo: assim entendido, o processo que resulta em conhecer parece corresponder ao que os gregos chamavam de *symbállein*. A ideia sub-





jacente é a do *sýmbolon*. Admitindo-se essa aproximação, o exame da estrutura do *sýmbolon* pode esclarecer o que diz o antropólogo sobre significação e conhecimento.

Escrevi *sýmbolon* porque desejo referir-me ao que este termo significava originariamente, na língua da qual procede. Convém recordar: no grego antigo, *sýmbolon* designava o conjunto e cada uma das metades de um objeto dividido em duas partes religáveis, passíveis de complementar-se exatamente, favorecendo um meio de identificação: o portador de um desses fragmentos, ao apresentá-lo, fazia-se reconhecer por quem detinha o outro.

A ideia sobrevive em certos costumes contemporâneos. Ainda hoje é possível encontrar casais de namorados que deste modo manifestam (significam) sua ligação: cada membro do casal usa metade de uma moeda, ou medalha, num colar. Quem vê uma moça que assim se enfeita logo infere a existência de seu namorado. A informação está na ausência marcada no objeto visível em seu colo. A fratura chamativa sustenta a mensagem na moeda amorosa, no *sýmbolon* que o aparente e o “inaparente” constituem. O corte visível dá testemunho do todo sobre o qual incidiu, presentifica a cesura e a junção possível. A correspondência do todo indiviso original com o conjunto das partes religadas (quando elas o são), portanto de algo que pode fazer-se ver e algo que já não pode ser (re)feito, constitui outra dimensão desse pequeno mas poderoso aparelho simbólico.

O exemplo do casal (como o da *tessera hospitalis*) remete ao pensamento de um par em que “peças” inteiriças se rearticulam diretamente. Mas está claro que o mesmo esquema se aplica nos casos em que um objeto se divide em múltiplos fragmentos passíveis de religar-se. Torna-se, então, mais complexo o trabalho de achar os fragmentos que se combinam (num quebra-cabeças, por exemplo). Nesse caso, a *conjectura* (de *conjicere*, que equivale a *symbállein*) tem diante de si um campo mais vasto e mais sujeito a

equivoco, provisto que diferentes combinações entre pares de peças se afigurem possíveis, mas só uma delas se revele de fato adequada, conveniente. Seja como for, um quebra-cabeças apenas se mostra solúvel se desde o princípio o buscador tiver a certeza de que todas as peças pertencem a um todo que se fragmentou. Se não o percebe ou imagina, nada levará alguém – pessoa ou grupo – a fazer tais combinações.

Lévi-Strauss fala de significante e significado como (peças) complementares; fala de aspectos de um e de outro que podem ser colocados em correspondência – mais ou menos perfeita, mais ou menos adequada –; fala de “partes que apresentam entre si as relações mais [ou menos] satisfatórias de conveniência mútua”. Também se refere a uma escolha entre essas partes, escolha que obviamente supõe algum tipo de conjectura. Eis porque aproximo do paradigma do *symbolon* o discurso em que Lévi-Strauss trata da linguagem e caracteriza o conhecimento no texto aqui evocado.

Nesse mesmo texto, o grande antropólogo dá curso a seu argumento com uma observação notável: a partir do pressuposto de que o universo “significou, desde o começo”, tudo quanto “a humanidade poderia esperar conhecer a respeito dele”, infere, com boa lógica, que decorre uma superabundância de significante com relação aos significados passíveis de corresponder-lhe: um excedente de significação ao dispor dos homens, “ração suplementar” de fato necessária

[...] para que, no total, o significante disponível e o significado penetrado permaneçam entre si na relação de complementaridade que é a própria condição do exercício do pensamento simbólico. (LÉVI-STRAUSS, 1974, p. 32-5)

Ora, o surgimento da linguagem “nascida de vez”, num natal de Palas, é ao mesmo tempo a aparição do mundo propriamente humano, inseparável dela. Mundo sem significação não é ainda o mundo de homens e mulheres, não comporta nossa humanidade.





Lévi-Strauss (1954, p. 643-653) o indica em um texto famoso sobre *Les mathématiques de l'homme*,¹⁴¹ onde afirma que a linguagem não apenas implica a vida em sociedade; a rigor, ela a inaugura... “pois o que seria uma sociedade sem linguagem?”

Pois bem: o exercício da fala, que corporifica a linguagem verbal, dá-se em um jogo de interações, assenta em campo dialógico. Envolve e “realiza” a vida social no espaço de uma decisiva esfera de trocas. Assim sendo, “o aparecimento da linguagem”, nos termos em que Lévi-Strauss o caracterizou (como algo ocorrido “de uma vez”) não pode corresponder pura e simplesmente à gênese de um primeiro idioma, de uma língua primordial. Essa primeira língua humana, como todas as outras, há de ter surgido em um contexto cooperativo. A rigor, uma língua é uma cooperativa... E se houve uma originária (língua primitiva de que as outras derivariam), ela há de ter tido uma construção dialógica, como as demais. Idioma nenhum surge pronto, de uma só vez. Segundo penso, quando fala na aparição da linguagem Lévi-Strauss se refere ao desvelar-se da significatividade, que possibilita a floração (a construção) das línguas. Isso equivale, creio eu, ao desabrochar do que Chomsky (1971) chamou de competência linguística.

O revelar-se da significância, a percepção do existente como significativo, é, pois é o fenômeno originário, uma espécie de salto para nova dimensão. Evidentemente, o que acontece “de uma vez”, de salto e sem mudança, em um indeterminado ponto de origem, não tem história. O sucesso que Lévi-Strauss assim caracteriza coloca-se, pois, além da história, fora do alcance das ciências da sociedade, em um domínio, como ele diz, que só a biólogos e psicólogos compete explorar. Por outro lado, línguas evidentemente têm história, são históricas. Da primeira à última, pode-se supor – ainda que a(s) história(s) da(s) mais antiga(s) e da(s) derradeira(s) por

141 Cito esse texto reportando-me a sua reedição no caderno *L'Herne organizado sob a direção de M. Izard (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 25-31)*; mas a primeira publicação do artigo se deu no *Bulletin international de sciences sociales (1995)*.

força nos escapem. Em cada idioma, a designação é sempre *work in progress*. Se acatamos o pressuposto de que o universo se tornou significativo de uma só vez, nem por isso podemos concluir que simultaneamente a essa irrupção do sentido chegou-se a **designar** imediatamente cada coisa ou fenômeno no imenso campo assim descortinado.

Designar não equivale necessariamente a conhecer. Quando um navegador de outrora assinalava em um mapa uma *terra incognita*, afirmava, assim, que (ainda) não a conhecia, embora pretendesse indicar-lhe a existência, sugerir-lhe a localização e o contorno. A linguagem também nos provê meios de indicar *terra incognita*.

Em todo o caso, a designação supõe descoberta (e invenção) de coisas diferentes que *a priori* se considera dotadas de sentido.

Não se pode considerar conhecido tudo o que foi designado, como Lévi-Strauss indica; mas, por outro lado, nem tudo que aparece como **capaz de significar** chega a designar-se. Por vezes, damos um crédito significativo a coisas que mal percebemos, atribuímos a fenômenos para nós obscuros um sentido que não advertimos. O sentido que assim intuímos ultrapassa o raio da designação que “individualiza” o ente ou acontecimento em tela.

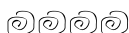
A reflexão de Lévi-Strauss nos dá a perceber também outra coisa: no seu despontar, a linguagem traz consigo, **imediatamente**, o sentimento de uma totalidade necessária (já que “de relance” **tudo** significa); mas essa totalidade permanece virtual, sempre diferida, projetada mais além por uma antecipação nunca inteiramente satisfeita.

Por fim, na proposição levistraussiana o conhecimento parece ser caracterizado como uma *adaequatio* em que o significante cifra a intelecção quando se encontra “de maneira conveniente” com o significado. A meu ver, a cada encontro desses o horizonte recua e o que está por conhecer projeta sobre a nova clareira uma sombra que o sentimento do inapreensível estende.





Há que reconhecer uma precedência (e até um privilégio) do pensamento simbólico, se é certo que este corresponde ao despontar da linguagem – portanto à epifania do mundo enquanto mundo (campo aberto para a significação). Esta correspondência não se limita, por certo, à circunstância de um “acontecimento” significativo preso no passado: o “acontecimento da significação” é mais do que um sucesso isolado. Há de permanecer ativo (significativo) em todo o tempo. Do despontar sem começo que é a aparição do mundo espreado na linguagem, a poesia continua a dar testemunho: ela é que efetivamente faz falar a linguagem: deixa que ela fale e a isso a convida. É então que ela evoca seu próprio limite, acusa o inefável.



A configuração básica dos enigmas, ou, pelo menos, de um grande número deles, corresponde também à do *sýmbolon*. (SERRA, 2006) É fácil advertir que a estrutura do *sýmbolon* compõe um arranjo analógico. Imaginemos um rito hospedal em que, nas despedidas, o anfitrião entrega ao hóspede metade de um prato de louça que para isso quebrou, ficando com a outra: esse pequeno rito origina um *sýmbolon*. Chamando-se os fragmentos obtidos na partilha de A e B e seus detentores de C e D, respectivamente, é claro que esses elementos podem ser correlacionados no esquema de uma proporção, ou, em grego de uma analogia. A evidente pertinência dos fragmentos a um todo que podem recompor indica a pertinência de seus portadores a um conjunto que assim definem. A corresponde a C, seu portador, assim como B a D. Ou seja, **A: C :: B: D**. Maranda (1971) mostrou que uma adivinha – um enigma típico – vem a ser uma questão que contém a resposta, todavia velada. Pergunta e resposta devem combinar-se para que o problema se resolva, mas para isso é preciso encontrar a imagem não expressa que corresponde à expressa na questão. Trata-se de um jogo que

se concretiza na arena do diálogo, iniciado por uma demanda, um repto (SERRA, 2002). Quem faz o repto apresenta uma “peça” de um conjunto analógico e a conclusão positiva (a decifração) se dá quando o desafiado encontra a que de algum modo lhe corresponde, que pode combinar-se com ela. Se tem êxito, as peças se encaixam, “casam-se” uma com a outra.

Claro, para tanto é preciso fazer conjecturas. O grau de complexidade do enigma será maior se diferentes “encaixes” forem possíveis, mas um apenas corresponda ao requerido. Tudo começa com um repto, contido numa indagação. E geralmente o repto se faz de modo a cercar o interrogado entre difíceis alternativas: “decifra-me ou devoro-te”, “responda ou pague a prenda”.

Como lembro no estudo citado (SERRA, 2002, p. 44), em muitas sociedades o jogo das adivinhas tem a ver com ritos nupciais, tem lugar privilegiado em bodas ou em suas preliminares. Frequentemente, opõe os casadouros dos dois sexos e integra a prática de “fazer a corte”. Concerne, então, ao conúbio, que os gregos também chamavam de *symbolé*.

Na *Anthropologie Structurale* (LÉVI-STRAUSS, 1973, P. 34), a noção de enigma é dada como chave para o entendimento da natureza da conduta incestuosa. Aí também se afirma que o interdito do incesto deflagra a cultura, corresponde à cultura.¹⁴² Ora, segundo acima já lembramos, Lévi-Strauss acredita que a cultura começa com a linguagem, que sem linguagem não existe sociedade humana. Logo, para ele a aparição da linguagem e o interdito de incesto figuram no mesmo limiar, inaugurando a cultura.¹⁴³

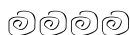
142 Cf. Lévi-Strauss (1976, p. 50): “A proibição do incesto está, ao mesmo tempo, no limiar da cultura, na cultura, e, em certo sentido [...] é a própria cultura.”

143 Os etólogos já mostraram que a evitação de *inbreeding* acontece na natureza entre outros animais superiores. Na perspectiva levistraussiana, o interdito do incesto parece que vai além dessa evitação: pressupõe o fluxo de trocas simbólicas nas sociedades já humanas, onde toma forma de instituição. Na perspectiva da etologia, é legítimo falar em sociedades e mesmo em culturas de animais não humanos. Isto se torna possível quando se define cultura do modo mais simples, como “comportamento aprendido”. Lévi-Strauss, porém, quando fala em sociedades, refere-se somente às humanas, que destaca em função de uma característica distintiva: é a presença da linguagem que as caracteriza e singulariza.





Já vimos como ele relaciona de modo original simbolismo e conhecimento quando discorre sobre a linguagem com emprego de uma metáfora que evoca uma certa forma simbólica: justamente a forma do *symbolon*, estrutura a que também se podem reportar enigmas. Mais adiante veremos que ele confere ao enigma importância decisiva no contexto de uma abordagem do universo da mitologia. Mas antes disso creio que cabe outro breve comentário sobre a visão levistraussiana da linguagem e do conhecimento.



No ponto de partida da reflexão de Lévi-Strauss está o modelo saussureano da significação. Creio, porém, que é preciso ir além do par significante/significado: ultrapassá-lo, como propunha Peirce, através do apelo à noção de interpretante.¹⁴⁴ Com isso torna-se mais fácil volver os olhos para o limbo promissor da significação que germina e acena para a consciência, o limiar onde o sentido apenas se insinua e já transborda, avança, se move e transforma. O interpretante promove um deslocamento contínuo que revela a natureza processual da significação. Essa trajetória se torna ainda mais complexa quando se trata de uma produção de conhecimento.

Talvez se possa esclarecer o que ficou dito evocando Kierkegaard, com uma pequena inversão na ordem de uma frase em que ele tangencia este ponto: recordando, com o filósofo, que se o conhecimento também é posse, por outro lado é [movimento (constante) de] apropriação... portanto é **sempre** busca, e tem a marcá-lo **sempre**, de modo indeclinável, um princípio negativo.¹⁴⁵

144 O filósofo Floyd Merrel, que generosamente leu este artigo em primeira mão, observou-me, a propósito, que se a relação de significante e significado deve ser efetivamente pensada como complementar, impõe-se a ultrapassagem do binarismo atreito à lógica bivalente, de terceiro excluído, pois a complementariedade em sentido próprio envolve um compromisso dos termos opostos, transcendendo a simples correlação opositiva: implica o surgimento de um “terceiro incluído”. Assim é que os símbolos de Peirce funcionam de modo complementar, de fato, pois são da categoria da Terceiridade.

145 Recorro aqui à tese de Kierkegaard (2006, p. 49) sobre “O conceito de ironia”. No trecho a que me reporto, o filósofo discorre sobre a concepção do amor exposta no

A linguagem traz consigo um imperativo de ordenação. Mas a ordem que ela comporta (ou pela qual anseia) não se impõe com a mesma imediatez da intuição primeira da significatividade do mundo. Afirma-se em um processo em que as resistências afloram de modo constante. Confrontando a desordem das aparências sobre as quais trabalha, a linguagem a faz sentir, enquanto procura negá-la, vencê-la. Nesse afã, a limitação do dizível é tornada evidente pelo progresso do dizer, nunca saciado em sua gana.

A pressão do inefável a que a linguagem aponta soma-se à superabundância de significante a que Lévi-Strauss se refere para produzir um sentimento abissal de insuficiência que acompanha todo triunfo no dizer e no saber – uma insatisfação cujo efeito positivo é espicaçar nossa criatividade (linguística, poética, científica).

Segundo creio, é lícito presumir que o universo significou, desde o princípio, **mais** do que a humanidade pudera (e pode) esperar conhecer-lhe. Nos discursos míticos, a confiança no sentido do mundo geralmente ultrapassa a esperança de sua compreensão pelos humanos. O mesmo *thaûma* agita a filosofia, assim como a ciência. Também por isso – ou seja, em virtude do invencível espanto do puro existir, do transbordamento sem explicação do ignoto que reclama sentido (e o solicita mesmo quando se afigura inexplicável, inapreensível) – há um movimento incessante no espaço da significação: uma pulsação que toca o *nonsense* no derramamento de possibilidades a eletrizar a distância que sempre remanesce



diálogo platônico *O Banquete*, com o propósito de mostrar o alcance da ironia socrática (da ironia encarnada por Sócrates nesse texto famoso) e passa a considerar, por meio de breve (mas riquíssima) analogia, o conhecimento: “O abstrato de Sócrates é uma designação completamente sem conteúdo. Ele parte do concreto e chega ao que há de mais abstrato e lá onde a investigação deveria começar, ela termina. O resultado a que ele chega é propriamente a determinação indeterminada do puro ser: o amor é, pois, o adendo, que é nostalgia, busca, não é nenhuma determinação, dado que isto é meramente uma relação com uma coisa que não é dada. Do mesmo modo, poder-se-ia reportar também o conhecimento a um conceito completamente negativo, determinando-o como apropriação, aquisição, pois esta é, aliás, uma das relações do conhecimento com o conhecido; mas por outro lado o conhecimento também é posse”. Cabe talvez acrescentar que esta posse é sempre efêmera na medida em que exige o salto para adiante, um desprendimento rumo à falta que necessariamente leva a advertir.



entre o percebido e o assinalado, assim como entre o designado e o conhecido, no seio claro-escuro da linguagem. Indica-o Giorgio Agambem (2007, p. 32) quando acusa “o fato de que uma palavra tem sempre mais sentido de quanto possa em ato denotar” e “entre sentido e denotação existe uma sobra insuturável”. Sublinho o que ele acrescenta: “[...] é justamente esta sobra que está em questão tanto na teoria levistraussiana da excedência do significante em relação ao significado [...] quanto na doutrina benvenistiana da oposição irreduzível entre o semiótico e o semântico”.

O pensamento se empobrece quando subestima essa fenda caótica, quando tenta ignorá-la...¹⁴⁶

O trabalho simbólico da linguagem não fica cingido às demandas do que é – ou se presume – dado, pois ela também reflete, além disso, não só o jogo da fantasia como o conato do dever ser. Basta reconhecê-lo para dar-se conta de que aí pulsa, transfigurada, a força do desejo. Eis onde procura afirmar-se a *ordo amoris* de que falava M. Scheller: o campo dos valores. Eles não requerem só constatação. Exigem um ato de vontade, movimento indispensável para assumi-los ou denegá-los.

De qualquer modo, uma coisa é certa: a linguagem se beneficia do excesso que a faz transbordar, que por vezes a impele para além do campo lógico. E o benefício que daí tira recai sobre o próprio conhecimento – mas a preço de uma exposição ao erro e ao equívoco.

Se a linguagem verbal tem um privilégio inegável por mostrar-se investida tanto de criatividade (no sentido chomskyano do termo) como de secundariedade – fatores que a erigem em um poderoso suporte da consciência –, de fato ela não domina o campo da significação de um modo exclusivo. A seu lado, há outras formas de expressão que lhe são irreduzíveis, mas relevam da mesma competência simbólica.¹⁴⁷ As decalagens verificáveis entre esses códigos

146 A propósito do *nonsense*, ver Dorflès (1988).

147 Ou “competência comunicativa”, como a entende Hymes (1974).

acusam um novo transbordamento da significação. A força com que diferentes códigos não verbais transmitem sentido leva a imaginar uma articulação de todos eles – incluindo e transcendendo o domínio do verbo. No horizonte da mítica dos gregos, a figura divina de Mnemósine corresponde a esta imaginação.

Em ponto menor, a irredutibilidade dos diversos códigos expressivos tem um correspondente no seio do verbo, onde remete à heteroglossia: se as diferentes línguas são reciprocamente interpretáveis, em grande medida intertradutíveis, nem por isso é menos verdadeiro que elas nunca se equivalem de todo, nunca são, de fato, plenamente comensuráveis.¹⁴⁸

Lévi-Strauss caracterizou a música como simultaneamente inteligível e intradutível. De fato, por isso mesmo ela é percebida – em diferentes culturas – como uma linguagem superior, que permite a ultrapassagem das barreiras idiomáticas.¹⁴⁹ Ora, já para os gregos “música” é o fazer das Musas. Isso inclui **todas as linguagens** em que o mundo pode tornar-se manifesto... “em virtude de Mnemósine”, para dizê-lo em termos helênicos, ou melhor, com o vocabulário mítico dos helenos. Outro nome possível para esse fazer das Musas é *poesia*. Hoje o preferimos... Os gregos falariam antes de *mousiké*.

Evidentemente, a *mousiké* não se reduz ao que chamamos de música. Todavia, é certo que a compreende. Arrisco-me a conjecturar que o sentimento do silêncio é conatural da linguagem, nasce com ela – e daí é que brota a musicalidade humana. Pois o silêncio



148 A propósito, ver ainda Dorflès (1988, p. 25) “... todas as tentativas de fazer ligar entre si termos na aparência homólogos ou análogos, e apesar de denotativamente idênticos, demonstram claramente quantos ‘hiatos semânticos’ existem entre os vocábulos das diferentes línguas”. Recorde-se também a tese de Benjamin, para quem o intradutível é o ponto de partida de toda tradução...

149 Assim ela é pensada no mundo xinguanó, por exemplo... A propósito, ver Menezes Bastos (1978). Para os xinguanos (se bem entendendo a tese de Bastos) a música realiza como que um Pentecostes. Entre os gregos, o *Hino Homérico a Apolo Délio sugere uma superação ritual das diferenças idiomáticas, prodigiosamente alcançada pelo canto sagrado das donzelas délias*: “De todas as gentes as línguas com seus sotaques/Elas sabem imitar: qualquer que ele mesmo fala/Creeria: tão clara a todos a sua bela cantiga!”

não se reduz a ausência de som, não equivale a efeito da surdez. De sua criação só é capaz quem experimenta o desprendimento do sentido, que o afirma na ultrapassagem da simples referência.



ORDEP SERRA

Para submeter-se à análise estrutural, logo de início os mitos têm de ser “descarnados”, reduzidos a esqueletos narrativos, a esquemas muito simplificados em que perdem algumas de suas características mais expressivas. É inegável que com isso se ganha muita coisa: desde logo, um meio de desvendar relações que de outro modo não se explicitariam no corpo da narrativa. Logra-se ainda a possibilidade de tornar os mitos interpretáveis uns pelos outros em uma escala espantosamente ampla. A própria descontextualização que ocorre no processo revela-se positiva na medida em que permite transcender o entorno imediato e descobrir relações significativas muito além, ou seja, em outros contextos a que uma visão pontual não permitiria acesso. Mas nessa ótica não se dá sempre a mesma atenção aos usos nativos dos mitos, aos desempenhos em que eles se fazem presentes, a seus veículos, aos cenários em que eles se exibem, às formas que os transmitem nos meios onde vivem. A análise estrutural revela **uma** das dimensões da mítica. Convém sempre lembrar que há outras. Em todo o caso, aqui tratarei apenas desse vasto espaço que Lévi-Strauss faz descortinar.



De acordo com o mestre do estruturalismo, os mitos procedem sempre de um mesmo modo, face às contradições que, não chegando nunca a resolver, transferem interminavelmente de um a outro plano, por meio de um jogo de homologias. Isto sugere uma deficiência apenas superada com o advento do pensamento filosófico-científico, algo como uma epifania decisiva do Lógos (sucesso este

que, segundo Lévi-Strauss, ocorreu em um tempo/lugar bem definido: a Grécia Antiga).¹⁵⁰ Mas o que mostra a fórmula canônica do mito é um desenvolvimento baseado numa torção do aparelho analógico, torção capaz de fazer da contradição (via inversão e conversão) uma passagem para outro desenvolvimento equiparável. O que sempre resulta é um progresso da homologia. A contradição que, em princípio, se põe como problema, acaba sendo o meio pelo qual um grande encadeamento analógico se estende indefinidamente. Ela se torna o motor de uma *différance* que alonga o campo das relações e assim dá um alcance cada vez maior às correspondências. Para mostrá-lo, vale a pena evocar explicações dadas por Lévi-Strauss em uma entrevista famosa (LÉVI-STRAUSS; ÉRIBON 1990, P. 179):

É característica do mito diante de um problema pensá-lo como homólogo a outros problemas que surgem em outros planos: cosmológico, físico, moral, social etc. E analisar todo o conjunto. [...] O que o mito diz numa linguagem que parece apropriada a um domínio estende-se a todos os domínios em que poderia surgir um problema do mesmo tipo formal.

Ou seja: o pensamento mítico, confrontado com um problema particular, coloca-o em paralelo com outros, “sem jamais resolver problema algum”.¹⁵¹ Sucede uma espécie de engano consolador, por assim dizer: a similitude dos problemas “dá a ilusão de que podemos resolvê-los, a partir do momento em que se toma consciência de que a dificuldade notada num caso não existe, ou não no mesmo ponto, em outros”.

A rigor, não é **necessariamente** um procedimento ilusório mostrar que algo tido como problemático em uma determinada situação já em outras não apresenta o mesmo teor de dificuldade, nem sequer constitui problema. Pode até ser um modo de encaminhar

150 Nessa altura, Lévi-Strauss parece ceder a um mito positivista (a Lei dos Três Estados) com um certo tempero de logocentrismo (e eurocentrismo) helenófilo.

151 Na mesma entrevista, p. 180.





solução. Se for bem conduzido o exame, talvez se possa, em tese, isolar o que efetivamente constitui a *crux* do problema. Mas Lévi-Strauss presume que no horizonte do mito as coisas não se passam deste modo. Ele acusa uma deficiência, fala de uma ilusão. Que até parece um encantamento... Cabe a pergunta: como pode ser que, mesmo portando essa deficiência, mesmo viciado por sua manha de iludir(-se), o pensamento mítico tenha sido capaz de incorporar, preservar e transmitir conhecimentos efetivos, que o próprio Lévi-Strauss considera válidos, científicos *avant la lettre*? Ele não o explica. Mas admite que a estrutura mítica pode dar abrigo a conhecimento “propriamente dito.” E afirma que os mitos propiciam **indiretamente** um (re)conhecimento de grande importância: revelam o funcionamento da mente humana. Essa revelação eles a fazem a quem os analisa. Não aportam saber dessa ordem a seus usuários diretos, a quem os produz e comunga. De acordo com o mestre da análise estrutural, o significado que um mito pode aportar a quem o narra ou escuta em um dado momento, em circunstâncias determinadas, “só existe com relação a outros significados” que ele “pode oferecer a outros narradores e ouvintes, em outra circunstância e num outro momento”.¹⁵² Através de longa viagem comparativa é que o mitólogo ganha acesso a esse remoto significado.

Cabe a dúvida: quem se vale de mitos nas condições de emprego que eles normalmente têm onde circulam, estará condenado a só obter deles a mera ilusão, o sedativo engano? É certo que, no singular, o mito não ilumina? Quem ouve o canto do aedo e com ele se encanta, nada descobre de novo no mundo?

Parece temerário afirmá-lo. Se a análise de um conjunto de histórias tradicionais do tipo das classificadas como “míticas” manifesta uma estrutura de inteligibilidade e se essa estrutura só assim se revela ao estudioso, não decorre disso, **necessariamente**, que sua

152 Cf. Lévi-Strauss e Éribon (1990, p. 182).

singularidade nada aporte; não se deduz *per force* que o mito nada diga do mundo no espaço em que desponta.

Lévi-Strauss reconheceu o potencial cognitivo de mitos singulares pelo menos em uma oportunidade: em um estudo (2004a, p. 40-2) publicado pela primeira vez em 1993 em que aproximou muito sua teoria do pensamento de Vico. Mas aí o conhecimento que o mito proporcionaria é, de certo modo, “diferido”, posto como uma virtualidade capaz de realizar-se – ou não – no contexto de experimentos científicos (posteriores à mitopeia, evidentemente) nos quais **pode** verificar-se válido o ensaio lógico da imaginação mítica (para o dizer assim).¹⁵³ De um modo geral, Lévi-Strauss está convicto de que os mitos são reveladores apenas no que toca a *l'esprit humain*; falham no que respeita ao conhecimento efetivo do universo. Neste caso, o aparelho mostra logo sua fragilidade. Onde está ela?

Uma coisa ele deixa claro: não se trata de uma insuficiência intelectual dos usuários da mítica, pois os mitos transparecem uma grande capacidade de abstração, desfrutada por quem os cria e acolhe.

Recorde-se, a propósito, um pronunciamento famoso do autor de *Du miel aux cendres*, contido no derradeiro capítulo deste livro, no trecho em que ele discorre sobre “les instruments de tenèbre” e trata de uma mudança relativa ao percurso encetado na primeira fase do seu grande projeto das *Mythologiques*. Na etapa inicial (em *Le Cru et le Cuit*), a fim de construir o sistema dos mitos de cozinha sul-ameríndios, ele trabalhara com oposições entre termos (quase todos) designativos de qualidades sensíveis (tais como *cru e cozido, fresco e podre, seco e úmido* etc.). Na etapa seguinte, eis que surgiram termos novos, ainda em pares de opostos, mas de outra natureza, pois já não concerniam a uma lógica das qualidades e sim a uma lógica das formas: termos como *vazio e cheio, continente e*



153 Curiosamente, entre os exemplos que dá no dito estudo ele evoca, também, reflexões de filósofos, dos primeiros pensadores gregos. Apela até a uma antiga anedota sobre Demócrito.



conteúdo, interno e externo, incluído e excluído.¹⁵⁴ Ainda neste caso, os mitos procedem traçando correspondências entre vários códigos, de forma simultânea. Vêm então a assumir uma posição axial no sistema, certas representações sensíveis que se correlacionam com uma pluralidade de funções feitas homólogas, de modo que se torna possível transitar de uma a outra em um percurso já marcado pela abstração. O progresso definitivo, o grande salto rumo à ordem dos conceitos, afirma Lévi-Strauss, verificou-se uma vez na história: “Nas fronteiras do pensamento grego, onde a mitologia se abandona em favor de uma filosofia que emerge como condição preliminar do pensamento científico”.¹⁵⁵

Porque só aí, porque só então? Na citada entrevista a Didier Éribon, Lévi-Strauss confessou (1990, p. 174): “Nada sei a este respeito”. Mas no mesmo diálogo, pouco adiante (1990, p. 183), ele fez uma observação que corresponde a uma explicação da precariedade da elaboração mítica: lembrou que o mito atua “por meio de imagens e acontecimentos, que são objetos rústicos”.

154 O terceiro momento se expõe em *L'Origine des Manières de Table*, quando se descortina nos mitos ameríndios uma lógica de intervalos temporais, baseada em oposições do tipo “longo x curto” “cíclico x serial”.

155 “Aux frontières de la pensée grecque, là où la mythologie se désiste en faveur d’une philosophie qui émerge comme condition préalable de la pensée scientifique.” A passagem das *Mythologiques* que citei acima sempre me faz lembrar a maneira como Nietzsche caracteriza o procedimento filosófico de Parmênides (cf. NIETZSCHE, 2008, p. 75-6): “Parmênides... comparou as qualidades entre si e acreditou ter descoberto que elas não eram todas semelhantes, mas antes que tinham de ser ordenadas segundo duas rubricas. Quando comparou, por exemplo, luz e escuridão, então esta segunda qualidade era evidentemente apenas a negação da primeira; e assim foi que ele distinguiu qualidades positivas e negativas, esforçando-se seriamente para reencontrar e marcar esta oposição básica em todo o âmbito da natureza. Seu método, aqui, era o seguinte: ele tomava um par de opostos como, por exemplo, leve e pesado, fino e espesso, ativo e passivo, e mantinha-os à luz daquela oposição exemplar entre luz e escuridão; aquilo que correspondia à luz era o positivo, aquilo que correspondia à escuridão, a propriedade negativa. Se tomava, digamos, o pesado e o leve, então o leve recaía sobre o lado da luz, ao passo que o pesado sobre o lado da escuridão; e desse modo o pesado era-lhe apenas a negação do leve, mas este, por seu turno, era-lhe uma propriedade positiva. Desse método decorre, já, uma obstinada aptidão para o pensamento lógico-abstrato, impermeável às influências dos sentidos.”

Ora, talvez resida justamente nisso um fator decisivo do inegável poder de sedução dos mitos:¹⁵⁶ a razão pela qual não conseguimos deixá-los de lado, antes seguimos recorrendo a eles e fabulando sempre: dá-se que efetivamente todos nós vivemos em um mundo de imagens e acontecimentos. Mais ainda: a rigor, nós “acontecemos”, somos nosso acontecer. E nos embebemos de imagens, mobilizadas nas narrativas em que nos apresentamos não só aos outros como a nós mesmos, ao construir (e ter construídas) nossas pessoas. Todavia, é certo que a ciência costuma levar-nos em outra direção: a objetificações que chegam, como dizia Bachelard, ao ultraobjeto, avesso e oposto à imagem.¹⁵⁷

Dito isso, volto agora a outro ponto que já destaquei. Parece lógico pressupor que quando expomos contradições, é sempre para superá-las, resolvê-las. No entanto, recorde-se a tese levistraussiana: o mito as confronta sem as resolver; antes as desloca de modo constante. Será que só na mítica isto acontece?



Claro, frequentemente homens e mulheres se defrontam com situações críticas em que constatam, põem para si mesmos, problemas sem solução. É comum que tentem esquivá-los de algum jeito. O discurso que efetivamente problematiza procede à busca **direta** da solução, sem desvios. Pode ser que esta não seja lograda. Muitas vezes não o é. Porém não se contorna a questão. Avalia-se, ou tenta-se avaliar, o seu alcance, sua “acessibilidade”. É este o *modus agendi* do cálculo, da ciência. Aí, o problema considerado insolúvel tem de ser declarado tal, após sucessivas verificações. Na melhor

156 Eudoro de Sousa costumava dizer que em nossa civilização somos quiçá mais “vulneráveis” aos mitos, justamente porque pensamos estar livres deles.

157 O exemplo típico de ultra-objeto que Bachelard aponta, evocando Eddington, é o átomo da física moderna (Bachelard, 1972, p. 194-6). Destaco o que ele diz neste ensaio à p. 195 e na seguinte: “Tal como surge na microfísica contemporânea, o átomo é o tipo perfeito do ultraobjeto. Nas suas relações com a imagem, o ultraobjeto é muito exatamente a não-imagem.”





das hipóteses, reconhece-se, então, que os recursos teóricos ou técnicos disponíveis de momento não dão conta dele; resta a esperança de que, no futuro, novas descobertas possibilitem resolvê-lo. Ou senão – na hipótese pior – reconhece-se uma aporia (“invicta”, ou mesmo “invencível”). Quando resultados contraditórios a que se chega racionalmente afiguram-se inelutáveis, denunciam-se antinomias (“conflitos entre as leis da razão pura”, para falar como Kant). Demonstrar antinomias, fazê-las reconhecer, vem a ser um ganho de conhecimento – um ganho que, na perspectiva kantiana, se pode chamar de *crítico*, pois implica em reconhecimento dos limites da razão, “freios” da metafísica.¹⁵⁸ Reconhecer oposições fundamentais em nossa vida é um passo essencial para o aprofundamento dos problemas nos domínios da Filosofia, como Max Scheler repetidamente mostrou.

Já Aristóteles (*Met.* 995a-b) assinalava o encontro da contradição como o ponto de partida da investigação filosófica: esta percorre a *diaporia*, ou seja, refaz o desenho de vários caminhos, a rigor divergentes, quando ensaia definir seu próprio rumo (como se vê, por exemplo, na *Metafísica*, na maneira como o filósofo aborda o pensamento dos seus predecessores a propósito de cada assunto, explorando o contraditório). Nesse processo, o confronto da *aporia* é reconhecido como o primeiro momento de toda a reflexão filosófica. A rigor, para Aristóteles é o que a faz deflagrar-se, por efeito do *thaumázein*. Ora, segundo a conhecida declaração do Estagirita (*Met.* 988b), esse “espanto” é também o ponto de partida da mítica (da *filomítia*).

Fala-se de *aporia* quando o processo de investigação resulta frustrado, ou seja, quando **no termo** “não se encontra saída” para o problema. Chamo aqui a atenção para o processo em si mesmo, pois quero apontar para sua característica mais decisiva no campo

158 É claro que antinomias também podem ser positivamente consideradas no horizonte das lógicas “dialéticas” ou “paraconsistentes”.

filosófico-científico: a explicitação das questões. É ela que abre caminho à investigação sistemática e metódica.

Nos textos citados em que caracteriza a mitologia, Lévi-Strauss repete por várias vezes a palavra problema. Parece claro que então ele emprega este termo em seu sentido mais simples: o de “dificuldade a resolver”. Mas o sentido de problema que acabou sendo determinante na história da ciência e da filosofia foi consagrado por Aristóteles (ou melhor, pelos aristotélicos) graças, principalmente, à obra famosa chamada *Problemata*, que encerra dissertações sobre vários assuntos, estruturadas sob a forma de perguntas e respostas. Um dos significados do termo grego *próblema* é “tarefa proposta (a/por alguém)”. Neste caso, a proposição (no sentido ativo do termo: a colocação da proposta), toma a forma de uma questão explícita a ser examinada sistematicamente, o que exige sua exposição e sua apreciação em um arrazoado.

Nos mitos, é raro que figurem questões explícitas (já se disse que mitos são respostas a perguntas de ninguém) e mais raro ainda é que elas se enunciem de modo a ser examinadas em arrazoados de corte analítico. Falta-lhes, aí, a problematização, tal como a entendem, os cientistas e filósofos. Todavia, é bem certo que o discurso dos mitos envolve o enfrentamento de dificuldades desafiadoras para a inteligência – e que neles se experimenta o pungir de contradições.

Em um espaço vizinho ao mito – a tragédia, que de mitos se nutre – são expostas dramaticamente contradições irresistíveis, insolúveis. No entanto, esta ausência de solução não diminui, de modo algum, o alcance do discurso trágico. A tragédia tem força esclarecedora: é mestra de uma inegável sabedoria.

Se nem todo problema constitui enigma, é certo que entre problema e enigma há parentesco e vizinhança. Ocupam, ambos, territórios acidentados, multiformes, cheio de variações. Em particular, há muitos tipos de enigmas, famílias diversas. A uma dessas famílias





pertencem os oráculos, as sentenças oraculares. E se enigmas podem ser isolados, também podem formar cadeia. É longa a cadeia enigmática que envolve Édipo, por exemplo. Enigmas tendem para a aporia.

Como diz Charles-Henry Pradelles de Latour (2004, p. 182), Lévi-Strauss adota a definição aristotélica de enigma, que, de acordo com o Estagirita (*Poética*, 1458-25), consiste em combinar termos inconciliáveis. Na *Anthropologie Structurale*, ele fala que o enigma equivale a uma pergunta à qual se presume não haver resposta (pois a resposta, subentende ele, levaria ao choque dos opostos, dos termos incompatíveis).

Notáveis enredos trágicos envolvem enigmas ou discursos enigmáticos, abordam-nos e tratam deles expressamente. É o que acontece, por exemplo, no *Macbeth* de Shakespeare. Mais claramente ainda, é o caso do drama sofocleano *Rei Édipo*. Em ambas as tragédias, o enigma se liga a um contexto de profecias, de enunciados fatais. No caso de *Macbeth*, a ligação é imediata: a fala truncada das bruxas que levam a confundir o possível e o impossível fascina o herói e o arrasta para situações que desdobram seu efeito, sempre intrigando. O discurso enigmático configura o enunciado de sucessivas predições que atraem e compelem. O enigma que elas encerram cumpre-se, em vez de resolver-se: não é decifrado senão ao realizar-se – e esta realização elimina o pretense decifrador, que em outro momento se empenha na realização do predito.

No caso de Édipo, a ligação é dupla, visto como o enigma passa por transformações. Primeiro se embute no oráculo; mas é de novo apresentado, sob outra forma, em um episódio que figura uma inversão do campo oracular. Cifra-se, nesse momento, numa questão diretamente posta ao herói: apresenta-se-lhe no corpo de um problema, com a forma de uma pergunta-desafio, “pro-posta” com uma demanda explícita de solução. Tomando ciência do problema, o príncipe o “resolve”... Mas a solução o envolve na trama a que ele

pretendia esquivar-se, confronta-o com o destino enigmático que o dominará. O decifrador, por fim, vai reconhecer em si mesmo a estranha cifra, encontrar em sua vida o enigma encarnado, portanto ineludível – o que é todo o contrário de uma verdadeira solução.

Esta lembrança não é sem propósito. Lévi-Strauss, certa feita, propôs classificar todos os mitos do mundo em duas classes representadas por casos exemplares de enredos míticos que lidam com enigmas. Isto equivale, claro está, a reportar a totalidade da mitologia ao campo enigmático.

Um enigma típico envolve a injunção de reunir pergunta e resposta suplantando dificuldades numa procura sujeita a desencontros fatais, numa operação de “custo” lógico elevado. Sua exigência muitas vezes devém condição de franquia de uma possibilidade encarecida que implica a decisão de uma alternativa, clara ou velada. Por outras palavras, nas narrativas tradicionais o enigma típico tem também um “custo” prático: envolve a iminência de um impasse e encerra o confronto direto de uma situação contraditória que afeta a vida do interrogado. É evidente que isto se verifica no mito de Édipo, assim como na gesta de Percival. Segundo Lévi-Strauss (1976, p. 11-40), os mitos todos seriam quer edipianos, quer percivalianos.

É conhecido o argumento, mas convém recordar. Em uma passagem decisiva do romance de Percival, o herói, no castelo do rei Amfortas, não se atreve a indagar a quem serve a taça esplêndida que vê deslocar-se sozinha a sua frente. Assim ele perde a oportunidade de romper o encantamento opressor do rei enfermo e da terra gasta. Percival, o casto, deixa de fazer uma pergunta – e porque assim descarta a resposta disponível, iminente, deixa de obter um grande sucesso. Já Édipo, o incestuoso, faz reunir-se uma resposta inesperada com a pergunta enigmática: no seu caso (cf. LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 31), “a união audaciosa das palavras mascaradas”, tal como “a de consanguíneos dissimulados” leva à ruína,





“gera o apodrecimento e a fermentação”. Provoca a peste tebana... Ou seja, ainda de acordo com a tese levistraussiana, os mitos edipianos têm a ver com “um inverno sem fim” (que o herói revoga ao decifrar o enigma) enquanto o problema a ser resolvido no ciclo do Graal é o do *gaste pays*, do verão revogado. O ponto chave de todas essas correlações estaria numa correspondência básica: a castidade (estéril) de Percival está para a “resposta sem pergunta” assim como o incesto (corrupto) de Édipo estaria para a “pergunta sem resposta” – uma simetria que, em outra oportunidade, Lévi-Strauss (1984, p. 129-137) traduziu em termos da oposição entre o problema da “comunicação interrompida” (Percival) versus o problema da “comunicação excessiva” (Édipo).

Sucedem que as situações confrontadas foram um tanto simplificadas. O drama de Édipo é muito mais complexo. Na história do herói de Tebas verificam-se desencontros de pergunta e resposta (na consulta ao oráculo); há comunicação excessiva e **insuficiente**; o herói passa de contestador a indagador, de decifrador a enigma, e vem a ser, de um modo simultâneo, tanto o inquiridor como o objeto da inquisição. É um longo processo de viragens, que Lévi-Strauss abreviou muito.

Há mais. Em ambos os mitos “prototípicos”, balizadores das duas supostas vertentes da mítica postuladas pela teoria levistraussiana, o enigma é posto e abordado diretamente – o que não se verifica em todos, sequer na maioria dos mitos. Muito pelo contrário.

A rigor, seria o caso de se considerar as duas lendas em apreço “meta- míticas”: de um modo quase insólito no campo mítico, elas sugerem uma problematização quando tematizam o enigma. Dá-se em ambas o descortino de um problema, ainda que seu foco explícito **não** corresponda à questão motriz da fábula. Por outro lado – e assim já passo a minha segunda consideração – será que, no universo dos mitos, estas duas formas “alternativas” de tratamento do enigma são, efetivamente, as únicas possíveis?

Sustento que não. Mas para defender minha tese, terei de imitar Lévi-Strauss. Começo recapitulando:

Édipo dá a resposta a uma pergunta enigmática. De imediato, escapa a um desastre – deixa de sofrer uma violência mortal, pois não é devorado pela Esfinge. Mas mediatamente seu êxito resulta em um desastre.

Percival cala uma pergunta sugerida por uma cena enigmática. Resulta a continuação de um desastre, ainda que o herói não sofra violência.

Uma terceira possibilidade seria a atuação de um personagem X a quem se exige, sob ameaça de violência, resposta para perguntas enigmáticas – e primeiro responde, depois não responde, mas ao cabo tem êxito (escapa de um desastre, alcança um triunfo) por (finalmente) não responder.

Esta terceira possibilidade existe. Não a encontrei muito perto dos exemplos anteriores. Mas se, confiado na unidade do espírito humano, Lévi-Strauss comparou mitos de culturas diferentes, muito distanciadas tanto no espaço quanto no tempo, sinto-me autorizado por seu exemplo a fazer um salto semelhante. Tomarei o rumo da Índia antiga, evocando uma obra prima: o *Vetalapankavimsatika*. Recordarei brevemente o argumento básico desta novela em que se enredam vinte e cinco histórias. Essas histórias constituem uma longa cadeia de enigmas. No prólogo, descreve-se a situação inicial que engatilha os enredos. Passo ao resumo:

O Rei Trivikramasena recebe, durante vários dias seguidos, a homenagem de um mendigo chamado Ksantila, que invariavelmente lhe faz dom de uma fruta, logo entregue pelo soberano a seu tesoureiro. Sucede que um dia o monarca, tendo o ofertante saído da sala, dá a fruta a um macaquinho amestrado; quando este começa a comê-la, salta da casca da fruta uma jóia de grande valor. O rei indaga do tesoureiro onde guardara as frutas recebidas anteriormente; o ministro vai ao celeiro onde as depositava e constata que elas apodreceram,





restando seu conteúdo: pedras preciosas esplêndidas. No dia seguinte, à chegada do mendigo, o rei lhe indaga o motivo dessas dádivas extraordinárias e Ksantila explica que deseja um favor do heróico soberano, coisa indispensável para a consumação de um encantamento. Para fazer-lhe o favor prometido, o rei, quatorze dias depois, vai a um cemitério onde o encontra a traçar um círculo mágico. O mendigo lhe pede para levar-lhe aí um cadáver que se achava em um local pouco distante, pendendo enforcado de uma árvore. O rei se dispõe a fazê-lo e tanto procura que acha o enforcado. Quando corta a corda, o cadáver volta ao lugar, e ele tem de pegá-lo de novo. Trivikramasena percebe que o defunto está possuído por um vampiro, um fantasma, porém trata de levá-lo assim mesmo. Logo o vampiro lhe dirige a palavra, propondo-se a contar-lhe uma história para distraí-lo no caminho. Narra-lhe então o primeiro conto, que encerra um problema. Concluída a narrativa, exige do rei a explicação, com a ameaça de fazer-lhe explodir a cabeça em cem pedaços se, sabendo, ele não lhe der a resposta verdadeira. O rei explica o enigma e o vampiro/cadáver desaparece, de modo que Trivikramasena tem de ir buscá-lo de novo. Isto se repete vinte e quatro vezes. Na última, o rei interpelado fica em silêncio: não sabe dar resposta ao enigma intrincado da última história. Satisfeito, o vampiro então o livra de um desastre iminente: previne-o da traição do falso mendigo – que pretendia sacrificar o generoso soberano – e lhe ensina como escapar da armadilha, sacrificando, em vez, o embusteiro.¹⁵⁹

Vale a pena retomar a comparação. Édipo é indagado (pela esfinge) e dá resposta adequada à questão enigmática. O fim de sua aventura será um desastre. Percival é provocado por um acontecimento intrigante e cala a pergunta que lhe propiciaria um grande

159 Mais tarde, o Vampiro benévolo explica ao rei que o falso mendigo o imolaria a fim de tornar-se soberano dos espíritos aéreos. Acrescenta que o próprio Trivikramasena terá este posto, depois de concluído seu reinado terrestre. É interessante notar que o enigma não resolvido tem a ver com algo muito semelhante a um incesto.

êxito. Decorre um desastre, pois permanece uma situação de calamidade que poderia cessar com sua indagação.

Que sucede no caso de Trivikramasena? Ele é provocado por um acontecimento intrigante, como Percival: quando descobre que a oferenda “enigmática” do mendigo encobria uma dádiva ultragerosa, o rei faz uma indagação. Neste caso, é mesmo lícito falar de “acontecimento intrigante” e “dádiva enigmática”: frutas efêmeras, aparentemente de pouco valor, encobrem jóias, ou seja, encerram bens duradouros e de valor excepcional. Essas preciosidades são dadas ao rei por um mendigo. Uma indagação se impõe: que significa a oferta velada? Pois o quadro intriga, “chama” pela pergunta.

À primeira vista, o problema parece ser “percivaliano”. Mas se assim fosse, ao ser formulada pelo protagonista, a interrogativa acarretaria, de imediato, uma solução vitoriosa. Uma salvação. Trivikramasena indaga o que quer dizer a dádiva. Como prontamente adverte, a oferta envolve demanda. O doador logo declara o que deseja. Disso não decorre um êxito imediato, como o que Percival poderia alcançar indagando; tampouco sucede coisa parecida com o imediato fracasso vivido pelo Cavaleiro silencioso.

Na verdade, a pergunta do rei o compromete: implica o reconhecimento de que a dádiva insólita exige retribuição extraordinária. Ao enunciá-la, o rei se sujeita ao comando do mendigo. É que a isso o obriga sua heróica majestade. A dádiva compele. E assim o rei herói se submete a um grande risco. Percebemos também nós que a oferta do mendigo já era uma demanda: comportava um desafio, prenhe de perigos. Tendo aceito a demanda que o faz empenhar-se numa busca medonha, o rei, à semelhança de Édipo, é desafiado por um ser monstruoso: o híbrido de morto e vivo, o vampiro que lhe faz perguntas, como uma esfinge. Ele **responde e não responde**. Tem êxito só quando **não responde**.

Pode-se dizer que a história de Trivikramasena pertence ao campo erotemático, tanto quando o mito de Édipo e a aventura do Ca-





valeiro no reino de Anfortas. Quanto à estrutura, parece-me claro que essas narrativas se aparentam. Porém não vejo como enquadrar o belo conto do *Vetalapankavimsatika* na classificação proposta por Lévi-Strauss: não se pode dizer que esta seja uma história “edipiana”, nem tampouco que constitua uma narrativa “percivaliana”. Em todo o caso, na aproximação que fiz entre os três longínquos relatos poderia ler-se uma confirmação da tese de Lévi-Strauss: de certo modo, isso confirmaria a ousada aproximação/oposição que ele fez entre mitos de Édipo e de Percival. A história de Trivikramasena se articularia com essas outras compondo um triângulo revelador de uma espécie de macro-estrutura mítica. Não creio, porém, que no interior desse triângulo caiba toda a mitologia. Isso nunca foi demonstrado, nem parece demonstrável.

Por outro lado, a oposição entre “edipiano” e “percivaliano” é questionável. Como em outro lugar assinalei (SERRA, 2007, p. 3308), numa das versões da história de Percival ele tem uma segunda oportunidade e faz a pergunta salvadora; nem por isso devém incestuoso.



No fragmento 93 (DK), Heráclito evoca o deus oracular que era chamado de *Lóxias* (“Oblíquo”) por causa de seus resposos “tortuosos”. Assim ele se refere a Apolo: “O deus cujo oráculo está em Delfos não diz nem cala; dá sinais”. Com isso, o filósofo assinala seu modelo excelso. Será pertinente chamar de “enigmático” o *Lógos* heraclíteano? Haverá quem diga que sim, dada a dificuldade de compreender suas sentenças – dificuldade que Sócrates (ninguém menos!) já confessava experimentar.

O enigma típico envolve a injunção de reunir pergunta e resposta superando embaraços no caminho de sua adequação. Essa injunção geralmente é dada como condição de franquia de uma possibilidade encarecida, de modo tal que implica a decisão de uma

alternativa, clara ou velada. Assim, o enigma típico costuma ter, também, um “custo” prático, como já se disse: envolve um impasse associado à exigência de uma passagem necessária. Corresponde a esse tipo de enigma a injunção de contestar, com a contra-senha adequada, à interpelação de uma sentinela. Quem erra não passa. E pode até morrer. Bem assim, a adivinha que a Esfinge propõe envolve um repto: respondê-la é a condição para ir adiante, evitar a morte.

Reconhece-se nessas instâncias a estrutura característica do *symbolon*. A resposta oferecida a Percival também lhe significava uma condição que, se satisfeita – através do enunciado da pergunta correspondente – lhe garantiria um êxito “conclusivo”.

Nesses casos, que são os mais típicos, o enigma tem uma solução previamente estabelecida, controlada por quem o propõe. Se não envolve o controle prévio da resposta por parte do propositor, será antes um problema, qualificável de “enigmático” em função do seu grau de dificuldade.

Em princípio, nos jogos rituais e em grande número de mitos, o enigma deve ter solução. Caso contrário, constituirá uma aporia.¹⁶⁰ São “aporéticos” os enigmas da classe a que Lévi-Strauss dá este nome. Um bom exemplo vem a ser o que Céfalo confronta no seu embate com a raposa de Teumesso, que também diziam ter sido caçada por Édipo. (SERRA, 2007)

No caso típico de discurso problematizador, a pergunta é levada até sua resposta, ou, quando nada, a tentativas sistemáticas de responder. No mínimo – na pior das hipóteses –, trata-se logo de reconhecer explicitamente a impossibilidade de contestá-la, isto é, de **resolver o problema**, provisória ou definitivamente.

160 O enigma do tipo mais comum tampouco corresponde ao tipo de problema dito intratável por conta do número e do intrincamento de operações que exige realizar a fim de resolver-se, como sucede no caso dos “intratáveis” da teoria da complexidade computacional. O enigma sempre tem uma estrutura simbólica simples... É percebido como uma aporia; mas nos mitos geralmente se pressupõe que a adivinha não deve ser insolúvel. De qualquer modo, aporias também são expostas na mítica.





A escrita de Heráclito não é enigmática no sentido mais comum do termo, embora em sentido figurado ela se mostre assim. Tampouco tem o corte analítico usual do discurso problematizador – e isto seguramente não se deve a uma incapacidade do filósofo. A maneira como Heráclito lida com contradições de fato inconciliáveis não conduz à verificação de aporias, nem à solução delas de modo a dissipá-las. Nem por isso é irracional. Será melhor qualificá-la de *loxíaca*.

O deus chamado de *Loxias* muitas vezes dava a seus consulentes respostas oraculares que geravam perplexidade. A correspondência dessas respostas com as indagações feitas à pitonisa não era clara, tinha sempre um quê de inesperado. Ora, Heráclito indica o modo como o deus responde: “dá sinais”. Segundo rezam as histórias délficas, esses sinais pareciam transcender o disposto na pergunta, não se acomodavam a ela. Exigiam um entendimento capaz de ultrapassar a expectativa imediata da questão.

Pode-se dizer que a linguagem apolínea transborda. Seus sinais vão além da fala e do silêncio, da divisão entre fala e silêncio. Neste caso, o “enigma” se acha na ultrapassagem da questão, levada mais além de si mesma. Pode resultar perplexidade dessa violação dos limites do arrazoado expectante da indagação. Mas é preciso manter-se atento: “Quem não espera o inesperado não o achará”.¹⁶¹

Heráclito imita o deus. Também ele dá sinais, acena. De que modo? Hermann Fränkel iluminou seu procedimento em um magnífico estudo, que serviu de ponto de partida ao helenista brasileiro Eudoro de Sousa para uma abordagem inovadora do pensamento do grande efésio.¹⁶² Deve-se a Fränkel a descoberta de um padrão que estrutura a maior parte das sentenças heracliteanas: o do “meio proporcional”. Nesse arranjo, o enunciado se dispõe em progressão. Parte-se da relação perceptível entre dois termos

161 Cf. fr. 18 (DK).

162 Cf. Fränkel, 1938. Sousa, 1973.

conhecidos e se lhe correlaciona outra, entre o mais ascendente na primeira correspondência e um último termo. O sentido assim sugerido deste termo é o que se quer dar a pensar; é o sentido para o qual o filósofo acena.¹⁶³

Ora, podem ser correlacionados assim termos **opostos**. A *coincidentia oppositorum* devem a base de uma significação que excede a experiência comum. Eudoro de Sousa mostrou-o aproximando diversos fragmentos heracliteanos¹⁶⁴ em que o filósofo joga com a oposição de *sono* e *vigília*. [De sua análise conjunta pode-se inferir a proporção: *O sono está para a vigília assim como a vigília está para x* (em que x indica algo não apreensível no mesmo horizonte, algo que transcende o campo empírico)]. A esta oposição ainda se pode correlacionar a de *morte e vida* (fr. 26): o helenista o demonstrou comparando o fragmento 1 e o 26. E uma leitura atenta do fragmento 1 permite ir além: desvela a correspondência entre estes contrastes e os de *olvido e memória* (fr. 1). A mesma equação simbólica se encontra na poesia de Dante Alighieri, segundo mostrei em outro estudo (2002).¹⁶⁵

Sublinho a última correlação apontada: aquilo que transcende olvido e memória (e sono e vigília) não tem nome na fala de Heráclito. No entanto, não é descabido pensar em Mnemósine a propósito deste aceno loxiaco: bem a compreende o deus de Delfos, o Musageta, capaz de reversa harmonia “como a do arco e da lira”.

Impossível não reconhecer que o mito ainda fala pela boca do profeta do Lógos. E sua música não cessa com a Filosofia.

Nem com a Ciência.

163 A fórmula do mito que Lévi-Strauss concebeu também figura uma proporção e uma progressão, mas com uma espécie de distorção catastrófica. Ver a respeito (SERRA, 2007, p. 315 sq)

164 A saber, os fragmentos 1, 21, 26, 63, 72, 75, 88 e 89 (DK).

165 No final da famosa sentença (do Fragmento I DK), o filósofo opõe a sua consciência do *Lógos à inconsciência geral do vulgo nestes termos, que evocam o saber e a memória: “os demais homens, porém, tão poucos sabem o que fazem despertos quão pouco se lembram do que fizeram dormindo”*. [Grifos meus, claro]. Quanto ao esquema análogo em Dante Alighieri (*Purgatório, Canto XXXI*), ver o capítulo XVI do *Ensaio Tempo afora*. (SERRA, 2002, p. 134-9)



REFERÊNCIAS

AGAMBEM, G. *A linguagem e a morte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ANONYME. *Contes du Vampire*. Paris: Gallimard, 1963.

BACHELARD, G. 2002. *Filosofia do Novo Espírito Científico*. Lisboa: Editorial Presença, 2002.

CHOMSKY, Noam. *Aspects de la théorie syntaxique*. Paris: Le Seuil, 1971.

DORFLES, G. 1988. *Elogio da desarmonia*. Lisboa: Edições 70, 1988.

FRÄNKEL, H. A thought pattern in Heraclitus. *American Journal of Philology*. v. 59, 1938, p. 309-337.

HYMES, D. *Foundations in Sociolinguistics: an Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pensilvania Press, 1974.

KIERKGAARD, S. A. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

LATOUR, C.-H. P. de. La conception lévi-straussienne de l'inceste: sa pertinence et ses prolongements. *L'Herne. Cahier dirigé par M. Izard*. Paris: Éditions l'Herne, 2004, p.179-187.

LÉVI-STRAUSS, C. *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

LÉVI-STRAUSS, C. *Du miel aux cendres*. Paris: Plon, 1966.

LÉVI-STRAUSS, C. 1974. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: E.P.U / EDUSP, 1974. v.1.

LÉVI-STRAUSS, C. Les matnématique de l'homme. *Bulletin international de sciences sociales*, v. 6, n. 4, p. 643-653, 1954.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia Estrutural II*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2004.

LÉVI-STRAUSS, C. *Paroles Données*. Paris: Plon, 1984.

LÉVI-STRAUSS, C. Les mathématiques de l'homme. *L'Herne. Cahier dirigé par M. Izard*. Paris: Éditions l'Herne, p. 25-31, 2004.

LÉVI-STRAUSS, C. Pensée mythique et pensée scientifique. *L'Herne. Cahier dirigé par M. Izard*. Paris: Éditions l'Herne, 2004a, p. 40-2.

LÉVI-STRAUSS, C.; ÉRIBON, D. *De perto e de longe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.



MARANDA, E. K. The logic of riddles. In: MARANDA; MARANDA E. K. (Ed.). *Structural analysis of oral tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1971, p. 190-231.

NIETZSCHE, F. *A filosofia na era trágica dos gregos*. São Paulo: Hedra, 2008.

SCHELLING, F.W. J. *Philosophie der Mythologie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buch Gesellschaft, 1986.

SERRA, O. *Veredas*. Antropologia Infernal. Salvador: EDUFBA, 2002.

SERRA, O. À luz da tragédia: Édipo e o apotropaico. *Mana*, v. 11, n. 2, p. 545-576, 2005.

SERRA, O. *O reinado de Édipo*. Brasília: EDUNB, 2007.

SOUSA, E. *Horizonte e complementariedade*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.



QUARTA PARTE



Considerações sobre a Epopeia de Gilgamesh



INTRODUÇÃO

A maior parte dos textos que constituem a *Epopéia de Gilgamesh* procede de tábulas exumadas na capital assíria de Nínive, na Biblioteca de Assurbanípal. Essa *Versão Assíria* (o texto padrão para os editores modernos), teria sido obra de Sînleque'unnenî, composta em princípios do primeiro milênio a.C., em um antigo dialeto acadiano.¹⁶⁶ Austen Henry Layard a exumou em 1849 e sua primeira tradução moderna foi feita em 1880 por George Smith. Da *Versão Babilônica Antiga*, o que possuímos é um conjunto bem mais reduzido de textos, na maioria fragmentários, que remontam ao período entre 1750 e 1700 a.C. Os principais documentos que encerram esta versão paleobabilônica são conhecidos como *Tábula de Filadélfia* e *Tábula de Yale* (pelo nome das universidades onde se encontram hoje). Somam-se a eles os

166 O acadiano é uma língua semita. Seu nome deriva de Acad, ou Agade, centro do império criado pelo famoso Sargão de Acad, que derrotou e capturou o imperador sumério Lugal-Zage-Si, em meados do século XXIII antes de Cristo. Precedidos pelos sumérios, de que herdaram as grandes conquistas civilizatórias, os semitas já se faziam presentes na Mesopotâmia desde o terceiro milênio a.C., quando se estabeleceram ao norte de Súmer. A língua suméria tem origem desconhecida. Acompanhando Bottéro (1989), acreditamos que se deve considerar o resultado histórico do encontro entre sumérios e semitas nessa região um único sistema cultural, uma grande “civilisation hybride”. Mas como ele também adverte (p. 320, “aux deux premiers tiers du IIIe millénaire la prépondérance culturelle des Sumériens semble partout éclatante...” O nome acadiano costuma ser usado para designar genericamente os povos semitas que imperaram na Mesopotâmia (babilônios e assírios também, não só o povo do reino de Acad).



fragmentos “de Bagdá” e “de Chicago”, a peça “de Berlim” e a “de Londres”, entre outros. Posteriores coisa de quatro séculos são os fragmentos encontrados nos arquivos hititas, na capital do reino de Hatush, próximo à atual Boghazaköy, no centro da Ásia Menor (arquivos de uma rainha que manteve correspondência com Amenófis IV e seu filho, o que esclarece sua posição cronológica). Um desses fragmentos está escrito em língua acadiana, mas há várias linhas de um outro que parece ter sido uma resenha hitita da *Epopéia de Gilgamesh*; no mesmo sítio foram encontrados, também, fragmentos dela em hurrita. Depois disso, na antiga capital assíria ribeirinha do Tigre, Assur, acharam-se ainda parques fragmentos do grande poema, datáveis do século VII a.C., mais ou menos; outros, da mesma data aproximada, foram encontrados em Sultantepe, ao norte da Mesopotâmia; outros ainda (datáveis, ao que tudo indica, do século VI a.C.), vieram a lume em escavações realizadas em Ur. Também se encontraram pedaços deste poema na Síria (em Ugarit) e na Palestina (em Megiddo).

O texto encontrado na Biblioteca de Assurbanipal encerra doze tábulas, mas a T. XII, como acabou de provar o sumerólogo Samuel Noah Kramer, corresponde a uma tradução literal de um poema sumeriano e pertence a um contexto diverso. É inegável, porém, que esta epopeia como um todo tem por base sagas sumérias do ciclo de Gilgamesh, sagas que remontam ao período entre 2150 e 2000 a.C., ou seja, à época do chamado Renascimento Sumério; foram reelaboradas e transformadas no campo semítico, onde nasceu a epopeia propriamente dita. (A hipótese de um arquétipo sumério, defendida por Langdon, entre outros, não se impôs entre os eruditos).¹⁶⁷

167 A propósito da relação entre as sagas sumérias do Ciclo de Gilgamesh e a epopeia acadiana, ver Matous, (1960).

De acordo com a hipótese de Bottéro (1992), podem distinguir-se três momentos principais na história da composição deste poema:

- (6) na época de Hamurabi (1750-1600), o autor da versão paleobabilônica conferiu uma unidade dramática à ‘matéria de Gilgamesh’, herdada dos sumérios e já bem difundida entre os acadianos, reunindo e interconectando elementos vários dessa lenda em um todo único;
- (7) entre 1600 e 1100, esta obra circulou pelo Oriente Próximo, modificando-se mais ou menos e acolhendo variantes episódicas na sua acidentada difusão;
- (8) no começo do primeiro milênio, outro poeta (digamos, em respeito à tradição que guardou este nome, Sînleque’unnenî) *made it new*.¹⁶⁸

Na literatura sumeriana, as composições épicas que conhecemos se agrupam em torno de três figuras principais de régios heróis semidivinos: *Emekar*, *Lugalbanda* e *Gilgamesh*. Outros relatos míticos poetizados em Súmer também foram aproveitados, em parte, na composição da epopeia, como é o caso do *Poema do Dilúvio*.

Súmer foi a grande fonte. Os assírios e babilônios recolheram e continuaram a civilização sumeriana, de que outros povos, como os hititas e os hebreus, são igualmente devedores. Em Súmer, inventou-se a mais antiga escrita do mundo,¹⁶⁹ a cuneiforme, que os semitas mesopotâmicos adaptaram a suas línguas; note-se que eles conservaram o sumeriano como língua litúrgica e diplomática até cerca do Século I antes de Cristo.

Samuel Noah Kramer fez o levantamento e editou a primeira tradução das sagas sumérias que servem de base à epopeia em apreço (KRAMER, 1961). Eis os títulos que lhes foram dados:

168 Cf. Serra (1995).

169 Criada por volta de 3000 a. C., na Época Proto-dinástica.



Gilgamesh e a Terra dos Viventes
Gilgamesh e o touro celeste
A morte de Gilgamesh
Gilgamesh, Enkidu e os infernos
*Gilgamesh e Aga de Kish*¹⁷⁰



ORDEP
SERRA

A antiga Lista dos Reis Sumérios reza que “o divino Gilgamesh, senhor de Kulab, reinou por cento e vinte e seis anos”. Pensando em reis como Sargão, por exemplo, que a legenda nimbou e antigos mitos envolveram, não é difícil aceitar que este soberano de Uruk foi uma figura histórica tornada legendária.

Uruk (em sumeriano *Unuk*) vem a ser uma antiga cidade mesopotâmica fundada pelos sumérios, ocupada e governada depois pela gente de Acad, em um sítio onde se acha a moderna Warka, na margem oriental do Eufrates, no sul do Iraque (segundo parece, o nome *Iraque* deriva do topônimo *Uruk*). A antiquíssima urbe teve seu apogeu por volta do ano de 2900 antes da era cristã, quando era a maior cidade do mundo. Nos textos bíblicos, ela figura com o nome de Erech. A chamada “época de Uruk” da história da Mesopotâmia estendeu-se entre 4000 e 3.200 antes da era cristã. A Lista dos Reis de Uruk dá como seu fundador Emerkar. Gilgamesh consta nessa relação como o quinto rei de Uruk.

Enkidu, o grande companheiro de Gilgamesh, que tem o segundo papel de maior destaque na Epopeia, já era em Súmer um personagem muito importante. Um poema sumeriano o mostra como um deus ligado ao mundo agrícola, em confronto com o divino pastor Dumuzi, a quem ele disputou a posse de Inana, grande deusa regente da fertilidade (a Inana suméria corresponde à Ishtar dos

170 O poema *Gilgamesh e Aga de Kish* é o que parece ter tido menor importância para a composição da epopeia. Trata de uma contenda entre os soberanos de Uruk e de Kish e não possui um conteúdo heróico relacionável com a *Epopeia de Gilgamesh*. É possível, todavia, que o episódio desta que mostra Gilgamesh diante do Conselho dos Varões de Uruk tenha sido inspirado em passagem semelhante da referida saga. Além dessas sagas que pertencem claramente ao ciclo de Gilgamesh, cabe citar o poema sumério *O Dilúvio*.

Acadianos). Essa disputa entre agricultor e pastor ecoa (de forma bem mais violenta) na história do Gênesis que opõe Caim a Abel.

Os personagens divinos que aparecem na *Epopéia de Gilgamesh* também já figuravam no panteon de Súmer. Ao celeste *Anu* corresponde o divino *An* da antiga Súmer, onde o divino *Enki*, depois chamado de *Ea* pelos semitas, tinha o domínio das águas primordiais e *Enlil* já era adorado como o Senhor da Terra. O deus lua *Sin*, dos semitas, equivale perfeitamente ao *Nana* dos sumerianos, assim como *Shamash*, o sol divino dos assírios e babilônios, corresponde ao sumério *Utu*. *Ishtar* é o nome semita da deusa que os sumerianos já adoravam como *Inana*.

A epopeia também faz referência a outros personagens divinos: *Adad* (deus das tempestades); *Aruru*, como era também conhecida a grande deusa *Ninhursag*, que fez do barro os humanos; *Ereshkigal* – a implacável soberana dos infernos – e *Nergal*, seu terrível esposo; *Ninsun*, “a sábia”, mãe divina de Gilgamesh; *Siduri*, “a Taberneira junto ao mar profundo”, uma espécie de Circe mesopotâmia.

A *Lugalbanda*, ancestral e protetor de Gilgamesh, o poema atribui um estatuto divino, ou semidivino. A figura heróica de *Enkidu* tem traços que evocam uma divindade, um “Senhor dos Animais” como o que aparece num friso reproduzido na página de abertura da Quarta Parte deste livro. O relevo assírio reproduzido aqui na página inicial da Referência Bibliográfica pertinente a este ensaio representa, segundo os estudiosos, a imolação do touro do céu por Enkidu e Gilgamesh.

Personagem fantástico que desempenha notável papel na epopeia é o terrível *Humbaba*, ou *Huwawa*: o guardião da Floresta dos Cedros, eliminado por Gilgamesh e Enkidu.¹⁷¹ Também se destaca por sua importância na trama da grande narrativa épica o longín-

171 A fabulosa Floresta dos Cedros ficaria no Líbano, ou entre a Síria e o Líbano. Humbaba / Huwawa teve muitas representações na iconografia mesopotâmica, desde a primeira dinastia babilônia até o primeiro império aquemênida. A figuração da cabeça do monstro e de sua decapitação pode ter influenciado a representação iconográfica da górgona Medusa decapitada por Perseu.



quo *Utnapishtim* – o Noé acadiano, que em Súmer tinha o nome de *Ziusudra*.



ORDEP SERRA

Nesta epopeia é possível descortinar os mitologemas fundamentais de uma cosmovisão pretérita, temas cujas variantes se articulam tecendo a legenda com trama sutil: a criação do homem, a vida “edênica” e seu desfecho por um trabalho de sedução, o combate com o monstro, a travessia subterrânea, a passagem pelas “águas da morte”, o dilúvio, a “árvore da vida”... Registram-se em seu texto ritos de remota origem, como a lamentação funérea, a hierogamia encenada pelo soberano e pela sacerdotisa, o sacrifício propiciatório, a evocação dos sonhos, a iniciação, a oniromancia... Ao arqueólogo logo acorrem, em cada passagem, as ilustrações mais ricas, que os relevos, as estelas, a cerâmica, os sigilos, as esculturas, desde a época de Súmer até ao último império babilônico, poderiam fornecer: a árvore sagrada ladeada por animais hieráticos, um personagem divino entre feras submissas, o combate entre um herói e uma besta ameaçadora, cabeças de monstros, cenas de culto, figurações do “rei pastor”, da grande deusa entre seus animais ou cercada de devotos, o pássaro fabuloso, as cenas de caça, o deus taurimorfo...

São muitos os paralelos que se podem traçar entre vários episódios da *Epopeia de Gilgamesh* e grandes criações culturais do Antigo Mediterrâneo. É ineludível a correspondência entre passagens deste poema e diversos textos bíblicos. (Súmer exerceu, como se sabe, forte influência sobre o substrato cananita da cultura hebraica). Mas a *Epopeia de Gilgamesh* também mostra pontos de convergência com notáveis obras gregas – em particular com os poemas homéricos, com a tragédia de Hipólito, com a legenda de Hércules... Todavia, no mundo helênico, temos escassa notícia a respeito

de Gilgamesh; fala-se dele apenas em um trecho da *História dos Animais*, de Eliano.¹⁷²



Desde que as descobertas de Austen H. Layard, Hormuz Rasan e George Smith, em meados do século XIX, trouxeram a lume, das ruínas do templo de Nabu e do palácio de Assurbanípal, em Nínive, as tábulas que correspondem ao corpo principal da primeira epopeia do mundo, esta obra magnífica tem exercido universal fascínio nos tempos para os quais renasceu. George Smith inicialmente concentrou sua atenção no relato do Dilúvio, que aí se encontra na Tábula XI. A ele se deve a publicação pioneira de fragmentos deste grande poema épico, aparecida no volume IV da famosa coletânea organizada por Rawlinson sob o título de *The Cuneiform Inscriptions of Western Asia*, em 1875. Foi este o marco inicial de uma rica série: testemunha o começo de pesquisas em que se tem empenhado uma plêiade de eruditos, assiriólogos e sumerólogos, engajados no resgate desta obra prima, durante muitos séculos esquecida. Desde então, têm aparecido muitas traduções da Epopeia



NAVEGAÇÕES DA CABEÇA CORTADA

172 A lenda de *Gilgames* contida nesta passagem não tem correspondência com nenhum dos relatos da epopeia mesopotâmica. Eis uma tradução do mencionado trecho (Ael. *De nat. anim.* 12, 21: “É também uma característica dos animais o amor pelo homem. Pelo menos, uma águia já susteve uma criança. Desejo contar a história toda, para dar prova do que afirmei. Quando Seuecoro reinava na Babilônia, predisseram os caldeus que quem nascesse de sua filha haveria de arrebatá-la a realza ao avô. Este ficou com medo e – se me é permitido o gracejo –, fez de Acrísio com sua filha: impôs sobre ela uma extrema vigilância. Entretanto a moça (pois o destino era mais sábio do que o rei babilônio) pariu às ocultas, grávida que se achava de algum varão obscuro. Os guardas, então, com receio do rei, precipitaram a criança do alto da cidadela, pois era lá que a jovem estava encerrada. Uma águia, porém, que o viu com seus olhos agudos enquanto ainda caía, veio voando por baixo, pôs sob ele o seu dorso, levou-o para um jardim e no chão o depôs, com toda cautela. O guardião do lugar, assim que viu o belo pequeno, tomou afeição por ele e o criou; e ele foi chamado Gilgames e reinou sobre os babilônios”. O Acrísio a que Eliano faz referência nesta passagem vem a ser o mítico Rei de Argos, avô de Perseu: sabendo por um oráculo que um filho nascido de sua filha Dânae o mataria, Acrísio encerrou a moça em uma câmara subterrânea de bronze e submeteu-a a estrita vigilância. Mas Zeus tomou a forma de uma chuva de outro que penetrou por uma fenda no teto dessa câmara e fecundou Dânae. Quando a criança nasceu, Acrísio mandou lançá-la ao mar em um cofre, junto com a mãe. O cofre-esquife foi lançado pelas águas a uma praia de Sérifo. Assim Perseu salvou-se. Já homem, ele acabou matando seu avô sem querer.



de Gilgamesh (em inglês, francês, alemão, italiano, russo, holandês, sueco, dinamarquês, finlandês, tcheco, georgiano... O progresso das descobertas arqueológicas e a sucessão de edições críticas de fragmentos do poema encontrados, numa vasta extensão, por todo o Oriente Médio, têm feito com que elas se renovem e ultrapassem continuamente, enriquecendo-se cada vez mais graças ao avanço geral dos conhecimentos assiriológicos. O volume da bibliografia dedicada a este poema já é hoje muito considerável. E cresce continuamente.

Sempre convém lembrar a respeitada obra de Alexander Heidel intitulada *The Gilgamesh Epic and Old Testament Parallels*, cuja primeira edição, pela University of Chicago Press, é de 1946. Também continua sendo justamente celebrada a tradução de A. Speiser – uma das mais conhecidas, em virtude de sua publicação no ANET – *Ancient Near Eastern Texts relating to the Old Testament* (New Jersey: Princeton University Press, 1955); outra igualmente prestigiosa e de ampla circulação vem a ser a de Andrew R. George, *The Epic of Gilgamesh*, editada pela Penguin Books (1999). Merecem ainda especial menção as traduções de Albert Schott, *Das Gilgamesh Epos* (Stuttgart: Reclam, 1958) e de Jean Bottéro, *L'Épopée de Gilgamesh, le grand homme qui ne voulait point mourir* (Paris: Gallimard, 1992).

Passo agora a uma breve sinopse da grande epopeia. Não farei aqui a relação dos documentos a que este esboço se reporta (para isso ver Serra, 1985). Quero apenas dar uma ideia do magnífico poema, de modo a atrair-lhe leitores e tornar possível o melhor entendimento das considerações que se seguem.

SINOPSE

Gilgamesh, o soberano de Uruk, recebeu dos divinos os dons mais excelentes: beleza, sabedoria, vigor incansável. Ele tem dois terços de deus, um terço de humano. É como um touro selvagem, de porte soberbo, sem rival na terra. Não reconhece limites a sua vontade. Governa Uruk como um tirano: ao pai arrebatava o filho, tira da mãe a filha moça; toma para si a esposa do bravo, a filha do nobre. Todos os dias, ao som do tambor, se alevantam os seus camaradas com inigualável tropel de armas. Os príncipes de Uruk, os anciãos do povo, reúnem-se aflitos em assembleia: “Gilgamesh” – dizem eles – “não deixa o filho a seu pai, nem a donzela a sua mãe. Arrebata a esposa do guerreiro e toma a filha do nobre. Será este o pastor de Uruk, prudente, firme, sábio? Dia e noite a insolência dele é sem freio!” O clamor se eleva e chega aos céus a queixa do povo. Os deuses, em conselho, decidem pôr termo à tirania de Gilgamesh. Dirigem-se então à divina Aruru, que em tempos remotos fizera do barro o primeiro homem: “Tu que criaste o homem, ó Aruru, cria agora um rival para Gilgamesh!”. Aruru lavou as mãos e pôs-se a moldar no barro da estepe o valoroso Enkidu. Dotou-o de ingente força, de um vigor tão inabalável quanto o firmamento; são longos os seus cabelos, de tranças como o trigo; seu corpo é todo coberto de pelo. Entre as gazelas e as feras da estepe ele vagueia; com as criaturas selvagens, ele se



dessedenta nos bebedouros. Seu coração se deleita na água. Um belo dia, um caçador avista-o na fonte; por dois dias o torna a avistar. Mas cheio de pavor, nem ousa aproximar-se. Volta para casa e diz a seu pai: “Meu pai, encontrei um indivíduo que veio dos montes, o mais forte da terra. Com as gazelas, ele se nutre de relva; com as feras da estepe ele vagueia e se dessedenta nas fontes, onde tem seu bebedouro. Desfez minhas armadilhas, desarmou minhas redes de caça. Ele não me deixa caçar!” O pai então lhe aconselha que se dirija a Uruk e tudo conte a Gilgamesh, que há de tomar as necessárias providências.

O caçador vai a Uruk e narra a Gilgamesh o que viu. O soberano lhe determina que leve consigo uma meretriz – uma serva do templo de Istar – e com ela se dirija ao bebedouro frequentado por Enkidu: assim que este apareça, a moça deverá despir-se – e tão logo o selvagem se volte para ela, seus animais o abandonarão.

Caçador e meretriz seguem caminho; postam-se ambos à beira da fonte, à espera de Enkidu. Quando este surge, a moça se despe e ele acorre. Durante longo tempo, jaz Enkidu nos braços da meretriz; depois de se ter saciado, volta-se de novo para seus animais. Estes, porém, não mais o aceitam; fogem dele as gazelas, as feras da estepe se afastam para longe do seu corpo.

Enkidu percebe, então, que muito se modificou: seus joelhos são menos flexíveis, ele todo não é como antes. Agora possui conhecimento, detém ampla compreensão. Retorna, pois, e se assenta junto da meretriz, atento as suas palavras. A meretriz assim lhe fala: “Tu és ciente, Enkidu como um deus te fizeste. Por que vaguear na estepe, como animal selvagem? Eu te conduzirei à sagrada Uruk, onde estão os templos de Anu e Istar, onde todos os dias são dias de festa e a bela mocidade é rica de perfume. À sagrada Uruk eu te conduzirei, onde vive Gilgamesh, perfeito em força, governando o povo como um touro selvagem! Quando o tiveres visto, tu o amarás como a ti mesmo”.

O coração de Enkidu se esclarece e ele anseia por um amigo. Replica à meretriz que há de acompanhá-la e desafiar Gilgamesh,

clamando em praça pública: “Eu sou quem pode modificar os destinos! É forte o nascido na estepe”!

Mas a moça o adverte de que o rei é poderoso e sábio, desfruta o favor dos grandes deuses: “Antes mesmo de desceres dos montes, em Uruk Gilgamesh te vê em sonhos!”

Enquanto Enkidu conversa com a meretriz, Gilgamesh em seu palácio sonha que um estranho objeto, caído dos céus na praça do mercado de Uruk, provoca a afluência do povo e dos nobres. Gilgamesh tenta removê-lo, por que lhe impede a passagem; mas só o consegue quando os nobres lhe dão apoio. Ele então o leva e o consagra a sua mãe, a deusa Ninsum.

Em outro sonho, um machado de estranha forma tomba do céu no centro da praça; circundado pelo povo, detém e oprime o rei. Gilgamesh sente-se atraído por este objeto como por uma mulher; acaba por tomá-lo e consagrá-lo a Ninsum.

Ao despertar, o herói consulta sua divina mãe, a Sábida. Interpretando seus sonhos, ela lhe profetiza o advento de um companheiro de vigor tão grande quanto o seu, que há de tornar-se seu dileto amigo, seu companheiro inseparável.

A esse tempo, a meretriz e Enkidu dirigem-se à aldeia dos pastores. A moça reparte com ele as vestes e o conduz pela mão, como a uma criança. Os pastores, admirados, reúnem-se em torno de Enkidu; oferecem-lhe comida e bebida, mas o selvagem não sabe servir-se. A meretriz lhe ensina a comer e beber do alimento dos homens; depois o faz ungir-se e pentear os cabelos. Enkidu instala-se entre os pastores e torna-se a sua sentinela, dando caça às feras que assaltam o aprisco. Um dia, entretanto, um homem de Uruk vem queixar-se a Enkidu da tirania de Gilgamesh, que ao esposo arrebatava a esposa, no dia mesmo das bodas: “Ele é o primeiro, o marido vem depois...”

A estas palavras, Enkidu empalidece; decide logo ir a Uruk e desafiar o rei. Quando penetra na cidade seguido da meretriz, o povo aglomera-se à sua volta e os nobres exultam.





Gilgamesh aproxima-se do templo de Istar, onde deve celebrar-se o rito de sua união com a deusa, conforme a tradição de Uruk. Enkidu posta-se à frente, cerrando com o pé a porta do templo e impedindo a passagem do rei. Sem mais, Gilgamesh atira-se contra ele e principiam os dois a se bater, como touros arremetendo. Vacila o portal do templo e os fortes muros oscilam com o entrechoque dos dois. Por fim, Gilgamesh dobra os joelhos, vencido. Enkidu, porém, reergue e exalta o adversário: “Filho de Ninsum, a tua cabeça se eleva acima do povo. Anu te concedeu reinar sobre todo o povo!”

Imediatamente eles se abraçam e tornam-se amigos. Gilgamesh conduz ao palácio o novo camarada e faz com que ele tome assento a seu lado; ordena que os príncipes da terra lhe beijem os pés e o recomenda à mãe Ninsum.

Assim tem começo, para Enkidu, uma vida principesca. No entanto, malgrado o conforto e as honrarias, o antigo selvagem um dia sente-se mal e queixa-se a Gilgamesh: “Ó meu amigo, um pranto sufoca-me o peito, meus braços afrouxam e o meu vigor tornou-se em fraqueza...” Gilgamesh procura reanimá-lo e propõe-lhe, então, uma aventura extraordinária: “Na Floresta dos Cedros habita o feroz Humbaba... Vamos matá-lo, tu e eu, afim de banir o mal da terra. Assim, faremos um nome que sobreviva às gerações.”

Enkidu adverte o companheiro da extrema ferocidade do monstro que já uma vez divisara, no tempo em que perambulava na estepe com os animais: “Sua boca é chama, seu hálito é morte! Por que concebeste tamanha proeza?” Gilgamesh, porém, replica:

“Meu amigo, só os deuses vivem eternos sob o sol. Quanto aos homens, seus dias são contados. Tu mesmo, agora, temes a morte. Que é feito, Enkidu, de teu heróico vigor?”

Estas palavras excitam o ânimo de Enkidu, que decide, então, afrontar o perigo, de modo a fazer para si um nome duradouro – uma nomeada que sobreviva às gerações. Dirigem-se os dois à Assembléia, a fim de comunicar seu projeto aos Anciãos do Povo. Estes advertem

seu príncipe: “Ó Gilgamesh, tu és jovem, teu coração te arrebatava... Humbaba, seu rugido é o temporal do dilúvio! Sua boca é chama! Seu hálito é morte! Enlil o designou para guardar os cedros, como terror dos mortais!”

Mas Gilgamesh mostra-se inabalável e Enkidu toma a palavra para apoiá-lo; em vista disso, os conselheiros acatam o projeto e confiam o rei ao valoroso Enkidu, que conhece a trilha do bosque, para que o proteja e livre das armadilhas. Os conselheiros concluem por abençoar o soberano e fazer-lhe várias recomendações: “Possas tu, inocente, alcançar o que tanto desejas! Faz a Shamash libação de água pura e lembra-te sempre de Lugalbanda, teu protetor!”

Quando Gilgamesh consulta o oráculo, verifica com tristeza que não é propício. Mesmo assim – com as lágrimas a escorrer-lhe pelo rosto – mantém a decisão, alentado por Enkidu. Dirige-se com o amigo a Egalmah, ao templo de Ninsum, sua mãe, a fim de rogar que a Sábua dote seus pés de passos ponderados e interceda por ele junto a Shamash.

Ninsun sobe ao terraço do templo e propicia o deus Sol com oferta de incenso, encomendando-lhe seu filho de coração infatigável, para que o guarde na ida e no retorno. Em seguida, dirige-se a Enkidu, a quem adota como filho, e recomenda-lhe Gilgamesh.

Tem início para os dois a difícil jornada. Às portas de Uruk, eles são aclamados pelo povo que lhes faz votos de êxito; partem daí rumo à Floresta dos Cedros. Caminham durante longos dias, por ínvias passagens, fazendo em cada estação sacrifícios a Shamash. Ao divisar a grande montanha, os dois heróis invocam-na, pedindo que ela lhes mande sonhos. Repartem entre si o tempo de vigília. Sonha Gilgamesh que um ser de extraordinária beleza vem livrá-lo de grande perigo; que o retira de sob a montanha e lhe dá a beber água de seu cantil; sonha, depois, que é acometido por um touro selvagem. A estes sonhos Enkidu dá uma interpretação propícia, predizendo que eles vencerão Humbaba com o auxílio de Shamash e Lugalbanda. Novo sonho os





visita, uma visão de pavor: “Os céus bramavam, a terra estrondava... O raio fuzilou, chovia morte!”

Apesar da sinistra aparência, Enkidu não vê nele o mau presságio. Os heróis continuam seu caminho, em direção à Floresta. Uma vez Enkidu fraqueja e Gilgamesh o reanima: “Toca só minha veste e destemerás a morte!”

Mais adiante, é Gilgamesh que tem de ser encorajado pelo companheiro, ao defrontar-se com o vigia de Humbaba. Depois, na Porta do Bosque, a mão de Enkidu fica presa e se fere. Isso quase o faz desistir da aventura; Gilgamesh, porém, trata dele e o fortalece com um esconjuro.

Finalmente, os dois penetram na Floresta dos Cedros – “morada dos deuses, trono de Istar” – e contemplam as árvores magníficas, que começam a abater.

Assim que ouve o ruído, o tremendo Humbaba avança furioso contra eles, enchendo-os de grande pavor. Gilgamesh suplica o auxílio do divino Shamash, que atira os oito ventos contra os olhos do monstro, deixando- imóvel e ofuscado à mercê dos heróis.

Humbaba roga a Gilgamesh que lhe poupe a vida, mas Enkidu intervém, opondo-se, quando o rei já se apiedava.

Indignado, Humbaba amaldiçoa Enkidu.

Por fim, eles degolam o monstro vencido.

Concluída a proeza, Gilgamesh trata de banhar-se e vestir seus trajes novos. A divina Istar, impressionada com sua beleza, vem propor-lhe que se torne seu amante, com a oferta de grande fortuna: “Tu serás meu esposo e eu serei tua esposa... Os príncipes todos te pagarão tributo!”

Mas Gilgamesh insulta a deusa, lançando-lhe em face o grande número de amantes que ela malsinou: Tamuz, votado aos infernos; o pássaro pastor cuja asa ela fez quebrar-se; o fogoso corcel que ela humilhou; o valente leão que ela fez cair nas armadilhas; o jardineiro do celeste Anu, que a deusa transformou em toupeira.

Ishar, indignada, sobe aos céus, queixando-se ao Pai Anu de ter sido coberta de vitupérios pelo soberbo Gilgamesh. Pede ao grande deus que crie o touro celeste e lho entregue, para que ela o faça investir contra o rei de Uruk. Anu pondera que foi Ishar quem provocou a questão; lembra ainda que o touro do céu destruiria as searas, causando fome e flagelo... Mas a deusa assegura que já providenciou “o trigo para o povo, a erva para os animais” – e ameaça arrebentar as portas do inferno, fazendo com que os mortos ressurgam e devorem os viventes. O Pai dos deuses é obrigado a ceder.

Ishar lança o touro contra Uruk. A fera devasta os campos, abatendo centenas de homens em cada arremetida. Gilgamesh apavora-se ao vê-lo e volta-se suplicante para Shamash, que alenta os heróis e os incita ao combate. Enkidu agarra o touro pelos chifres, agüentando seu impacto; a besta “lança-lhe a espuma na cara, esfrega-o com o grosso do rabo” até que Gilgamesh acode e mata o touro, enfiando-lhe a espada entre os cornos e o cachaço.

Enquanto os dois heróis exultam, Ishar furiosa salta sobre o muro de Uruk e invoca a maldição contra Gilgamesh. Então Enkidu arranca uma coxa do touro e lança-a no rosto da deusa gritando: “Se eu te pegasse, o mesmo que fiz com ele, eu teria feito contigo!”

Ishar corre humilhada para seu templo, onde a cercam seus devotos e as prostitutas sagradas. Gilgamesh e Enkidu, cheios de glória, voltam para sua cidade com os despojos do touro inane. Os artífices, admirados, medem os cornos da fera, que tem trinta minas de lápis-lazúli. Depois de fazê-los avaliar, Gilgamesh consagra-os a seu protetor, Lugalbanda.

A entrada em Uruk é um triunfo magnífico. De braços dados, os dois amigos recebem a aclamação do povo que se reuniu para admirá-los. Gilgamesh pergunta às heteras: Quem é o mais notável dentre os heróis? Quem, dentre os homens, é o mais glorioso?”

E respondem-lhe as jovens: “Gilgamesh é o mais notável entre os heróis! Gilgamesh, dentre os homens, é o mais glorioso!”





À noite, em seu palácio, os triunfadores promovem uma grande festa; mas, quando, finalmente, eles se deitam, Enkidu tem um sonho nefasto e levanta-se sobressaltado para contá-lo. Neste sonho, ele vira os três deuses supremos, Anu, Enlil e Ea a deliberar sobre o destino dos heróis: “Aquele que derrubou os cedros e matou o touro, deve morrer!” – disse Anu. Enlil replicou: “Enkidu deve morrer. Gilgamesh, não!”

Shamash interveio: “Não foi por ordem minha que eles mataram o touro do céu e eliminaram Humbaba? Por que motivo o inocente Enkidu deve morrer?”

Enlil, furioso, voltou-se contra Shamash, a reprovar-lhe a condescendência.

Nessa altura Enkidu despertou.

Gilgamesh assenta-se lacrimoso à cabeceira do amigo: “Ó irmão querido, eles vão poupar-me as custas de meu irmão!”

Enkidu definha em seu leito, dia a dia. Volta-se contra a porta dos bosques para maldizê-la, a falar-lhe como se ela fosse gente; maldiz, depois, o caçador que primeiro o avistara na estepe; por último, lança pragas terríveis sobre a meretriz: “O faminto e o sequioso golpearão tua face.... A sombra do muro há de ser tua pousada, os restos da sarjeta serão teu alimento!”

Mas Shamash, que tudo vê e ouve, dirige-se a Enkidu e evoca o bem que lhe fizera a meretriz, vestindo-o com trajes novos, dando-lhe de comer do alimento digno de deuses e propiciando-lhe a amizade de Gilgamesh; lembra-lhe que Gilgamesh o fizera sentar-se a seu lado, honrando-o acima de todos; anuncia-lhe que depois de sua morte o rei lhe prestará as maiores homenagens: “Ele fará que o povo de Uruk chore e se lamente por ti; o povo jubiloso, ele encherá de pesar por ti...”

A estas palavras do deus, Enkidu converte em bênçãos as maldições que lançara.

Passa-se o tempo; cada vez mais o herói se debilita. Num sonho sinistro, vê-se arrebatado aos infernos, diante de Ereshkigal, a soberana do reino dos mortos. Próximo estão seus ministros e a multidão dos finados humanos: reis que outrora governaram a terra servem como criados; sacerdotes e acólitos, pontífices e príncipes, igualam-se aos comuns, na sombra e no pó...

Em prantos, Enkidu desperta, queixando-se da morte inglória. Em vão seu amigo o tenta consolar.

Por fim, o agonizante perece no leito. Gilgamesh, desesperado, vagueia na alcova como um leão; arranca os cabelos, lança fora seus adornos e em altos brados eleva a lamentação:

“Ó meu amigo mais moço, tu que caçavas o asno selvagem dos montes, a pantera da estepe... Que sono é este que sobre ti se abateu? Estás entorpecido e não podes ouvir-me!”

Depois de muito prantear o companheiro, o herói conclama os artífices a erigir-lhe uma estátua de ouro puro e lápis-lazúli; diante dela depõe libação de leite e mel. Ao raiar da aurora, cinge uma pele de leão e com seus cabelos por cortar se adentra na estepe, de coração pesaroso: “Quando, pois, eu morrer, não ficarei como Enkidu?”

Assim vagando, penetra nos desfiladeiros, onde é assaltado por feras terríveis; suplica a proteção de Sin, o deus Lua, e trava com elas horróssimo combate. Decide então ir até Utnapishtin, o longínquo e antiquíssimo rei que sobrevivera ao dilúvio, levado pelos deuses a habitar no mais remoto dos sítios, na foz dos grandes rios. Procurando a trilha que leva até o patriarca, Gilgamesh encaminha-se para a Cordilheira Mashu, que “dia após dia, monta guarda ao nascente e vigia o poente”. Lá chegado, defronta-se com os terríveis homens escorpiões, cujos halos coruscantes varrem a montanha, e eles o interrogam sobre o motivo de sua vinda. A princípio cheio de pavor, Gilgamesh recobra-se e solicita às extraordinárias criaturas que lhe indiquem o caminho. Um dos homens escorpiões contesta: “Isso nenhum mortal, Gilgamesh, pôde jamais realizar! A trilha da montanha, ninguém a percorreu!”





Mas Gilgamesh lhe retruca: “Mesmo com dor e pena, com frio ou calor, soluçando ou chorando, hei de ir... Agora, abre-me a porta da montanha!”

Franqueiam-lhe a passagem e ele se encaminha por um túnel de sombras que leva dez dias para percorrer, às cegas. Vai sair em um maravilhoso jardim de pedras preciosas, onde o lápis-lazúli carrega com folhagem e a cornalina resplende com frutos bons para a vista. Shamash compadecido o adverte: “Ó Gilgamesh, a vida que buscas, tu não encontrarás!” Mas o herói responde ao deus que depois de tanto penar não há de conformar-se: “Que eu possa ter a minha parcela de luz! Possa alguém, que na verdade está morto, contemplar ainda a fulguração do sol!” E segue caminho. Atinge o sítio remoto onde reside Siduri, a Taberneira, que prepara filtros em jarra de ouro. Quando o vê, ela o toma por um assassino e corre a fechar as portas, apavorada. Gilgamesh ameaça forçar a entrada e se anuncia como rei de Uruk, matador de Humbaba e do touro celeste, o herói que escalou as montanhas e penetrou a Floresta dos Cedros. Siduri o interpela: se é assim, porque ele tem um aspecto tão desolado e perambula na estepe como quem busca uma lufada de vento? Entristecido, responde-lhe Gilgamesh que se acha nesse estado desde a morte do irmão a quem muito amava – “Quando eu morrer, não ficarei como Enkidu?” – e arremata pedindo a Siduri que lhe indique a via conducente a Utnapishtin.

A Taberneira tenta desiludi-lo; argumenta que os deuses, ao criar o mundo, reservaram a morte para os homens, retendo a vida eterna em suas próprias mãos. Gilgamesh deve, pois, resignar-se: procure ter farto o ventre e sempre se distrair, dançando e folgando, noite e dia; dê atenção ao filhinho que lhe segura a mão e goze o amor da esposa, “pois é isto o que cabe aos homens”. Mas o herói insiste na sua demanda e Siduri acaba por indicar-lhe o sítio à beira do oceano onde poderá encontrar Urshanabi, barqueiro de Utnapishtin. Adverte-o de que é perigosíssima a travessia – “Quem, senão Shamash pode os mares atravessar?” – pois a meio ficam as intocáveis “águas da morte”.

Gilgamesh embrenha-se na floresta onde trava novo combate com seres desconhecidos, destroça misteriosas “coisas de pedra”. Por fim, ele se defronta com o longínquo barqueiro.

Urshanabi faz-lhe as mesmas perguntas que a Taberneira e tem idêntica resposta. Quando Gilgamesh lhe solicita a passagem, o barqueiro lamenta ter o herói arrebitado as “coisas de pedra” e dispersado as “serpentes urnu”, dificultando mais ainda a travessia. Exige que o herói lhe traga sessenta postes untados de betume e providos de virolas; Gilgamesh obedece. Com esse equipamento, os dois dão início à travessia. No que chegam às “águas da morte”, ambos arremessam os postes de modo a não tocá-las – até que atingem a outra margem, de onde Utanapishtin, cheio de espanto, espreitava sua chegada.

Depois de ser interpelado por Utnapishtim como o fora por Siduri e pelo barqueiro – e de responder-lhe nos mesmos termos –, Gilgamesh, por sua vez, interroga o venerando personagem sobre o segredo da imortalidade. Em resposta, faz-lhe ver Utnapishtin que o seu magnífico privilégio fora alcançado em circunstâncias extraordinárias, impossíveis de repertir-se; conta-lhe, então, como os deuses, outrora, decidiram submergir a terra no horrendo dilúvio e como seu protetor, o sábio Ea, por meio de um artil, avisou-o deste desígnio divino, ordenando-lhe a construção de um barco gigantesco no qual deveria reunir “as sementes de todas as coisas vivas”. Relata a faina da construção e as equívocas respostas que, instruído por Ea, dava à curiosidade do povo; narra como, depois do prazo que o deus lhe concedera, teve início a calamidade, com o vendaval furioso arrasando a terra por sete dias e sete noites.

“A ampla terra foi partida como um pote!”

Mesmo os deuses, filhos de Anu, apavorados e humildes, encolheram-se como cães junto aos muros dos céus; já os homens tinham todos retornado ao barro. Com a cessação das chuvas, o barco estacou junto ao monte Nisir. Depois de assegurar-se da estiagem despachando pássaros sucessivamente, Utnapishtim desceu e fez um sacrifício. Os





deuses acorreram aspirando o perfume das libações; por último veio Enlil, que determinara o dilúvio. Este deus, a princípio, ficou indignado, “porque escapou alma viva”; contudo, aplacado por Ea, resolveu, depois, favorecer Utnapishtin e sua mulher com o dom da vida eterna, levando-os a habitar “bem longe, na foz dos rios”.

“Mas agora” – terminou dizendo Utnapishtin – “Quem, por tua causa, iria reunir os deuses em assembléia?”

Dito isso, Utnapishtim resolveu submeter o obstinado herói a uma prova: impôs-lhe uma vigília de sete dias e sete noites.

Gilgamesh, presa de extrema fadiga, logo adormeceu.

Utnapishtin ordenou a sua esposa que cozesse bolos – um por cada dia que o herói permanecesse dormindo – e os depusesse ao seu lado. Ao sétimo dia, ele despertou o herói. Gilgamesh tentou discutir, afirmando que mal cerrara os olhos quando Utnapishtin o veio despertar... Mas este mostrou-lhe os bolos: os primeiros já se encontravam em estado de decomposição...

O herói começou a lamentar-se: “Que farei agora, ó Utnapishtin, pois o saqueador enleou meus membros... Onde quer que eu esteja, a morte está!”

O patriarca ordenou a seu servo Urshanabi que providenciasse o banho do herói e lhe fornecesse trajes novos, a fim de que ele pudesse retornar a sua cidade.

Quando Gilgamesh já se aprestava para a partida, a esposa de Utnapishtin insistiu com o marido para que agradiasse o herói com algum valioso presente, um dom de sua hospitalidade merecido por quem viera de longe e sofrera tantas tribulações. Utnapishtin revelou a Gilgamesh o segredo de uma planta miraculosa encontrável no fundo das águas, dotada da virtude de rejuvenescer os mortais. Gilgamesh partiu imediatamente à procura, mergulhou e colheu o arbusto; voltando à tona, encheu-se de júbilo, afirmando a Urshanabi, seu companheiro nessa jornada, que havia de levá-la para Uruk e fazer com que todos a comessem. Em seguida, depôs a planta em um canto e

correu a banhar-se alegremente em fonte de água pura; mas enquanto isso uma serpente sorrateira apareceu, roubou e devorou a preciosa planta, mudando logo de pele... Gilgamesh lamentou-se: “Urshanabi, por quem foi gasto o sangue de meu coração? Para o leão da terra foi o meu benefício!”

Depois de prantear assim, o herói seguiu caminho desiludido, até deparar-se com os muros de Uruk; então passou a mostrar ao barqueiro sua bela cidade: “Vê, Urshanabi, como são amplos os seus muros! Os Setes Sábios lançaram suas fundações!”

*O poema se conclui com a exaltação de Uruk.*¹⁷³



173 A Tábula XII é incorporada a todas as edições e traduções da *Epopéia de Gilgamesh*, mas na verdade não a integra: extrapola a composição deste poema enquanto tal. De qualquer modo, convém sumarizar-lhe o conteúdo: O texto começa com lamentos de Gilgamesh, que deplora a queda de seu pukku e seu mikku (tambor e baqueta?) nos infernos. Enkidu, seu servo, dispõe-se a buscá-los e Gilgamesh faz-lhe uma série de recomendações relativas às atitudes que o buscador não pode tomar se quiser ter assegurado seu retorno (Trajes limpos não vestirás... Com o óleo suave da jarra não te ungrás... Um cajado nas mãos tu não tomarás etc.); Enkidu, porém, ignora essas advertências e fica retido nos infernos. Gilgamesh vai rogar aos grandes deuses por seu servo; implora a Enlil, Sin e Ea, mas só este último o escuta e diz ao deus Nergal que abra na terra um buraco, para que o espírito de Enkidu possa ascender dos infernos e dizer a seu amigo o que nos infernos há. Feito isso, o finado irrompe como um sopro de vento; choroso, Gilgamesh o interroga e Enkidu lhe revela a condição em que se encontram os mortos nos infernos.

COMENTÁRIO

Gilgamesh é um personagem que as tradições religiosas sempre ligaram aos infernos. Antigas tradições lhe atribuíam o papel de juiz do reino dos mortos. A epopeia não fala disso... Mas não são poucas as passagens deste poema que evocam os domínios da morte. E seu argumento destaca a ultrapassagem, que o herói realiza, de limites do espaço humano, da vida humana comum: a transposição de fronteiras tidas como inabordáveis, de éskhata. Neste sentido, ela se aproxima da escatologia. A façanha principal do grande herói de Uruk – sua viagem aos confins da terra – qualifica-o como alguém que tocou o extremo; “é aquele que tudo viu” não só por ter descortinado o pretérito e o remoto, veiculando a narrativa do dilúvio que o longínquo Utnapishtim transmitiu-lhe – o relato de um “fim do mundo” –, mas também por ter percorrido o caminho que “homem nenhum pode atravessar”; assim foi que ele descortinou o horizonte da existência humana... demarcado pela morte. Este “destino de todos os homens”, nenhum herói como ele o vivenciou – *nem mesmo Adapa, simples vítima de um logro divino*.¹⁷⁴ Em sua busca deses-

174 Adapa de Eridu, um dos sete grandes sábios da Mesopotâmia, por vezes considerado o primeiro homem, era profundamente devotado a seu criador, Ea. Um poema conta que ele quebrou a asa do vento e conseguiu ascender aos céus, onde foi recebido pelo deus Anu, que lhe ofereceu o alimento da vida (eterna), a água da vida (eterna); Adapa recusou-se a comer e beber, pois Ea lhe tinha recomendado que não o fizesse.



perada de imortalidade, Gilgamesh **vive a morte como ninguém, porque dramaticamente a conscientiza.**

Sua primeira e decisiva aventura consistiu em penetrar a *Floresta dos Cedros*, praticamente inacessível aos mortais, dando combate a um monstro. A Floresta é chamada “morada dos deuses”. Quando deceparam os cedros e eliminam o guardião do bosque sagrado, Gilgamesh e seu companheiro Enkidu incorrem numa transgressão extraordinária. É o que se depreende das palavras dos deuses reunidos em conselho: a juízo deles, foi tão desmesurada a façanha que só a morte de um dos atrevidos a podia compensar. Gilgamesh vê-se poupado “às custas de seu irmão” e só permanece entre os vivos em virtude desta “troca”. É como se Enkidu o substituísse no outro mundo.¹⁷⁵

No episódio da Epopeia em que Gilgamesh repele as propostas amorosas de Ishtar, provocando sua ira terrível, deparamos a grande deusa em um de seus desempenhos mais típicos, como a sedutora cujo amor fatal se impõe ao macho e o submete, ou aniquila. Ela que é, ao mesmo tempo, a mãe todo-paridora, a tirânica amante, a prostituta orgulhosa do título, a matrona a reinar sobre as fontes da vida, é também a Destruidora. Seu amor conduz ao sacrifício do companheiro. De resto, Ishtar – como a Inana suméria, a que corresponde – é a grande protagonista de uma descida aos infernos. De maneira significativa encontram-se associadas a esta deusa as figuras heróicas de Gilgamesh e Enkidu, desde as sagas de Súmer.

No episódio evocado, o herói fundamenta sua rejeição da grande deusa recordando o destino que tiveram os anteriores amantes dela: pelo temor do desenlace trágico, resiste ao encanto da “se-reia” que elimina ou, como Circe, submete a cruel metamorfose

Assim o grande protetor de Adapa, Ea, que sempre o favoreceu, negou-lhe a imortalidade.

175 Uma lei irrecorrível do reino infernal determinava - segundo se infere, por exemplo, do relato da descida de Inana aos Infernos, (Cf. KRAMER, 1961, p. 225) que só poderia alguém voltar do mundo dos mortos deixando lá um substituto. Vestígios desta concepção encontramos em vários mitos, por toda a Antiguidade mediterrânea.

quem para ela for atraído (e de qualquer modo o degrada). O mais famoso desses consortes divinos (Tamuz, Dumuzi) foi condenado a substituí-la nos infernos. Gilgamesh receia seu destino...

A rejeição de Ishtar por Gilgamesh tem como pano de fundo a ligação entre eles. Gilgamesh é o rei que centraliza o microcosmo de Uruk; a cidade depende de seu desempenho religioso... que envolve um enlace com a grande deusa. Nesta epopeia, vemos o herói dirigir-se para um *hiéros gámos* com ela (provavelmente, uma sagrada cópula com sua sacerdotisa suprema).

Por sua vez, Enkidu – pretendente de Inana em um poema sumeriano – tem sina trágica que o aproxima igualmente de Tamuz. Na grande epopeia, a morte do amigo de Gilgamesh (sentenciada pelos deuses) sem dúvida deveu-se também a seu comportamento insolente para com Ishtar, assim como a irreverência de Dumuzi/Tamuz para com Inana/Ishtar determinou sua perda.¹⁷⁶

Nesse episódio da Epopeia fica patente que a grande deusa enfeixa os poderes da vida e da morte; isto se evidencia quando ela, imperiosa, consegue de Anu o Touro Celeste, sob a ameaça de destruir as portas do inferno, provocando a saída dos mortos:

*Ressuscitarei os mortos, devoradores dos vivos!
O número dos mortos, o dos vivos farei superar!*

Considere-se agora o sonho premonitório que Enkidu relata a Gilgamesh, pouco antes de falecer: este sonho dá uma descrição dos infernos, para onde ele sentiu-se arrebatado; a descrição representa uma verdadeira catábase onírica.

176 Segundo narra o poema sumeriano que relata a *Descida de Inana aos infernos, a deusa retornou do reino dos mortos com uma escolta de demônios encarregados de arrebatar uma pessoa para substituí-la “no grande embaixo”*; como o pastor Dumuzi, seu amante, negligenciou a homenagem a ela rendida por todos os outros súditos, acabou aprisionado pela corte infernal e votado à morte. Em um belo episódio da *Tábula X da Antiga Versão Babilônica da Epopeia, Gilgamesh dialoga com Shamash, que o adverte da inutilidade de sua demanda, de sua busca de imortalidade; a réplica do Rei de Uruk evoca significativamente o último trecho do poema acadiano sobre a descida de Ishtar aos infernos, trecho este em que se alude à ressurreição de Tamuz.*





Morto Enkidu, Gilgamesh chora profusamente o amigo, faz erigir-lhe uma estátua e celebra um rito fúnebre com a clássica oferenda de leite e mel. Com um desespero que lembra o pesar de Aquiles por Pátroclo, o rei se despoja de suas vestes e ornatos para proferir a lamentação, na qual estende o pranto por Enkidu à urbe, à seara e aos animais da estepe, testemunhas de sua origem extraordinária. Adiante toma-se conhecimento da vã esperança que ele chegou a ter em uma ressurreição do amigo... A morte do companheiro assinala o início da viagem extraordinária do herói “em busca de vida”, ou seja, de imortalidade. Esta busca o leva às fronteiras do mundo.

No remoto ocidente ficam as montanhas de Mashu “cujos cumes alcançam a cúpula do céu e cujos peitos tocam os infernos, abaixo”.¹⁷⁷ No seio desta cordilheira, Gilgamesh empreende uma longa jornada pela treva (descrita conforme um padrão da poética semita de repetição progressiva que atualiza o percurso, enunciando as etapas uma a uma: processo mimético com frequência relacionada à consumação de um ritual). Repare-se que esta montanha é guardada por seres horrendos de natureza sobre-humana: os homens-escorpiões, detentores do “olho de morte” característico das sentinelas infernais. O nome sumeriano do reino dos mortos, *Kur*, significa também “montanha, ponto extremo” ou “terra estrangeira”... Convém lembrar a “montanha cósmica” em que, segundo a cosmologia sumeriana, céu e terra outrora se misturavam caoticamente; após efetuada a separação que inaugurou o mundo, essa montanha susteria apartada a cúpula celeste, tocando-lhe a base o próprio inferno.

Ao ressurgir da tenebrosa caminhada subterrânea, o herói chega, finalmente, ao esplendor de um bosque de pedras preciosas.

177 Na mesma região do “mais remoto ocidente”, situavam os cananitas o domínio de Mot, senhor dos infernos. Os antigos gregos e romanos tinham crença semelhante. Cf. J. Fontenrose, (1959, p. 173): “The Mountain of Mashu is identified with the Lebanon and Ante-Lebanon ranges and Siduri’s hostelry is placed on the Phoenician Coast of the Mediterranean – that is, both in the region of Mount Kasios, and therefore of Typhon, Yam and Mot”.

Neste sítio extraordinário, os frutos perenes refulgem “opulentos para a vista” com o brilho mineral que dorme nas entranhas da terra. É clara a correspondência com a façanha de Hércules em sua jornada ao “Jardim das Hespérides”. Numa das versões do mito, por sinal, Atlas – o titan que sustenta o céu, gigante de porte de montanha – é quem entrega a Hércules os áureos pomos. É cogente a analogia entre Atlas e Ubelluri, gigante da mitologia hitita que desde as profundezas do mar susterria o arcabouço do mundo. Perto de seus domínios ficava a deusa Hebat, tão remota como Siduri... (Na sua rescensão da epopeia de Gilgamesh, os hititas “traduziram” Siduri por Hebat). Bem se vê que Gilgamesh, como Hércules, vai às fronteiras do mundo.

O grande protetor de Gilgamesh nas suas aventuras é o deus sol Shamash (sumeriano Utu). Antes de avançar para a Floresta dos Cedros, é a ele que os heróis propiciam; a ele Ninsun recomenda seu filho. Este divino aliado coopera, ativamente, na luta contra Huwawa e encoraja os amigos surpreendidos pela arremetida do touro celeste. No sonho de Enkidu, Enlil censura Shamash pela excessiva benevolência para com os atrevidos humanos. Já no poema sumeriano *Gilgamesh na Terra dos Viventes*, diz-se de forma expressa que esta região está os cuidados do deus Sol; por sinal, é para ele que Huwawa apela, como a seu criador e amo... Ora, sabe-se que Shamash era identificado também com Nergal, senhor dos infernos. Esta identificação surpreende, mas tem sua explicação em outros enunciados míticos.

Quando vê Gilgamesh em busca da vida perene, o Sol divino o adverte, em tom compassivo, de que é vão seu intento; a Taberneira, por sua vez, insiste em que “só o valoroso Shamash atravessa o mar”. Mas já antes disso, na “passagem da montanha”, ficamos sabendo que Gilgamesh “pela estrada do sol se encaminhou”. Submergindo no oceano, atravessando as entranhas da terra, o astro divino desempenha uma misteriosa catábase, a rigor paradigmática.





Vem a propósito a lembrança da gesta cananita de Baal e Anath (GINSBERG, 1955). Nesse poema, ao advertir seus mensageiros do perigo de se aproximarem demasiado de Mot, diz Baal:

*Mesmo Shapsh, a tocha dos deuses,
Que sobrevoa a extensão do céu,
Queda nas mãos de Mot, querido de El!*

Na epopeia mesopotâmia, a longínqua Siduri bem adverte a Gilgamesh: Só Shamash atravessa o vasto mar... [e volta]. A imagem de Hércules fazendo essa travessia na taça de Hélios acode logo à lembrança...¹⁷⁸ É quase inevitável recordar também os versos amargos de Catulo:

*Soles occidere et redire possunt.
Nobis, cum semel occidit brevis lux,
Nox est perpetua, uma dormienda.*¹⁷⁹

Para chegar até Utnapishtim, Gilgamesh atravessa as Águas da Morte, transportado por um misterioso barqueiro; vai a seu encontro por indicação de Siduri, a Taberneira “que reside no mar profundo”. Esta manipuladora de filtros, isolada nos confins com sua dourada jarra de misturas, encarna um dos aspectos da multifária divindade feminina, enquanto detentora do segredo mágico das poções: corresponde à divina Circe que tinha sua morada a caminho do Hades. O proceder violento de Gilgamesh ao encontrar-se com ela mostra-se análogo ao de Odisseu, no momento em que este deparou a “temível deusa de voz humana” e a ameaçou; a maga apavorada deu-lhe, depois as indicações do percurso rumo aos infernos. Também Gilgamesh inspirou pavor a Siduri, mas dela obteve, depois, a orientação solicitada.

178 Num vaso do Museu Etrusco Gregoriano (Vaticano), uma taça ática de figuras vermelhas, datável de cerca 480 a.C., Hércules – mítica figura que estreitamente se relaciona com Gilgamesh é representado no interior do áurea taça de Hélios, atravessando assim os mares, à imitação do deus.

179 “Os sóis podem morrer e retorna. /Para nós, quando a breve luz se apaga,/ Perpétua é a noite, o sono um só.”

Odisseu receava de Circe a degradante metamorfose a que foram submetidos seus companheiros; temia, também, que o amor funesto da deusa viesse a privá-lo da vida, ou da virilidade. Quanto a isso, pode-se aproximá-la de Ishtar.¹⁸⁰

A planta miraculosa que devolve a juventude jaz sob as profundezas do oceano, aonde desce Gilgamesh para obtê-la, como senhor do “segredo dos deuses”, presente de Utnapishtim. Não a conserva por muito tempo: a serpente – um animal “ctônico” – rouba seu precioso dom, rejuvenescendo em seguida. (O pormenor com certeza se refere à mudança da pele característica do réptil). Essa planta que floresce no fundo das águas tem características mágicas que a ligam com o outro mundo. Gilgamesh então realiza mais uma viagem extrema que o leva a um domínio em princípio inacessível aos humanos, onde obtém um privilégio extraordinário: chega perto de ultrapassar a condição mortal...

Na segunda parte do poema sumeriano *Gilgamesh, Enkidu e os Infernos*, a trama desenvolve-se em torno de um *arbusto* que, crescendo às margens do Eufrates, foi um dia “submerso” pelo rio e salvo das águas por Inana; a deusa o replantou com o intuito de aproveitar seu lenho, mas viu-se obstada por três figuras infernais: um demônio feminino, o “pássaro” Indugud, e a “serpente” “que não conhece encanto”. Quando Inana suplica o auxílio de Utu, Gilgamesh intervém de modo providencial e é recompensado com objetos que a deusa fabrica desta “árvore-hulupu”: o “pukku” e o “mikku”, muito provavelmente um tambor e uma baqueta; em todo caso, objetos com certo valor de talismã.¹⁸¹

No poema acadiano sobre a gesta de Etana, figura uma “árvore” habitada pela “águia” em sua copa e pela “serpente” em sua raiz.

180 Cf. Od. X:321-345. Quanto à aproximação entre Ishtar e Circe, veja-se Charles Picard (1922, p. 491-2).

181 Uma tradução (para o inglês) do poema sumeriano *Gilgamesh, Enkidu e os Infernos* está acessível no site do ETCSL (*Electronic Text Corpus of Sumerian Literature*) disponibilizado pela Universidade de Oxford, através do site <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.1.8.1.4#>



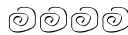


A águia, por intervenção de Shamash, leva Etana ao céu (subir ao céu e descer ao inferno são, num plano profundo, feitos que se equivalem). Lá o herói vai buscar, segundo suas palavras, a “planta do nascimento” e lá lhe são entregues as insígnias de realeza (báculo, tiara, coroa etc.).¹⁸² A conquista da “planta do nascimento” equivale à instituição da realeza, representada por suas insígnias. Ora, o objeto oriundo da *huluppu* submersa tem relação com os poderes do rei e constitui um aparelho sagrado, investido de uma capacidade mágica especial.

Na Tábula XII, Gilgamesh queixa-se de que seu *pukku* e seu *mikku* (tambor e baqueta?) **caíram nos Infernos**. No poema sumeriano que corresponde ao original dessa versão, lê-se o motivo: “o pranto das moças”. Isto levanta uma questão de grande interesse. No início da *Epopéia* aqui discutida, o rei de Uruk é caracterizado como um tirano que “não deixa o filho a seu pai, a donzela a sua mãe” e arrebatou “a filha do guerreiro, a esposa do nobre”. Imaginando que esta tirania se concretiza, em parte, na arremetida arbitrária dos jovens de Uruk para a tropa do monarca (“ao som do tambor alevantam-se os seus companheiros”), compreende-se o papel do instrumento. Quanto ao outro aspecto – o abuso cometido contra as donzelas de Uruk – acha-se adiante um esclarecimento maior: segundo se infere da queixa apresentada a Enkidu por um cidadão indignado, o soberano aplica, ao que parece, o *jus primae noctis* (“ele é o primeiro, o marido vem depois”) com fundamento numa prerrogativa cedida pelos deuses (“quando se cortou seu cordão umbilical / isto para ele foi decretado”). E logo se fica sabendo que os enigmáticos objetos são utilizados também neste caso: diz-se claramente que Gilgamesh dispõe “do tambor do povo para escolha de bodas”.

182 Etana figura na legenda mesopotâmica como um legendário soberano de Kish, citado na Lista dos Reis de Súmer como “o pastor que subiu aos céus”. A tradução do Poema de Etana por Benjamin Foster pode ser lida no site <http://www.angelfire.com/tx/gates-tobabylon/mythetana.html>

No citado poema sumeriano, há um trecho pouco inteligível, em seguida à tomada de posse do talisman por Gilgamesh, que parece, segundo Kramer (1961), referir-se a um misterioso procedimento despótico do rei. Acredito ser muito provável que se trate, também nessa instância, do *jus primae noctis*. De qualquer modo, é patente a relação entre o acontecimento catabático e o estranho processo nupcial. Ritos de bodas apresentam, em diferentes culturas, muitas correspondências com ritos fúnebres; violação e morte se correspondem, em certa concepção religiosa; nos mitos, o “raptor” é um caráter “tanático”.¹⁸³ Mas que representa o “direito da primeira noite”? O defloramento (que em algumas sociedades tem de ser executado por elemento estranho à boda) talvez fosse visualizado pelo prisma religioso como um ato sacrificial, ou seja, como um tributo pago às potências que regem os domínios conexos da morte e da fertilidade, uma cruenta primícia cobrada pelo deus, através de um seu representante – com frequência o soberano.



As duas jornadas que constituem o argumento nuclear da epopeia de certo modo se equivalem, por seu sentido último de aventuras extremas. Elas apresentam correspondências marcantes. A primeira, realizada pelos dois heróis, termina com a morte de um deles; a segunda, com a certeza da morte que o outro adquire. De ambas

183 Os ritos de boda e a iniciação dos núbeis são “ritos de passagem”. No seu clássico *Les Rites de Passage*, A. Gennep já chamava a atenção para a grande semelhança verificável em diferentes culturas entre cerimônias que celebram esses distintos eventos. Na Grécia, por exemplo, em vésperas dos esposais as noivas votavam a Ártemis uma mecha dos seus cabelos – primícia significativa, que lembra o corte de pelos das vítimas a sacrificar – e antes disso, na cerimônia chamada protéleia, dedicavam seus brinquedos e trajes de moça a esta mesma deusa; recorde-se que, segundo a crença dos helenos, Ártemis dava às mulheres a morte branda, com suas rápidas flechas. As ligações dela com a infernal Hécate são bem conhecidas... Na tragédia de Eurípedes *Ifigênia em Áulis* diz o mensageiro, referindo-se à heroína (vv. 433-434): “A Ártemis, rainha de Áulis, eis que votam (protelizousin) a moça; quem a desposará?” Na verdade, como sabemos, é a morte que espera Ifigênia. Já na famosa peça de Sófocles a infeliz Antígone numa de suas últimas falas assim estranhamente se exprime (vv. 891-892): “Ó túmulo, ó alcova nupcial, cárcere subterrâneo da eterna morada para onde me vou...” Somos levados a rememorar o mito de Perséfone raptada por Hades e submetida ao sinistro esposal.



consta a travessia de montanhas, penosa e significativa; no termo das duas alcança-se uma região em princípio inabordável. Segundo Fontenrose (1959), o combate contra feras que Gilgamesh empreende na última seria uma versão atenuada da pugna entre o herói e o monstro na primeira dessas expedições. A interferência de Shamash é também fundamental em ambos os casos.

Uma íntima conexão liga os dois personagens principais desta epopeia. É ineludível a identidade profunda de suas figuras que se compenetraram, unidas pela mesma sina, por sua idêntica constituição de teomorfos humanos. Suas afinidades se revelam até no momento em que os dois se confrontam, ou seja, na luta que opõe o tirânico soberano de Uruk e o generoso selvagem suscitado pelos deuses. Note-se que um fragmento hitita caracteriza Gilgamesh como feitura divina – tal qual Enkidu.

A criação de Enkidu pela “demiurga” Aruru é descrita neste poema de modo claramente idêntico ao modelo da narrativa da criação do homem, “Lullu”, num poema acadiano que remonta às mesmas fontes (sumérias) que o relato hebraico do Gênesis. Aruru faz o herói à imagem e semelhança do deus do céu (“no seu imo concebeu um sócio de Anu”) moldando o barro, como ela fizera o homem (“Tu, Aruru, que criaste o homem, cria-lhe agora um símile!”). Este Enkidu selvagem a princípio leva uma vida edênica, *em estado de natureza*: circunscrito à mata, plenamente identificado com o mundo animal, toma sob sua proteção os bichos, feito um divino “Senhor das Feras”. Então inexistente para ele a sociedade humana: esta lhe é rigorosamente alheia. Na verdade, ele a hostiliza, em sua campanha anti-venatória... Todavia o selvagem muda de lado com a chegada da meretriz, depois que a desfruta. A união com a mulher sedutora vai levá-lo ao domínio social, tirá-lo da pura natureza. A meretriz lhe é levada por ordem do rei de Uruk; seria, com certeza, uma hierodula do templo de Ishtar, uma de suas prostitutas sagradas. Assim sendo, pode-se dizer que ela representa a

deusa. A iniciação amorosa de Enkidu equivale à sua humanização. Uma consequência deste sucesso faz lembrar o texto do Gênesis. É quando a prostituta diz ao herói: *Tu és ciente, Enkidu, como um deus te tornaste!*

Acusa-se então um ganho de conhecimento, que aproxima perigosamente o homem da divindade. Esse ganho acarreta ainda um outro efeito: o cisma dos animais, ou seja, a separação entre homens e bestas – tema igualmente referido na tradição hebraica. Neste caso, o cisma é consentâneo à modificação do “selvagem”, que também fisicamente se altera:

*Surpreendeu-se Enkidu, pois seu corpo se endireitava;
Seus joelhos ficavam rijos, pois seus animais se foram...*

É notável a progressão: primeiro, Enkidu conhece mulher (como se diz na Bíblia); em seguida, tem um ganho de saber, ou seja, de consciência: descobre-se humano. Logo seu corpo se modifica, como a sinalizar a mudança; e a descoberta que precipita essa transformação traz consigo uma nova carência: Enkidu logo sente necessidade de comunicação com um semelhante – ao tempo em que perde a comunicação com “seus animais”: “Esclarecido seu coração, ele anseia por um amigo”. Resta assinalar outra consequência da transformação. Ela ecoa na queixa de Enkidu moribundo – nas pragas que este lança contra a meretriz – e se acha implícita no próprio desenvolvimento do poema: **ao iniciar-se no amor, Enkidu submete-se ao destino mortal**. Geração e morte estreitamente se ligam, implacavelmente, se enlaçam: rendendo-se aos encantos da hierodula representante de Ishtar, Enkidu, de certo modo, faz-se vítima da deusa por cujos dons se humanizou – pois este processo implica um compromisso com a morte.

Neste ponto, parece dar-se no pensamento dos mesopotâmios o mesmo que acontece na perspectiva grega: os homens situam-se entre os deuses e as bestas e se caracterizam, nesse intermédio, como **mortais**. Ora, uma coisa é certa: gregos e mesopotâmios sa-





biam perfeitamente que os demais bichos também morrem... Ainda assim, ligavam de um modo especial a mortalidade aos humanos. Esses povos antigos tinham consciência, pois, de que a morte marca os homens de um modo singular, afetando seu conhecimento de si mesmos e do mundo, sua relação com o mundo.

As etapas da introdução do herói selvagem à vida civilizada apresentam certa correspondência com “ritos de passagem”. Esses ritos, como se sabe, possuem profundas conexões como *mysterium mortis*, central em toda iniciação. Primeiramente, *Enkidu esqueceu onde nascera*; a seguir, narra-se como ele foi vestido e conduzido à sociedade dos pastores, recebendo alimento e bebida de civilizados (alimentos que sofrem preparação); por fim, depois de ungido e ataviado, ele tornou-se “sentinela dos pastores”, cumprindo vigília.

Sucedo logo o relato dos sonhos premonitórios de Gilgamesh acerca do advento de seu rival e futuro companheiro de aventuras, relato que curiosamente se interpenetra com a fala da meretriz a Enkidu. Por fim, após o embate dos dois, quando já se tornou no amigo dileto do soberano, Enkidu lastima-se, aparentemente nostálgico da antiga vida selvagem; para ele Gilgamesh pede graça à mãe Ninsun, e procura convencê-lo a conquistar a “fama vividora”. De algum modo ele já se sentia preso à sina de mortal.

Assim se descreve uma primeira etapa da narrativa épica, em que Gilgamesh e Enkidu são apresentados, descreve-se a sua origem e seu posterior confronto; segue-se a grande jornada à Floresta dos Cedros, que implica a luta contra Humbaba e, no retorno, a peleja contra o touro celeste. Há um clímax (o triunfo dos heróis) seguido violentamente de um anticlímax: a agonia e a morte de Enkidu.

O episódio das exéquias de Pátroclo tem sido comparado com propriedade ao do pranto de Gilgamesh por seu amigo na epopeia do Próximo Oriente. No entanto, é preciso reconhecer que o texto homérico, nessa passagem, apresenta um colorido mais sinistro: haja vista o sacrifício de vítimas humanas, os prisioneiros troianos

imolados diante da pira de Pátroclo. No drama do “melhor dos aqueus”, o *páthos* da vingança prevalece. Gilgamesh não tem este gravame em sua desesperada lamentação por Enkidu. Ele encara de um modo direto a rigorosa expressão da morte. Senão vejamos...

Aquiles se lamenta como homem injuriado, frustrado: ele sabia desde muito que sua vida seria breve e a tinha preferido assim, contanto fosse cheia de glórias. Mas acumulou malogros: lesado na sua *timé* (nas honras que lhe usurpou o “Rei dos Homens”) e privado do amigo querido, o filho de Peleu chegou ao paroxismo da dor. Celebrando os faustosos funerais, adiou a incineração do corpo inane a pranteá-lo com insaciáveis lamentos, até que a sombra de Pátroclo, emergindo do tenebroso seio noturno, veio exortá-lo a entregar às chamas o cadáver, para que a alma vagante pudesse, enfim, chegar ao reino de Hades.

Aquiles não discute a fatalidade da morte: hesita em separar-se dos despojos do caro defunto apenas pela dor do definitivo afastamento. Quando chora Pátroclo, ele está bem longe de repelir a ideia de seu próprio fim: sabe que abreviará mais ainda sua existência matando Heitor – mas, ainda assim obstina-se na vingança. Em suma, ele já estava ciente de que teria vida breve, já se havia compenetrado disso... E foi de modo consciente que precipitou seu próprio fim, ao correr para a vingança. A aceitação da morte assinala o termo de sua trajetória heróica.

É bem diferente a atitude de Gilgamesh. Ao falecer-lhe Enkidu, ele toma consciência plena da morte, como se a deparasse pela primeira vez, só então percebendo sua crueza. A princípio, ele parece esperar que o amigo ressuscite a seu pranto; por sete dias e sete noites fica ao seu lado, sem decidir-se a sepultá-lo, até que o cadáver apresenta sinais indiscutíveis de putrefação. A dor de Gilgamesh aprofunda-se com o dar-se conta de que o mesmo lhe ocorrerá: “Quando eu morrer, não ficarei como Enkidu?” É, pois, a ideia da própria extinção que lhe sobrevém nesse transe e lhe au-





menta o desespero. O sentimento do absurdo da morte toma posse dele e o induz à extraordinária aventura da busca da imortalidade.¹⁸⁴

Depois deste trágico acontecimento, transcorre a segunda jornada, que culmina com o encontro de Utnapishtim, o Noé acadiano (idêntico ao Ziusudra sumério). De novo, há um clímax e um anticlímax, que correspondem, respectivamente, à conquista e à perda da planta da juventude. Conclui-se a aventura com o retorno do resignado herói que perdeu sua última oportunidade quando a serpente o lesou; ele faz então seu louvor de Uruk que fecha o poema como um círculo, coincidindo com o “Prólogo”.

Já no final da última peregrinação, quando Gilgamesh transpõe águas “estíguas” “em busca da vida”, acha-se o célebre relato do dilúvio, tema principal do argumento da Tábula XI. Gilgamesh remonta a um passado extremo através da narrativa de Utnapishtim, que lhe refere este decisivo acontecimento da história do mundo, quando, de certo modo, “o caos se restabelecera”, na terra perfusa reinando de novo as águas do primórdio. Utnapishtim, que escapou da catástrofe por intervenção de Ea, recebeu a imortalidade depois da suprema passagem. Para Gilgamesh, não há mais oportunidade... Submetido à prova do sono (que apresentava vestígios de antigo ritual mágico) o pobre herói sucumbe.

Quanto ao motivo que levava os deuses a decretar o dilúvio, no poema acadiano intitulado *Atrahasis* – outro relato da mesma fonte – ele se acha claramente expresso: o ruído excessivo dos homens.¹⁸⁵ Segundo o *Ennuma Elish* (o grande poema babilônio da criação) idêntica razão impeliu Apsu, o senhor do abismo das águas primor-

184 Já em uma saga sumeriana – uma das “fontes” da *Epopéia* –, *Gilgamesh aparece como o herói régio inconformado com a morte, cuja fatalidade não quer admitir; segundo ele aí demonstra em sua dolorosa queixa a Utu, quando parte em busca da “imortalização” pela fama: “Na minha cidade o homem morre, com o coração aflito... também eu deste modo serei tratado!”*

185 A Tábula XI da *Epopéia de Gilgamesh* é praticamente uma paráfrase do texto da Tábula III da *epopeia babilônia Atrahasis*. Cf. Tigay (1982). Uma tradução do texto sumério (por Kramer) encontra-se em Bottéro e Kramer (1989, p. 564-575). Na mesma coletânea (BOTTÉRO; KRAMER, 1989, p. 527-564) é dada a tradução (de Bottéro) do poema *Atrahasis*.

diais, à tentativa de destruir os deuses seus filhos, cujo tumulto o impedia de repousar.¹⁸⁶



Com frequência, no horizonte dos mitos, um vínculo estreito une o raptado ao raptor, o deus que sucumbe ao que lhe impõe a morte; o dragão e seu adversário se compenetraram, a bela muitas vezes é a fera. Nos mitos sumérios, Kur (Nergal) rapta Ereshkigal num desempenho monstruoso; noutra versão, é a Rainha dos Infernos que aprisiona o deus.¹⁸⁷ Gilgamesh, a grande vítima do “destino de todos os homens”, o mortal por excelência, no início do poema é apresentado com as características que o aproximam de um re-

186 Quanto ao *Ennumah Elish*, uma sua tradução comentada é disponível em Bottéro e Kramer, (1989, p. 602-679). Eusébio transmitiu uma outra narrativa do dilúvio mesopotâmico, extraída da perdida *História da Babilônia de Beroso*. Pode-se resumir-la assim: Quando reinava Xiusutros (Ziusudra?) teve lugar um grande dilúvio. Mas Cronos (Ea) havia prevenido o rei, ordenando-lhe a confecção de um grande navio. Xiusudra carregou a embarcação com mantimentos e animais de todas as espécies, entrando nela com a família e séquito e respondendo aos curiosos conforme o deus lhe instruíra. Ao fim da catástrofe, de pouca duração, depois de ter despachado os pássaros para saber da estiagem, ele finalmente deixou o navio e ofereceu aos deuses um sacrifício. Posto isso, Xiusutros desapareceu; uma voz misteriosa informou ao pessoal restante que o rei, sua esposa, sua filha e seu timoneiro tinham-se tornado imortais e encontravam-se na Armênia; ao mesmo tempo ordenava-lhes a Voz que fossem para a Babilônia e de lá a Sippar, onde encontrariam conservados os escritos antediluvianos. Estes outros sobreviventes ofereceram novos sacrifícios e fizeram o que lhes fora prescrito, repovoando assim a Babilônia. A Mesopotâmia conheceu em eras remotas muitas grandes inundações; uma delas, de maior vulto, pode ter argumentado a tradição primitiva que a elevou a catástrofe mundial. No entanto, em muitas outras partes do mundo há mitos de dilúvio...

187 Do mito de Nergal e Ereshkigal foram resgatadas duas versões em acadiano. A tradução de ambas (com notícia filológica e comentário) pode ler-se em Bottéro e Kramer (1989, p. 437- 464).



presentante do inferno: ele “não deixa o filho a seu pai, a donzela a sua mãe”; os jovens lhe são, de certo modo, “sacrificados”: veem-se entregues a sua tirania, obedecendo a uma imposição que lembra a rigorosa lei de Minos. (A propósito, convém recordar que Gilgamesh veio a caracterizar-se como um rigoroso juiz do Hades mesopotâmico). Se Enkidu, no momento de sua aparição, equivale a uma fera que espanta os homens e que Gilgamesh “domestica” através da prostituta sagrada, por outro lado, Gilgamesh é o violento arrebatador a quem o heróico Enkidu dá combate. Segundo comenta Fontenrose (1959, p. 174),

Gilgamesh era um tirano como Ergino, Eurito ou Yam, luxurioso que nem Tifão, Títio ou Heros de Temessa, mas era um herói divino e um combatente vitorioso. Enkidu era, a princípio, um selvagem de aspecto pavoroso, mas tornou-se um leão na luta e arrostou em combate o gigantesco rei tirano.¹⁸⁸

A densidade extraordinária da matéria mítica patenteia-se nesse desenvolvimento. Quando perguntamos “quem” é um personagem mitológico, não há outro recurso senão contar suas histórias; mas logo verificamos que todo o peso recai sobre a ação, pois esta é o fundamental: as figuras que assinalam seus pólos parecem projetadas pelo gesto constituidor, penetrando-se vivamente como as imagens na dança.

Gilgamesh, herói vagante como outros que bem representam o errar humano, tem uma característica que o distingue entre os protagonistas de epopeia: uma “evolução” pessoal, conformada através da mudança de atitude interior em diferentes pontos de sua carreira heróica. De início, é um jovem tirano que parece desconhecer limites a sua autoridade, até que o encontro com herói igual o obriga a reconhecer a vanidade de sua *virtus* solipsista. Adiante, torna-se o irmão de armas de Enkidu, que ora o anima, ora tem

188 Gilgamesh was a tyrant like Erginos, Eurytos or Yam; he was lustful like Typhon, Tityos or Heros of Temesa; but he was a divine hero and victor in the combat. Enkidu was at first a savage of fearful aspect, a companion of beasts; but he became lion fighter, and stood forth to combat the gigantic tyrant king.

de ser por ele encorajado. Em um momento decisivo, preocupado com o desalento de seu companheiro, reflete sobre o destino dos homens efêmeros e busca meio de superá-lo; começa, então, a assumir o traço mais notável de sua figura heróica. Assim arrasta Enkidu a aventurar-se com ele, em busca de fama que ultrapasse a curta duração da vida; transforma-se, então, em matador de monstros que encarnam o estreito limite da existência humana. Com a perda de seu companheiro, Gilgamesh vivencia profundamente a realidade da morte, a definitiva certeza da sina que nos envolve e que sempre olvidamos no trivial da existência. Ele sofre de maneira decisiva a revelação de ser mortal: toma consciência plena da sua finitude ao ver finado seu amigo. Pode-se até dizer que ele se torna mortal então... ao dar-se conta disso, como o herói de uma história contada pelo Príncipe Míchkin.¹⁸⁹ Impelido por uma esperança desesperada, vai depois aos confins, chega às fronteiras do mundo, para sofrer o último desengano... Herói frustrado, como Adapa, depois da aventura extrema, retorna de mãos vazias tendo chegado onde ninguém alcançou e mesmo à beira do que almejava... Resignado é o retorno, iluminado pela grandeza da perda. Como não brilha o sol para quem conhece a morte! Por isso o louvor de Uruk assume um significado mais rico nesses versos derradeiros. Com profunda emoção o ouvimos. É o próprio herói que magnífica sua criação, para a qual possui olhos novos, tendo visto onde ninguém viu. Depositário da história do dilúvio, ele então aporta à memória dos homens o “tempo perdido”: a experiência solitária de Utnapishtim, o grande sobrevivente, testemunha do assalto do Caos.

Um caráter mítico pode corresponder a cada uma das “fases” da evolução interior de Gilgamesh: primeiro, o “raptor”, o tirano que personifica a morte a quem um herói dá combate; depois o “Drachentöter”, ou ainda o belo herói que encanta a deusa e que



189 O Príncipe Míchkin é o protagonista do romance *O Idiota*, de Dostoiwsky. O herói da história em apreço, condenado ao fuzilamento, foi indultado na véspera; mas dizia que apesar do indulto a condenação já fizera efeito... o terrível feito de o revelar mortal.



ORDEP SERRA

esta, depois, procura matar; o soberbo jovem no auge da beleza que repele a senhora do amor; o divino errante que, ao estilo de Hércules, avança para os limites do mundo, cumprindo as imposições de um destino inarredável; por fim, o portador de um conhecimento escatológico, o sábio da extrema experiência. Do mesmo modo, Enkidu – que passa de selvagem a herói principesco marcado por uma sina trágica – é “Senhor das Feras”, modelo dos pastores, beneficiário e vítima da ministra do amor, prisioneiro dos infernos...

Gilgamesh leva a morte consigo e a cada passo faz recuar o horizonte. Circunscrito em um limite que conscientiza e estende à medida que tenta ultrapassá-lo, ilustra a humanidade neste seu movimento trágico.

REFERÊNCIAS

BOTTÉRO, J.; KRAMER, S. N. *Quand les dieux faisaient l'homme*. Paris: Gallimard, 1989.

FONTENROSE, J. *Python*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1959.

GEORGE, A. R. *The Babilonian Gilgamesh Epic: Critical Edition and Cuneiform Texts*. Oxford: University Press, 2003.

GARELLI, P. (Ed.). *Gilgamesch et sa légende*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1960.

GINSBERG, H. L. Poems about Baal and Anath. In: PRITCHARD, J. B. (Ed.). *Ancient Near Eastern Texts. Relating to the Old Testament*. New Jersey: Princeton University Press, 1955.

KRAMER, S. N. *La História Empieza em Sumer*. Barcelona: Aymá, 1961.

MATOUS, L. Les rapports entre la version sumérienne et la version akadienne de L'Epopée de Gilgamesh. In: GARELLI, P. (Ed.). *Gilgamesch et sa légende*. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1960.

SERRA, O. *A mais antiga epopéia do mundo: a gesta de Gilgamesh*. Salvador: Fundação Cultural, 1985.

_____. Resenha de Bottéro, J. L'Epopée de Gilgamesh. Le grand homme qui ne voulait point mourir. *Classica* v. 7, n. 8, p. 371-384, 1994-1995.

TIGAY, J. H. *The Evolution of the Gilgamesh Epic*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1962.



APÊNDICE



Lembranças



Nascimento de Afrodite. Relevo, parte do chamado “Trono Ludovisi”, encontrado em Roma e datado de circa 460 a.C.

RECORDAÇÃO DE EUDORO DE SOUSA

Lembro-me bem do meu primeiro encontro com o Professor Eudoro de Sousa. Eu me preparava para fazer o vestibular que me daria acesso ao Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB), mas meu objetivo maior era justamente estudar com ele, no Centro de Estudos Clássicos. Seguiu o conselho de um homem ilustre, o Professor Agostinho da Silva, com quem eu fizera amizade na Bahia: “Eudoro é o mestre de que você precisa.”

O retrato que tenho deste mestre mostra-o tal como o conheci. Contemplando a velha fotografia, sinto ainda o brilho dos olhos agudos que pareciam desafiar-me com benévola ironia, quando a ele me apresentei. Eudoro perguntou-me porque eu me interessava pelos clássicos; falei que Virgílio me tinha fascinado e que eu precisava ler *Homero* no original. Este “precisar” arrancou-lhe um sorriso. Revelei-lhe ainda que sentia uma curiosidade muito grande pelo mundo greco-romano, mas principalmente pelo pensamento dos filósofos, pela arte e poesia dos gregos. Confessei ainda que tinha apenas uma ideia vaga do que fosse a filologia clássica. Diante disso, ele imediatamente fui buscar um livro que pôs nas minhas mãos: “Volta cá depois de teres lido”. Isso foi pela manhã; voltei no fim da tarde para devolver o livro e saí com outro. E com uma



exigência nova: “Escreve um pouco sobre o que andas a ler!” A isso me apliquei: a ler e fazer comentários sobre os livros e artigos que ele me indicava. Eudoro passava os olhos rapidamente pelos meus escritos e me apresentava novos textos. Na véspera do vestibular, ele me ponderou: “Tu passastes este tempo estudando o que te dei a ler; aqui não te preparaste para esses estúpidos exames, mas vê se passas! Só assim te posso receber cá no Centro, pois o tenho ligado ao Instituto. Andarás a fazer Letras, vê se as desenhas bem...”

Tão logo fui aprovado e me matriculei, ele empenhou-se em conseguir-me uma bolsa. A partir de então, praticamente me internei no Centro de Estudos Clássicos (CEC). Dedicava a maior parte do meu tempo à aprendizagem do grego, a assistir atentamente as aulas do mestre Eudoro sobre as culturas clássicas, a seguir o roteiro de leituras que continuou a traçar-me, a frequentar os seminários dirigidos por ele e a acompanhar as lições de seus assistentes, que muito me ajudaram (destaco meu conterrâneo e amigo Xavier Carneiro, de quem tive sempre um caloroso apoio, um grande estímulo).

No CEC estavam minhas prioridades. Tenho o diploma de Bacharel em Letras Brasileiras; mas se então me perguntassem o que eu fazia na UnB, eu responderia simplesmente: “estudo no CEC com o professor Eudoro de Sousa”.

Isto não significa que lá fiquei isolado, fechado, sem contacto com o resto da Universidade. Se o fizesse, estaria contrariando o meu orientador e o espírito do Centro que ele concebeu. Tive na UnB um rico diálogo com muitos professores e colegas não apenas do Instituto de Letras como também de outras unidades e áreas. A UnB, quando lá cheguei, tinha um desenho que propiciava esses diálogos. E o CEC vinha a ser efetivamente um núcleo interdisciplinar, com estudiosos que transitavam por diferentes espaços acadêmicos. Eudoro não conseguiu torná-lo tão independente quanto queria; mas este centro não se limitou a servir ao Instituto de Letras. Seu Coordenador deu aulas sobre a matemática dos helenos

e sobre história da ciência antiga a estudantes da área de Exatas; o professor João Evangelista, ligado ao CEC, ensinava no Instituto Central de Artes, onde também atuou Fernando Bastos; na área de Humanas, além do próprio Eudoro, atuou o professor Emanuel de Oliveira Araújo. Dei aulas à maior turma de língua grega que se formou na UnB, já nos últimos tempos do CEC: uma turma de estudantes de ciências da saúde, interessados em entender melhor o vocabulário médico.

O CEC era frequentado por professores e estudantes de diferentes cursos. E queria seu fundador que ele ficasse a serviço da Universidade como um todo. Isto não significa que ele considerasse menor o papel exercido pelo Centro no Instituto de Letras, de onde lhe vinha a principal demanda (por cursos de Língua e Literatura Grega, Latim e Literatura Latina, principalmente). Ele insistia, porém, em combater uma visão “beletrista” da Antiguidade Clássica. E pretendia montar uma equipe que atuasse em diferentes campos. A isso o inclinavam seu espírito aberto e seu interesse por diferentes ramos do conhecimento – interesse que convivia muito bem com sua dedicação aos estudos clássicos, entendidos com a amplitude característica da concepção de *Classische Altertumswissenschaft* haurida na vertente germânica de sua formação.

Eudoro manteve por toda a vida um gosto bem cultivado pela matemática e pela física, principalmente pela astrofísica. Era astrônomo amador e chegou a construir, junto com outros aficionados, um pequeno observatório astronômico no campus da UnB. Era seu hobby. Acima de tudo, porém, ele se via como um helenista: um estudioso do mundo grego, com forte vocação filosófica, um profundo sentimento da história. Na Alemanha, ensinou literatura portuguesa enquanto se dedicava à filologia clássica; foi também docente de filologia românica, tanto na Europa como no Brasil. Mas a cultura helênica ocupava o centro de sua atenção intelectual.





O primeiro curso dele a que assisti teve o título de “Arqueologia do Egeu e do Mediterrâneo Oriental”. Tratou da formação da *oikouménē* mediterrânea, do seu background pré e proto-histórico. Eudoro entendia que os estudos das culturas clássicas deviam manter forte conexão com as pesquisas sobre as outras civilizações mediterrâneas, levar em conta as complexas redes de relações entre as sociedades e modos de vida que ali floresceram. Não por acaso, ele acabou recrutando para os quadros do CEC um egiptólogo, Emanuel Araújo, que fez mestrado e doutorado sob sua orientação. (Eudoro também despertou em mim um duradouro interesse pelas civilizações mesopotâmicas, pelas criações sumero-acadianas. Graças ao que aprendera com ele, pude, mais tarde, desfrutar melhor das lições do grande assiriólogo Jean Bottéro, em um breve curso na USP e nas conversas que mantive com este sábio em Paris).

Ouvindo as preleções de Eudoro de Sousa em muitas outras oportunidades, pude verificar a que ponto esse filólogo, perito na exegese de textos escritos, desenvolveu uma especial sensibilidade hermenêutica através do estudo de processos de interpretação arqueológica, de “leitura” arqueológica. E já naquele primeiro curso me dei conta da amplitude do foco de suas investigações, da profundidade com que ele encarava o seu campo de pesquisas predileto: um campo correspondente ao vasto domínio histórico ao qual Tonybee aplicou a designação de “helenismo” (envolvendo o mundo grego, o helenístico e o greco-romano).

Outro grande tema de sua reflexão veio a ser a relação entre mito e filosofia.

Ele era um especialista em Aristóteles, mas também um grande estudioso da obra de Platão e dos pensadores que inauguraram a filosofia grega. Acho mesmo que o valor exponencial de suas traduções de fragmentos dos pré-socráticos ainda não foi devidamente reconhecido.

Eram muito concorridos os cursos de Eudoro de Sousa, tanto os regulares quanto os de extensão, que atraíam sempre um grande público. Ele sabia exprimir-se de maneira a um tempo luminosa e apaixonada, que prendia seu auditório, muito embora ele falasse sobre temas cuja alta complexidade jamais minimizava ou tentava disfarçar. Detestava a “clareza” simplificadora... Mas sabia como ninguém estimular a inteligência de seus ouvintes, que se sentiam gratificados por um ganho não só de conhecimento como também de lucidez.

Dele recebi poucas lições de língua grega, pois em geral ele delegava este ensino a seus assistentes. Mas essas poucas lições foram inesquecíveis.

Certa feita, ele passou todo o tempo da aula a comentar **um** verso da *Ilíada*. Não se deteve na explicação gramatical do fraseado, aliás, muito simples; explorou profundamente os múltiplos sentidos de duas palavras e, partindo de uma sentença, acabou por apresentar uma bela reflexão sobre o todo do poema. Eu o segui quando ele saiu da sala; sacrifiquei a aula que teria em seguida, em outra disciplina, para ouvir mais sobre esse verso, sobre os escólios que ocasionou e sobre a composição dos hinos homéricos. Horas depois, ele arrematou: “Agora, segue lendo! Tens aí uma boa gramática, um valente dicionário. Se tiveres dúvidas, pergunta”. E eu fiz como ele dizia. Tinha a impressão de que se havia aberto uma clareira no corpo do texto e dali o poema se franqueava inteiro para mim.

Minhas leituras de autores gregos foram frequentemente enriquecidas pelas consultas que eu lhe fazia. Às vezes, elas provocavam longas conversas entusiásticas, que raramente se detinham no ponto cujo esclarecimento eu lhe pedia. Essas conversas podiam acontecer em diferentes momentos, onde e quando eu o encontrava disponível: não raro, à saída do CEC, ou no barzinho ao pé da Oca, enquanto ele saboreava uma cerveja. Muitas aconteceram no





próprio centro; ao me ver entretido no estudo de textos clássicos ele se aproximava e perguntava-me: “Como anda isso?” Era o mote que eu tratava de aproveitar.

Mas podiam acontecer pequenas complicações.

Embora isso muito me instruisse – e divertisse –, acabei tendo de evitar a leitura das comédias de Aristófanes nesse local, quando Eudoro estava por perto e não muito ocupado. É que eu sempre disparava a rir – e, invariavelmente, ele acudia para saber de que eu estava rindo; quando eu lhe mostrava o trecho, ele o lia com entusiasmo, depois empenhava-se em traduzi-lo “com força” para o português, recitando os impagáveis versos entre gargalhadas. Ato contínuo, punha-se a comentar a passagem, de maneira nem um pouco discreta: em termos dignos de Aristófanes... para escândalo das bibliotecárias e de outras pessoas pudicas por acaso presentes. (Um compenetrado professor de língua portuguesa pareceu-me particularmente ofendido ao testemunhar, por acaso, uma desses momentos aristofânicos de minha aprendizagem com Eudoro: depois desse dia, nunca mais apareceu no CEC). Em outra ocasião, quase sufoco tentando conter o riso, pois lá se achavam muitas damas, entre as quais D. Maria Luisa, a esposa do mestre. E eu lia a *Lisístrata*... Por pouco não provoco uma pequena tempestade conjugal.

O modo como Eudoro me guiou em leituras decisivas, participando do encanto que me fazia desfrutar, foi talvez o que mais me aproximou dele. Segundo creio, é pelo encanto que melhor se aprende... Posso dizer que devo a esse mestre entusiástico minha formação intelectual. Nos seminários por ele organizados no CEC não eram discutidos apenas os clássicos gregos e romanos, mas também outros grandes autores que refletiram sobre a antiguidade ou fizeram iluminar-se algum aspecto da *paideia* clássica, do *thesaurus* da civilização greco-romana: poetas como Dante Alighieri, Hölderlin e Fernando Pessoa, por exemplo, e filósofos da cepa de

Hegel, Schelling, Nietzsche, Heidegger... Esses seminários lhe serviam para aprofundar as reflexões que desenvolvia na construção de seu próprio pensamento filosófico. Pois ele era também um filósofo. Sua obra bem o mostra, muito embora ele não reivindicasse esse título.

Na Alemanha, Eudoro privou da amizade de Karl Jaspers e assistiu a seminários de Heidegger. (Este, entre os modernos, foi o pensador que mais o marcou). No Brasil, no período em que viveu na capital paulista, Eudoro integrou o chamado “Grupo de São Paulo”, que se reunia em torno da revista *Diálogo* e do Instituto Brasileiro de Filosofia, sob a liderança de Vicente Ferreira da Silva, de quem ele se tornou muito amigo; Ferreira da Silva foi, sem dúvida, o autor brasileiro que mais o influenciou.

No Centro de Estudos Clássicos da UnB cultivou-se também a reflexão filosófica. Eudoro teve entre seus orientandos José Xavier Carneiro, que fez uma dissertação sobre Apolônio de Rodes, e Fernando Bastos, que dissertou sobre a teogonia de Ferécides de Siro (no doutorado, Bastos tratou da obra de seu mestre e mostrou a importância da contribuição deste para a filosofia). Xavier Carneiro era também estudioso do pensamento de Kierkegaard e teve um papel importante no Seminário sobre o *Das Ding* de Heidegger, que Eudoro presidiu no CEC. Mais tarde haveria de voltar-se para a filosofia oriental. Bastos dedicou-se principalmente à estética, que posteriormente lecionou por longo tempo na UnB.

Um amigo que muito o apoiou e com quem Eudoro manteve, até o fim, um diálogo criativo foi Agostinho da Silva, como ele nasceu em Portugal e naturalizado brasileiro. Tinham, os dois, estilos muito diferentes de pensar e agir, temperamentos quase opostos; mas sempre se entenderam muito bem. Agostinho teve um papel importante no CEC, para onde levou seus amigos baianos (Xavier, Jair Gramacho, Emanuel e eu mesmo); chegou a dirigi-lo por um





curto período, em que Eudoro esteve afastado da função de Coordenador por problemas de saúde.

Agostinho tornou-se conhecido por suas obras sobre a literatura e a cultura portuguesa (seu livro sobre Fernando Pessoa marcou época), mas também, atuou em muitos outros campos: realizou pesquisas de entomologia, ensinou Filosofia do Teatro na UFBA, fundou um Centro de Estudos Afro-Orientais etc. Em sua vasta obra se encontram estudos sobre assuntos os mais variados. Esse versátil polígrafo era um notável latinista; atestam-no suas magníficas traduções de Virgílio, Plauto, Terêncio. Sua amizade com Eudoro remontava a Portugal, mas aprofundou-se aqui. Ambos participaram da fundação da Universidade Federal de Santa Catarina, onde travaram importante colaboração.

Agostinho também fez parte do “Grupo de São Paulo” e, tal como Eudoro, manteve forte ligação de amizade com Vicente e Dora Ferreira da Silva (a esposa do filósofo, poeta consagrada, falecida há coisa de poucos anos; seu belo *Hídrias*, onde há muita inspiração helênica, valeu-lhe em 2005 o Prêmio Jabuti). Na UnB, Agostinho fundou o Centro Brasileiro de Estudos Portugueses, deu aulas no Instituto de Letras e sempre colaborou com Eudoro de Sousa no CEC. Viajava muito; nas viagens mais demoradas, escrevia a Eudoro cartas em um latim rebuscado. Eudoro respondia em grego. Divertiam-se com isso.

Nos anos em que lá estudei, o Centro de Estudos Clássicos era um importante núcleo irradiador cuja influência se fazia sentir em toda a Universidade. Os estudantes de Biblioteconomia, de que muitos foram alunos de Eudoro, lá encontravam ensinamentos e fontes que lhes facultavam compreender melhor a história do livro, por exemplo; jovens interessados em filosofia, antropologia, música, artes plásticas, letras etc. (como Pedro Agostinho, Rafael Bastos, Rinaldo Rossi, Olympio Serra, Hermano Penna e muitos outros) eram assíduos na biblioteca do CEC, onde costumavam

assistir seminários e palestras. Quando Carlos Petrovich foi à UnB para uma tentativa de lá implantar um Curso de Teatro, teve pronto apoio de Eudoro de Sousa, que então fez uma série de conferências sobre tragédia grega no Auditório Dois Candangos e leu em primeira mão, para um vasto público, a sua tradução de *As Bacantes*, de Eurípidés. Um amplo leque de atuação era o que o fundador sonhava quando implantou o Centro de Estudos Clássicos na UnB. Por algum tempo, conseguiu realizar este sonho.

O CEC instalou-se em um barracão, no seu começo heróico; depois passou a uma ampla sala no subsolo do edifício em que então funcionava a Reitoria. Tinha um belo acervo de livros e micro-filmes; uma pequena mapoteca; uma ampla mesa de reuniões no espaço principal, a cuja volta os seminários internos aconteciam; um gabinete em que o Coordenador ficava rodeado por fartas estantes, recheadas com livros que lhe pertenciam e tinham fichário especial, mas também por obras de referência e outras a cujo estudo ele se dedicava mais constantemente. Em bureaux destacados se instalavam os demais professores, as bibliotecárias e o pessoal da secretaria. O espaço todo era bem movimentado, com um afluxo constante de gente estudiosa, à procura de livros, revistas, informações. Uma saleta abrigava os monitores. Eudoro de Sousa a visitava quase todos os dias; lá me passou muitos exercícios de grego. Ali costumava deixar, de quando em quando, livros e artigos sobre minha mesa, com a indicação do dia em que deveríamos conversar a respeito. (Acabou por forçar-me a ler alemão, pois nem sempre Xavier podia acudir-me quando nosso mestre me deixava frente a frente com textos na língua por ele estimada indispensável a quem “quer meter-se com Filologia Clássica”). Nessa bendita saleta, tive esplêndidas aulas informais e fiz leituras inesquecíveis.

As apostilas de grego ficavam guardadas em um pequeno armário. Antes que fosse adquirida uma máquina datilográfica com caracteres em grego, o poeta Jair Gramacho praticamente desenhou





os textos, usando o recurso da xilogravura. O leitor de microfiches era uma grande máquina preta, um pouco sinistra, que apelidei de *Libitina*. Ficavam em um armário especial as estampas com reproduções de pinturas de vasos gregos e fotos de monumentos, estátuas, relevos, sigilos, moedas; além dos livros especializados, essas fotos e estampas eram muito úteis para familiarizar-nos com a iconografia helênica, romana e greco-romana. Estudantes de arquitetura e artes plásticas sempre apareciam à procura desse material.

Os bolsistas do CEC tanto estudavam como trabalhavam lá. E o trabalho era parte da aprendizagem... Muito aprendi com a simples arrumação da biblioteca.

O CEC tinha ainda um anexo: uma copa, com um imenso bule, sempre cheio de café, entronizado em um discreto fogareiro. Com esse bule o Professor Eudoro teve, certa vez, um pequeno desentendimento, em um dia em que foi pessoalmente servir-se e queimou a mão: indignado, disparou contra o miserável bule uma fantástica enxurrada de xingamentos. Mas não foi rancoroso: perdoou logo o infeliz e aderiu gostosamente a minhas risadas.

Sim, ele tinha um temperamento forte; de vez em quando estourava em magníficas explosões de fúria. Em geral, elas eram provocadas por manifestações de estupidez ou de má fé. Às vezes, porém, eram inexplicáveis, beirando o absurdo, como no caso que narrei. Mas nunca envolviam perfídia, nem malevolência. Vinham de um homem franco que não escondia suas emoções e tampouco alimentava rancores.

Eu preferia vê-lo furioso, como acontecia nos bons tempos, imprecando contra o bestirol, disposto a atacar gigantes e moinhos de vento, fazendo tempestades em copos de uísque, a encontrá-lo abatido, melancólico, acabrunhado – como por vezes ele me pareceu, depois da extinção do CEC. É verdade que nesse último período ele ainda deu ótimas aulas de grego e de História Antiga,

escreveu belos ensaios, estimulou alunos a produzir bons trabalhos... Mas seu sonho universitário estava destruído.

Dói-me contemplar-lhe, nas últimas fotografias, o rosto sofrido, emoldurado por uma barba que lhe deu feição de máscara trágica. Nessas fotos, seus olhos faiscantes me aparecem como lágrimas luminosas, mal contidas sob o peso sombrio das pálpebras. Sei bem do conforto que lhe dava a força pujante de seu pensamento; a fantástica lucidez que ele às vezes maldizia por certo também lhe deu amparo. Mas foi muito injusta a retribuição que ele teve no final da vida por um trabalho generoso em prol do desenvolvimento da cultura em nosso país.

Darcy Ribeiro e Anísio Teixeira tudo fizeram para reunir na UnB o que encontraram de melhor no meio universitário nacional. Sonhavam constituir aí uma nova vanguarda da inteligência brasileira. Darcy levou Agostinho da Silva para Brasília a fim de que lá ele fosse “a presença de Portugal”. Na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) recrutou Eudoro de Sousa, a quem deu a missão de implantar no cerrado candango os estudos clássicos.

Eudoro empenhou-se profundamente no trabalho que lhe foi confiado. Criou logo o CEC no campus poeirento da universidade em construção. O primeiro passo foi a formação de uma biblioteca especializada. O segundo foi povoá-la com estudiosos de boa cepa. O CEC começou logo a atuar, oferecendo cursos de graduação e pós-graduação, com um pequeno grupo de mestres que ali se reuniram sob o comando do coordenador.

Uma boa biblioteca, com espaços adequados à pesquisa erudita, à reflexão, ao exame de documentos, onde os estudantes e pesquisadores possam reunir-se, consultar-se uns aos outros, desenvolver projetos e trabalhar à vontade, isoladamente ou em equipe, é tudo de que se precisa para o funcionamento de um núcleo dessa natureza, tanto mais produtivo quanto maiores forem sua abertura interdisciplinar e seu dinamismo. Quando cheguei ao Centre Louis





Gernet para um estágio, muito tempo depois, senti-me em casa. O Centre Louis Gernet (CLG) ainda funcionava, então, na simpática Rue Monsieur le Prince, em acomodações modestas. A rigor, era uma biblioteca especializada com uma grande mesa na sala principal, onde os estudantes ficavam a ler; tinha uma secretária, um gabinete do diretor, espaços reservados para o uso dos pesquisadores do quadro da casa, bibliotecárias a postos, recursos de apoio ao estudo e à consulta dos livros, das revistas, dos registros iconográficos etc. Guardadas as proporções, nosso velho CEC da UnB foi concebido da mesma maneira. Pena que esse modelo tão simples e eficaz não tenha tido vida mais longa na UnB.

Como se sabe, esta Universidade sofreu muito com o golpe de 1964. Foi invadida pouco depois da implantação do governo militar, numa verdadeira operação de guerra. Testemunhei essa invasão estapafúrdia. Deu-se ela em um dia em que se fazia a mudança do CEC, do barracão onde primeiro se instalou para as salas do subsolo da Reitoria. Cheguei a ser detido, enquanto transportava as apostilas de grego. Um zeloso soldado desconfiou de que se tratava de material subversivo: “Veja, sargento, isso parece russo!” O sargento, menos estúpido, logo se deu conta do absurdo da hipótese de estar alguém distribuindo panfletos em russo por ali e mandou-me andar – um tanto incomodado, também, pelo meu sorriso divertido em meio a toda aquela confusão. Foi meu primeiro contacto com o febeapá da “gloriosa”...

Outras invasões se sucederam, sempre com detenção de estudantes e professores, submetidos à violência e ao arbítrio que passaram a ser normais no triste regime. Costumo dizer que até hoje, ao passar pela quadra de basket-ball que há no campus da UnB, tenho o impulso de cruzar as mãos atrás da nuca: era assim que conduziam para lá os suspeitos, nessas invasões; e mais de uma vez me aconteceu de ser suspeito.

Conhece-se bem a história da grande crise que afetou essa universidade em 1965, quando o reitor designado pelo governo militar resolveu fazer nela um indecente expurgo, começando pela demissão sumária e injustificada de um mestre. Em reação a essa medida, demitiram-se de uma só vez duzentos e vinte e três professores. Esperava-se criar um grande impasse... Mas o governo os substituiu depressa, recrutando a torto e direito todo tipo de docente disponível, sem maiores preocupações com a qualidade. Parte dos demissionários acabou por sair do país; essa evasão de cérebros foi um dos graves danos causados ao Brasil pela ditadura. Os bons professores que resolveram ficar na UnB foram, em diferentes momentos, muito “patrulhados” por isso. Mas creio que sua decisão de permanecer e resistir impediu o total desmoronamento da instituição. Se não o fizessem, seria mais rápida, fácil e completa a vitória do obscurantismo, com efeitos quiçá irreversíveis na *alma mater* brasileira.

Eudoro ficou. Caso ele não tivesse ficado, mais cedo se teria acabado o CEC, sem deixar as sementes que deixou; muitos estudantes teriam perdido a oportunidade de formar-se com seus ensinamentos e sua sábia orientação; pesquisas e teses valiosas não se teriam concluído; um tesouro de inteligência e cultura nos escaparia e a UNB ficaria sem uma de suas grandes estrelas, que ainda muito brilho lhe havia de conferir.

Creio que pesou na decisão de Eudoro um elemento importante: ele já se considerava brasileiro e não queria deixar sua nova pátria. Tampouco queria desistir da universidade tão sonhada, de que foi um dos fundadores.

Pagou caro por este sonho.

O CEC resistiu ainda por alguns anos; mas logo a mão de ferro do obscurantismo o atacaria brutalmente. Apontado por um energúmeno – um espião disfarçado de professor, um pseudo-intelectual que o invejava profundamente –, Eudoro de Sousa foi indiciado





como subversivo e respondeu a um inquérito policial militar. Ele não tinha atividade política, mas era clara sua simpatia pelos estudantes sempre rebelados; gostava de assistir às assembleias da Federação dos Estudantes da Universidade de Brasília (FEUB) e era amigo de seu presidente, Honestino Guimarães, líder estudantil mais tarde assassinado pela repressão. O canalha que denunciou Eudoro foi expulso da universidade pelos estudantes, que ocuparam o apartamento da Colina onde residia o pretense docente e fizeram seu despejo, em um dos episódios mais singulares da conturbada história da UnB. No local foram encontrados documentos do verdadeiro serviço do “professor” de araque. Numa sua agenda estava anotado: “Denunciar o Coordenador Eudoro”. A imprensa local divulgou o acontecimento (esse registro inclusive).

Por falta de provas, Eudoro não foi preso. Foi apenas fichado... Mas os seus colaboradores do CEC logo viriam a ser atingidos por medidas arbitrárias do interventor que ocupava a reitoria da UnB nesses anos de chumbo. Em 1968, o Professor Xavier Carneiro foi desligado sem que lhe dissessem o motivo.

O CEC foi extinto. Quando de sua extinção, o latinista Suetônio Valença e eu, que então fazíamos o mestrado, tivemos nossas bolsas cortadas e nossas matriculas anuladas sem qualquer explicação. O belo acervo do CEC foi transferido para uma sala obscura da Biblioteca Central (custa-me crer que está todo ali).

Eudoro continuou a dar aulas, mas vivia quase isolado na sua Universidade. Tinha ainda por perto Emanuel Araújo, no Departamento de História, e Fernando Bastos no Instituto Central de Artes (Emanuel passou uma temporada na cadeia, por militar contra a ditadura); também se tornou um seu amigo próximo Ronaldo de Melo e Sousa, brilhante teórico da literatura, que com ele estudou grego.

Quando voltei à UnB para fazer pós-graduação em Antropologia Social, retomei o diálogo com o velho mestre. Tivemos um

belo debate a propósito de seu livro “Horizonte e Complementariedade” (que também resenhei para o Anuário Antropológico). Em resposta a indagações que lhe fiz a respeito desta obra, de que destaquei a forte originalidade, Eudoro apresentou uma leitura dela que contradizia uma das teses centrais aí defendidas; já a tinha superado... Mostrei-lhe essa contradição e ele reagiu com surpresa. Publicou o nosso diálogo no seu “Sempre o Mesmo acerca do Mesmo”, escrito, como ele afirmou, para responder a meu questionamento. Foi uma resposta muito rica; orgulho-me de a ter provocado. Eudoro sentiu-se um tanto espicaçado por ver-se na condição de “mau leitor de si mesmo”, segundo suas palavras. Mas o que eu evidenciei foi o avanço de um pensamento muito rico, que ultrapassava uma alta posição alcançada em seu movimento ascendente.

Concluído o meu mestrado em Antropologia Social, voltei para Salvador; depois disso, poucas vezes estive com Eudoro, em rápidas passagens por Brasília. Não acompanhei a última etapa de sua vida e de sua produção. Lendo-o de longe, a uma distância já impossível de percorrer, sinto ainda o vigor criativo que transparecia em sua voz nos velhos tempos. E até me parece que nosso diálogo nunca se interrompeu.



HOMERO E OS CANDANGOS

Estudei no Colégio Antônio Vieira, dos padres da Companhia de Jesus, em Salvador. Naquele tempo, quase todos os jesuítas que conheci nesta Casa famosa eram italianos; a eles devo o encantamento com a língua de Dante e com o latim. No Vieira fiz (depois do Ginásio) o que então se chamava de Curso Clássico, opção de quem se interessava por Humanidades. Na prática, quase todo o mundo que o cursava fazia vestibular para Direito. Segui esta regra.

Os candidatos à Faculdade de Direito deviam, no vestibular, fazer prova de latim. No programa, a *Catilinária*, de Cícero, e a *Eneida*, de Virgílio. Por Cícero não me interessei muito; mas a *Eneida* me encantou. Fiz um grande esforço para a ler inteira no original, embora só dois Cantos dela constassem da prova. Assim Virgílio me enfeitiçou e fez nascer em mim um desejo muito forte: ler Homero, também no original.

Abandonei o Curso de Direito, com menos de um mês de frequência. Fiz novo vestibular, para Filosofia – e depois de duas ou três aulas larguei o curso. Estava incerto quanto a minha vocação. Entre minhas poucas certezas, estava, porém, a vontade de tornar-me helenista. Um amigo ilustre, o Professor Agostinho da Silva, falou-me que na recém criada Universidade de Brasília, para onde



ele estava indo a convite de Darci Ribeiro, pontificava um grande helenista, amigo seu, que acabava de criar o Centro de Estudos Clássicos. O nome de Eudoro de Sousa já era muito festejado em nosso país. Decidi ir para a Brasília, a fim de estudar com ele. Fui com a cara e a coragem, como se diz. Sem dinheiro e sem emprego.

Um pouco como os alunos das velhas Universidades europeias, nas remotas eras em que elas surgiram, não fui atrás propriamente do curso, mas de um mestre... E de fato encontrei um, de primeira grandeza. Fiz o vestibular para o Instituto de Letras e antes mesmo das provas “internei-me” no CEC, devorando os livros que o mestre me dava a ler. Tratei logo, é claro, de estudar grego com o máximo afinco. Era minha prioridade máxima... Além das aulas de Língua Grega, a minha concentração maior era nas disciplinas ensinadas por Eudoro, que cobriam um vasto campo dos estudos clássicos. Em pouco tempo, devorei o manual de Kalinka e o livro de verbos de Delotte, além de algumas veneráveis gramáticas de grego disponíveis no Centro. O mestre Eudoro fazia-me traduzir textos e depois “revertê-los” ao grego, repetindo a operação até estar seguro de que podia escrever corretamente nessa língua o que nela tinha lido, de modo a “incorporá-la” assim. Depois das aulas matinais, eu passava a tarde no CEC estudando; e após o jantar (quando jantava), voltava para lá, onde – com a permissão do Coordenador e a boa vontade dos vigias – ficava estudando, muitas vezes, até de madrugada. Era um regime de trabalho duro mesmo, esse que eu me impunha. Mas apesar das dificuldades, foi um tempo muito feliz de minha vida.

Não demorou muito que eu me sentisse capaz de empreender a leitura da *Ilíada*. O grego homérico não é difícil. A sintaxe é simples, não oferece problemas; prevalece a parataxe na sua construção. A dificuldade está no imenso vocabulário, na variedade das formas dialetais encontráveis aí; mas com um bom *Lexikon Homericum* e muita disposição, este obstáculo pode ser logo vencido.

A recorrência das fórmulas ajuda muito. O ritmo do hexâmetro oferece um poderoso apoio... E a beleza fascinante do texto estimula a gente. Além disso, o mestre Eudoro de vez em quando me ajudava com ricas explicações, que podiam durar horas, a propósito de passagens (às vezes de dois ou três versos) que provocavam a reflexão sempre profunda desse *doublet* de filósofo e helenista. Assim, numa bela sexta-feira friorenta do mês de junho, terminei, emocionado, minha primeira leitura da *Ilíada*.

Eu já era bolsista, tinha algum dinheiro... Decidi comemorar. Baianamente, claro: com uma boa farra. Dirigi-me, depois do jantar, a um barzinho. Na verdade, era um barraco na Asa Norte, situado estrategicamente num trecho que limitava com o campus: o boteco frequentado pelos candangos que trabalhavam na construção do ICC, dos peões da Universidade. Segui o estilo deles, “amparando” a cerveja, como diziam, com goles de boa cachaça. Não demorou que eu ficasse completamente bêbado. Tanto que logo subi à mesa e comecei a recitar: *Mênin aeíde, theá, Peleíádeo Akhilléos...*

O que aconteceu então ainda me espanta. O mais provável numa situação dessas, em que um rapaz bêbado sobe à mesa de um boteco e recita coisas ininteligíveis, talvez fosse uma intervenção do dono do estabelecimento para conter o bagunceiro, ou uma vaia dos circunstantes, ou algumas gargalhadas, uma grande gozação. Mas deu-se outra coisa. Os candangos fizeram um silêncio interessado e respeitoso; muitos se aproximaram e rodearam minha mesa, ouvindo atentamente. Eu estava completamente arrebatado pela emoção e pela embriaguez. Quando o angustiado sacerdote Crises iniciou sua soturna caminhada pela praia do mar multimurmurante, para fazer sua prece furiosa ao deus do arco de prata, eu não me contive, as lágrimas rolaram pelo meu rosto. Não me lembro até que ponto chegou a minha recitação... Mas no que parei, rompeu uma chuva de aplausos dos candangos. Um deles, cambaleante, me abraçou, também com lágrimas nos olhos e disse: “Eita baianinho





danado! Que coisa mais bonita essa poesia que você falou!” E recebi ainda vários outros cumprimentos da turma toda.

Na hora, achei muito natural. Mas no dia seguinte, com a lucidez que sucedeu a uma espantosa ressaca, fiquei perplexo. Cheguei a duvidar do ocorrido. A custo me levantei, tratei de arumar-me e fui tomar café em um barraco próximo ao pavilhão onde tinha aulas. Lá encontrei um dos companheiros da farra noturna, que me cumprimentou efusivamente pelo meu desempenho da véspera. Tive de admitir que não foi um sonho...

Quando contei ao mestre Eudoro o acontecido, ele primeiro riu muito de meu porre homérico; depois ficou sério e comentou que a cachaça não explicava tudo: “Estou a crer que esse teu público é gente de valor.”

Sim, dou razão a ele. Os pobres candangos, na maioria semi-analfabetos, com quem celebrei a realização de um sonho encarecido, a seu modo me ensinaram uma preciosa, inesquecível lição de poesia.

COLOFÃO

Formato	17 x 24 cm
Tipologia	Dutch801 Rm BT 11/16,5
Papel	Alcalino 75 g/m ² (miolo) Cartão Supremo 300 g/m ² (capa)
Impressão	Edufba
Capa e Acabamento	Cian Gráfica
Tiragem	400 exemplares



Este é um livro de ensaios sobre grandes criações da Antiguidade e sobre questões de teoria antropológica que elas suscitam, cujo o título *Navegações da Cabeça Cortada* alude a um mito órfico. Inspirado no que este mito sugere, o livro retoma o legado antigo de profundas reflexões sobre o destino, a morte e a memória, em suma, sobre o que o filósofo Miguel de Unamuno chamou de “sentimento trágico da vida”.

ISBN 978-85-232-0991-9



9 788523 209919