

**MILTON L. TORRES**

E COLABORADORES

**ENSINANDO  
LITERATURA  
COM COMPARAÇÕES**

UNASPRESS



## Igreja Adventista do Sétimo Dia

Divisão Sul-Americana da IASD

**Presidente:** Erton Köhler

**Secretário:** Edward Heidinger

**Tesoureiro:** Marlon Lopes



Administração da Entidade Mantenedora (IAE)

**Diretor-presidente:** Maurício Lima

**Diretor administrativo:** Edson Medeiros

**Diretor-secretário:** Emmanuel Oliveira Guimarães

**Diretor do departamento de educação:** Ivan Góes



Centro Universitário Adventista de São Paulo

**Reitor:** Martin Kuhn

**Vice-reitores executivos / diretores de campus:** Afonso Cardoso Ligório,

Antônio Marcos Alves, Douglas Jefferson Menslin

**Vice-reitor Administrativo:** Telson Bombassaro Vargas

**Pró-reitor de graduação:** Afonso Cardoso Ligório

**Pró-reitor de pesquisa e desenvolvimento institucional:** Allan Macedo de Novaes

**Pró-reitor de educação a distância:** Fabiano Leichsenring Silva

**Pró-reitor de pós-graduação (lato sensu):** Antônio Marcos Alves

**Pró-reitor de desenvolvimento espiritual:** Henrique Gonçalves

**Diretores administrativos:** Claudio Valdir Knoener, Flavio Knoner, Murilo Marques Bezerra

**Diretor do Seminário adventista latino-americano de teologia:** Reinaldo Wenceslau Siqueira

**Diretor-geral de educação básica:** Douglas Jefferson Menslin

**Secretário-geral e procurador institucional:** Marcelo Franca Alves

**Diretora de recursos humanos:** Karla Cristina de Freitas Souza

**Diretor de produções artísticas:** Tuiú Costa

**Advogado-geral:** Misael Lima Barreto Junior

**Chefe de gabinete:** Anna Cristina Pascual Ramos



Editora Universitária Adventista

**Editor-chefe:** Rodrigo Follis

**Gerente de projetos:** Bruno Sales Ferreira

**Editor associado:** Alysson Huf

**Supervisor administrativo:** Werter Gouveia

**Supervisora de vendas e logística:** Francieleide Santos

**Editores:** Felipe Carmo, Gabriel Pilon Galvani, Kerilyn Oliveira, Luiza Simões, Perez Sales e Thamires Mattos

**Revisora:** Thaís Alencar

**Designers gráficos:** Felipe Rocha, Jônathas Sant'Ana e Kenny Zukowski



MILTON L. TORRES

E COLABORADORES

# ENSINANDO LITERATURA COM COMPARAÇÕES

1ª Edição – 2020

**UNASPRESS**

Imprensa Universitária Adventista  
Engenheiro Coelho, SP

**UNASPRESS**

Imprensa Universitária Adventista

Caixa Postal 88 – Reitoria Unasp  
Engenheiro Coelho, SP CEP 13.448-900  
Tels.: (19) 3858-5222 / (19) 3858-5221

www.unaspres.com.br

Editoração: Rodrigo Follis, Alysson Huf  
Preparação: Matheus Cardoso  
Revisão de original: Tania M. Lopes Torres  
Revisão de prova: William Bernardes  
Projeto gráfico: Felipe Rocha

Ensinando literatura com  
comparações

1ª edição – 2020  
2 MB (PDF)

Dados Internacionais da Catalogação na Publicação (CIP)  
(Ficha catalográfica elaborada por Hermenérico Siqueira de Moraes Netto CRB 7370)

Torres, Milton L.

Ensinando Literatura com comparações / Engenheiro Coelho: UNASPRESS, 2020

623 p.

ISBN 978-65-86848-72-4 | <https://doi.org/10.19141/978-65-86848-72-4>

1. Literatura - Ensino. I. Título. II. Torres, Milton L.

CDD 807

OP 00190.2\_2020

Editora associada:



Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias



Todos os direitos reservados à Unaspres - Imprensa Universitária Adventista. Proibida a reprodução por quaisquer meios, sem prévia autorização escrita da editora, salvo em breves citações, com indicação da fonte.

**Título:**

Ensinando literatura com comparações

**Autor:**

Milton L. Torres

**Grupo de Pesquisa em Filosofia e História da Educação (Agoge)**

**Corpo Editorial:**

- Prof.ª Dra. Aida Figueiredo  
Centro de Investigação em Didática e Tecnologia na Formação de Formadores (CIDTFF), Universidade de Aveiro – Portugal
- Prof.ª Dra. Ana Maria Gimenes Corrêa Calil  
Programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade de Taubaté (Unitau) – São Paulo, Brasil
- Prof.ª Dra. Ana Sílvia Moço Aparício  
Programa de Mestrado Profissional em Educação da Universidade Municipal de São Caetano (USCS) – São Paulo, Brasil
- Prof. Dr. Andrew Sixsmith  
Departamento de Matemática e Ciências Tecnológicas Simon Fraser University – Canadá
- Prof.ª Dra. Angela Harumi Tamaru  
Escola Politécnica, Faculdade de Americana (FAM) – São Paulo, Brasil
- Prof.ª Dra. Ellen Nogueira  
Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp-EC) – São Paulo, Brasil
- Prof. Dr. Frank Viana Carvalho  
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP) – São Paulo, Brasil
- Prof.ª Dra. Gisela Biaggi  
Universidad Adventista de Chile, Chillán – Chile
- Prof. Dr. João Batista Ribeiro Santos  
Universidade Metodista de São Paulo
- Prof.ª Dra. Márcia Regina Onofre  
Departamento de Metodologia de Ensino (DME) Universidade Federal de São Carlos (Ufscar) – São Paulo, Brasil
- Prof.ª Dra. Maria Teresa Ribeiro  
Universidade de Taubaté (Unitau) – São Paulo, Brasil
- Prof.ª Dra. Marlene da Rocha Migueis  
Centro de Investigação em Didática e Tecnologia na Formação de Formadores (CIDTFF), Universidade de Aveiro – Portugal
- Prof.ª Dra. Marta Regina Paulo  
Mestrado Profissional em Educação Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS) – São Paulo, Brasil
- Prof.ª Dra. Martha Maria Prata Linhares  
Programa de Pós-graduação em Educação Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) – Minas Gerais, Brasil
- Prof.ª Dra. Michelle Vanchu-Orosco  
Programa de Pós-graduação em Educação Simon Fraser University – Canadá
- Prof. Dr. Nelson Antônio Simão Gimenes  
Fundação Carlos Chagas Mestrado Profissional Formação de Professores da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) – Brasil
- Prof. Dr. Nonato Assis de Miranda  
Mestrado Profissional em Educação Universidade Municipal de São Caetano (USCS) – São Paulo, Brasil
- Prof. Dr. Orlando, de Andrade Kelm  
McCombs School of Business da Universidade do Texas, Austin – EUA
- Prof.ª Dra. Paula Coelho Santos  
Centro de Investigação em Didática e Tecnologia na Formação de Formadores (CIDTFF), Universidade de Aveiro – Portugal
- Prof. Dr. Paulo Gomes Lima  
Departamento de Educação e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal de São Carlos (Ufscar), Campus Sorocaba – São Paulo, Brasil
- Prof.ª Dra. Tânia Regina da Rocha Unglaub  
Mestrado Profissional em Gestão da Informação (PP-Info - FAED - UDESC) da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis/SC – Brasil
- Prof.ª Dra. Tatiana de Cássia Nakano  
Centro de Ciências da Vida (CCV) – PUC Campinas Programa de Pós-graduação em Psicologia da Pontifícia Universidade Católica de Campinas – São Paulo, Brasil Universidade Católica de Campinas, PUC-SP – Brasil

**Conselho artístico e editorial da Unaspress:**

Dr. Martin Kuhn	Dr. Fabiano Leichsenring
Esp. Telson Vargas	Dr. Reinaldo Siqueira
Me. Antônio Marcos	Dr. Fábio Alfieri
Dr. Afonso Cardoso	Dra. Gildene Silva
Dr. Douglas Menslin	Me. Edilson Valiante
Dr. Rodrigo Follis	Me. Diogo Cavalcante
Dr. Allan Novaes	Dr. Adolfo Suárez

---

**Pareceristas *ad hoc* para a presente obra:**

Jorge Wilson da Conceição  
Centro Universitário Carlos Drummond de Andrade  
(UniDrummond), São Paulo, Brasil

Sônia Maria Mastrocola  
Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp),  
São Paulo, Brasil

**O texto de cada capítulo é da inteira responsabilidade de seus autores.**

# SUMÁRIO

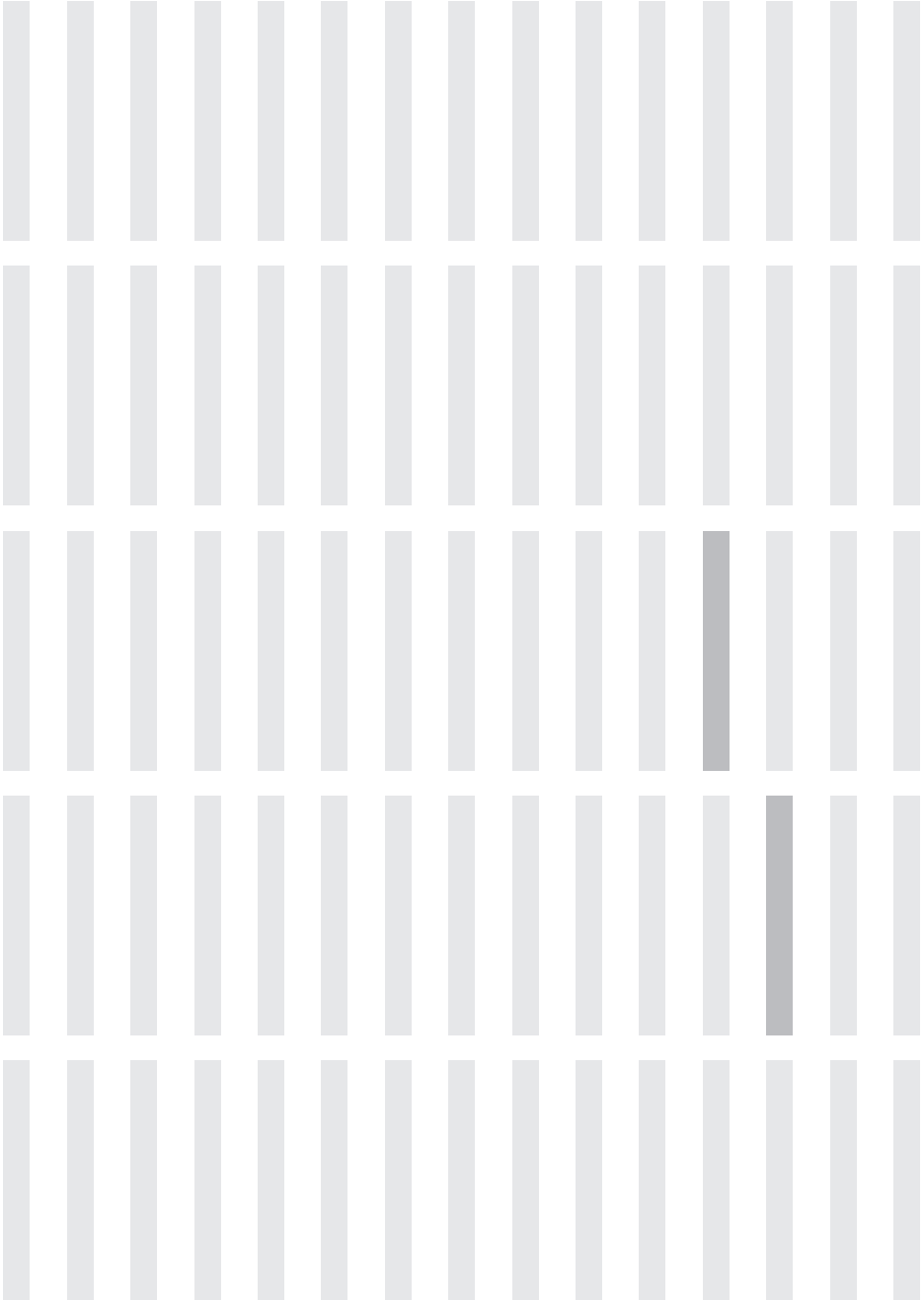
APRESENTAÇÃO .....	13
INTRODUÇÃO.....	19
COMPARANDO HISTÓRIAS DE APEDREJAMENTO.....	45
COMPARANDO HISTÓRIAS DE REFLEXO NO ESPELHO .....	89

<b>COMPARANDO HISTÓRIAS DE MULHERES ORNITOMÓRFICAS.....</b>	<b>125</b>
<b>COMPARANDO HISTÓRIAS DE DILÚVIO .....</b>	<b>169</b>
<b>COMPARANDO HISTÓRIAS DE APARIÇÕES .....</b>	<b>219</b>
<b>COMPARANDO HISTÓRIAS DA MODERNIZAÇÃO DOS DEUSES .....</b>	<b>283</b>
<b>COMPARANDO HISTÓRIAS DE CRIAÇÃO E ERRO.....</b>	<b>337</b>
<b>COMPARANDO HISTÓRIAS DE LÁGRIMAS ENXUGADAS COM OS CABELOS .....</b>	<b>397</b>
<b>COMPARANDO HISTÓRIAS DE LOUCURA REAL .....</b>	<b>429</b>
<b>COMPARANDO HISTÓRIAS DE GLOSSOGÊNESE .....</b>	<b>469</b>
<b>COMPARANDO HISTÓRIAS DE PAIXÃO NÃO CORRESPONDIDA.....</b>	<b>531</b>

<b>COMPARANDO HISTÓRIAS DE MATRICÍDIO.....</b>	<b>555</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>601</b>
<b>ÍNDICE REMISSIVO.....</b>	<b>607</b>
<b>SOBRE OS AUTORES .....</b>	<b>619</b>



“A literatura é uma doença textualmente transmitida,  
normalmente contraída na infância” (Jane Yolen).





## APRESENTAÇÃO

Esta é uma produção técnica do Grupo de Pesquisa em Filosofia e História da Educação (Agoge), associado ao Mestrado Profissional em Educação e à licenciatura em Letras do Centro Universitário Adventista de São Paulo (Unasp-EC). Trata-se de um esforço conjunto de jovens pesquisadores ligados a esses mesmos cursos no sentido de tornar o ensino e a aprendizagem de literatura mais prazerosos e eficazes. A ideia foi a de usar a comparação, principalmente de obras afins, conectando passado e presente, diferentes culturas e gêneros literários, com atenção especial para literaturas tão antigas quanto a literatura clássica e bíblica, e tão recentes quanto a literatura lusófona e anglófona. Como se percebe, o objetivo foi ambicioso e partiu da convicção de que o modelo aqui fornecido pode se tornar útil nas aulas de literatura. Esta produção técnica assume, portanto, as características de um manual de comparações literárias, a partir de um conceito literário longamente estabelecido, o *topos*, que é discutido em detalhes na introdução.

No capítulo 1, “Comparando histórias de apedrejamento”, abordam-se histórias de apedrejamentos frustrados na Antiguidade, com atenção especial para o caso de Helena de Troia e o da mulher adúltera, do evangelho de João. No capítulo 2, “Comparando histórias de reflexo no espelho”, a atenção se volta para a presença de espelhos desfiguradores em obras como *As metamorfoses*, de Ovídio, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e o conto “O espelho”, de Machado de Assis. No capítulo 3, “Comparando histórias de mulheres ornitomórficas”, investigam-se as semelhanças entre obras que tratam de mulheres que assumem a forma de pássaros: sereias, harpias e Lilith. No capítulo 4, “Comparando

histórias de dilúvio”, encara-se o desafio de descrever e sistematizar antigos relatos de um dilúvio universal. No capítulo 5, “Comparando histórias de aparições”, o objetivo é comparar obras em que há a presença do sobrenatural. O capítulo 6, “Comparando histórias da modernização dos deuses”, compara histórias cujos personagens são os deuses antigos, mas ambientadas em um contexto mais contemporâneo, como acontece, por exemplo, com a peça *Os deuses de casaca*, de Machado de Assis, e o romance *Deuses americanos*, de Gaiman. O capítulo 7, “Comparando histórias de criação e erro”, faz uma análise comparativa de obras em que a formação de uma criatura acarreta consequências resultantes de uma falha. É o que ocorre no relato bíblico de Adão e Eva, na peça *Prometeu acorrentado*, de Êsquilo, e no romance gótico *Frankenstein*, de Mary Shelley. O capítulo 8, “Comparando histórias de lágrimas enxugadas com os cabelos”, compara cenas de duas peças de Aristófanes e um episódio de um romance de Apuleio com a narrativa existente nos quatro evangelhos da mulher que enxugou os pés de Cristo com os próprios cabelos. Seu propósito é postular uma explicação para aspectos da recepção da narrativa, principalmente a de Lucas. O capítulo 9, “Comparando histórias de loucura real”, trata, por sua vez, do fingimento de loucura por personagens de estatuto real, como Ulisses, Davi e Hamlet. O capítulo 10, “Comparando histórias de glossogênese”, conecta os antigos relatos da origem das línguas à mitologia do *Silmarillion*, de Tolkien. O capítulo 11, “Comparando histórias de paixão não correspondida”, compara narrativas como as de José e a esposa de Potifar, e a de Belorofonte e a esposa do rei Preto,

a fim de analisar literariamente o subgênero da vingança feminina por causa de uma paixão não correspondida. Finalmente, o capítulo 12, “Comparando histórias de matricídio”, compara dois dramas antigos a fim de compreender seus mecanismos de caracterização dos personagens.

Nos títulos dos capítulos, optou-se por empregar a palavra “histórias”, a fim de evitar a necessidade de lidar com questões relacionadas ao caráter das obras sob estudo, se fictícias ou não. Dessa forma, não houve a preocupação, por exemplo, de decidir se poemas como a *Odisseia* e a *Ilíada* refletem ou não algum evento da Guerra de Troia cuja historicidade possa ser atestada, pois este é um manual de literatura e não de história, antropologia ou teologia. O que interessa, aqui, é como as comparações podem contribuir para a compreensão e, portanto, aprendizagem de literatura. Embora o tema da constituição do *topos* literário domine as discussões, o tratamento do livro não tem no *topos* o único foco e se preocupa, além disto, com outros aspectos como a caracterização dos personagens, a influência de um autor sobre outros e a recepção das obras, entre outras coisas.

Como prática geral, fornecem-se, nas citações, o texto na língua original e sua tradução, quando se lida com a literatura primária, ou seja, as obras que estão sendo comparadas ou outras obras que lhes são contemporâneas ou afins. No caso, porém, da literatura secundária, ou seja, obras posteriores que comentam ou comparam as fontes primárias, simplesmente fornecem-se as traduções, omitindo-se o texto original. Quando se usam obras traduzidas, inclui-se a referência com a menção

à obra traduzida. Em todos os outros casos, as traduções foram feitas pelo autor ou coautores de cada capítulo.

Esta produção de natureza técnica foi o resultado de um projeto de pesquisa concebido e conduzido por Milton L. Torres, autor principal, com as seguintes colaborações em cada capítulo:

- **Introdução:** Eduarda Weber Cezar; Janderson Daniel; Jessica Rodrigues Bispo; Giovana Oliveira Cesar Castanho; Ingrid de Lima Silva; Larisse Carvalho Teixeira; Silvanielle Nascimento dos Santos; Yohanan Eliyahu Abijah;
- **Capítulo 1:** Eduarda Weber Cezar; Jessica Rodrigues Bispo;
- **Capítulo 2:** Ellen Mirian Carmo Martins;
- **Capítulo 3:** Gabriel Campelo Frós Ferreira;
- **Capítulo 4:** Giovana Oliveira Cesar Castanho; Yohanan Eliyahu Abijah;
- **Capítulo 5:** Janderson Daniel;
- **Capítulo 6:** Larisse Carvalho Teixeira;
- **Capítulo 7:** Máira Cristina de Carvalho Pimenta;
- **Capítulo 8:** Aline Rodrigues de Lima;
- **Capítulo 9:** Mara Aparecida da Rocha;
- **Capítulo 10:** Pedro Henrique Novak; Raquel Dasan;
- **Capítulo 11:** Ingrid de Lima Silva; Silvanielle Nascimento dos Santos;
- **Capítulo 12:** Talita Paim Veloso de Castro.

Todos os coautores são jovens pesquisadores comprometidos com um ensino mais criativo e inovador nas aulas de literatura. Por isso, confiam no impacto em potencial desta publicação nas práticas pedagógicas dos docentes nessa área na educação básica e em cursos de graduação voltados para a formação de professores.



## **INTRODUÇÃO**

escrita em colaboração com:

**Eduarda Weber Cezar**

**Janderson Daniel**

**Jessica Rodrigues Bispo**

**Giovana Oliveira Cesar Castanho**

**Ingrid de Lima Silva**

**Larisse Carvalho Teixeira**

**Silvanielle Nascimento dos Santos**

**Yohanan Eliyahu Abijah**

A literatura “transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana” (EAGLETON, 2003, p. 3). É justamente por isso que Eagleton (2003, p. 3) descreve a literatura como rica, pois traz em seus textos uma complexidade inigualável, já que ela luta com a linguagem de forma mais intensa, mais autoconsciente do que o usual. Ou seja, o mundo da literatura é renovador e profundo. É por isso que a linguagem literária é considerada uma linguagem especial, em contraste com a linguagem que usamos habitualmente.

Segundo Culler (1999, p. 31-47), a literatura é um meio linguístico que evidencia a ficção, seguindo leis internas. Assim, Eagleton (2006, p. 14) define literatura como qualquer tipo de escrita que seja considerada altamente valiosa. Quando entramos em contato com a literatura, tornamo-nos igualmente ricos, pois, segundo Samuel (1997), a literatura “desrealiza” a realidade, quebrando, assim, o seu monopólio. Isso amplia o conhecimento de quem entra em contato com a literatura, pois se vê forçado a definir e questionar o que é real. Muitas vezes, a realidade concreta está mascarada, mistificada, alienada. A literatura, porém, consegue dar voz à crítica social, ao criar um contexto análogo. Por sua vez, a comparação, como método, é importante na estrutura do pensamento humano, pois contribui positivamente para a análise e interpretação tanto da realidade quanto da ficção.

A literatura também tem o poder de transcrever sentimentos, emoções, reações, pensamentos, críticas, entre outros aspectos. Justamente por isso, Castello (2012) declara que, começando pelos gregos, “a literatura conserva um poder que não é de mais ninguém.

Ela lança o sujeito de volta para dentro de si e o leva a encarar o horror, as crueldades, a imensa instabilidade e o igualmente imenso vazio que carregamos em nosso espírito”. Quando lemos Dostoiévski, Kafka, Pessoa, Clarice, vemos que um rombo se abre em nosso coração.

É nas frestas do real, como uma erva daninha, que a literatura nasce. A literatura não é um divertimento; tampouco é um saber especializado. Ela é um instrumento, precário e sutil, de interrogar a vida. Desloca nossas certezas, transformando-as em incertezas. Em vez de nos oferecer respostas, nos faz novas perguntas – desagradáveis e perturbadoras (CASTELLO, 2012).

Pode-se dizer, então, que a literatura transmite ideias e sentimentos diversos. Seu contexto chega a criá-los. Daí sua importância na crítica social. No entanto, cada literatura tem sua essência, e comparar uma com a outra enriquece e contribui para uma visão geral e específica dos assuntos analisados.

## COMPARAÇÃO E LITERATURA

As comparações são intrínsecas à cultura humana, pois comparar se torna quase que um hábito para as pessoas. “Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura” (CARVALHAL, 2006, p. 6). A respeito da origem da comparação, Posnett (1994, p. 23) afirma que

o método comparativo de adquirir ou comunicar conhecimento é, num certo sentido, tão antigo quanto o pensamento [...]. Toda a razão, toda a imaginação, operam subjetivamente, e passam de indivíduo para indivíduo objetivamente, com a ajuda de comparações e diferenças.

Carvalho (2006, p. 7) relata, porém, que, “em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim”. Logo, a literatura comparada

compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe (CARVALHAL, 2006, p. 8).

Ainda com respeito à comparação, Carvalho (2006, p. 6) declara que “a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva)”.

A literatura comparada é, portanto, um ramo da literatura que, segundo Carvalho (2006, p. 5), serve, em seu sentido mais estrito, para designar uma investigação literária cujo objetivo é comparar duas ou mais literaturas, examinando a cultura e o contexto histórico de um determinado texto e seu escritor, em relação com outros textos, contextos e escritores. A comparação é um recurso eficaz, pois no cotejo de contextos diferentes se conseguem analisar determinados assuntos. Em sentido mais amplo,

a Literatura Comparada é o estudo da literatura além dos limites de um país em particular, é o estudo das relações entre literatura e outras áreas de conhecimento e crença, como as artes (por exemplo, pintura, escultura, arquitetura, música), filosofia, história e ciências sociais (por exemplo, política, economia, sociologia), as ciências, religião etc. Em resumo, é a comparação de uma literatura com outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana (REMAK *apud* STALLKNECHT; FRENTZ, 1973).

O comparatista vai, portanto, além dos textos, em sua consideração convencional, incluindo uma vasta gama de elementos.

O trabalho comparatista não se deve limitar a relacionar textos, uma vez que a vida do autor constitui um fator importante na gênese da obra. A revelação e a difusão de ideias e sentimentos podem, às vezes, partir de um fato histórico ou social. A cronologia é importante na medida em que situa devidamente as aproximações, eliminando-as se forem falsas (NITRINI, 2000, p. 32).

Silveira (1964, p. 41) diz que a literatura comparada auxilia o comparatista a identificar pontos em comum entre as obras e os autores correspondentes. Ao fazer uma análise, não se deve, porém, tirar conclusões precipitadas, pois as coincidências entre as obras são, muitas vezes, acidentais.

Literatura Comparada, ou Crítica Comparativa, são nomes precários, que têm sido usados por falta de outro mais adequado e

sugestivo. De fato, trata-se de uma comparação a estabelecer. Mas não no sentido que a expressão inevitavelmente sugere ao leigo. Ouvindo falar pela primeira vez de literatura comparada, suporão muitos, porventura, que se alude ao cacete de estabelecer paralelos genéricos e vagos entre duas ou mais literaturas, entre dois ou mais autores de nacionalidades diferentes, que tanto afasta os críticos primários. A coisa, no entanto, é bem diversa. Em Literatura Comparada procedem-se a comparações de caráter especial e com a finalidade positiva. Com a finalidade, extremamente fecunda para a história do espírito, de verificar a influência de uma obra ou de um autor a obras e autores estrangeiros, de diferentes culturas, ou de um momento literário, ou da literatura interna de um país a momentos literários ou à literatura de outros países (SILVEIRA, 1964, p. 15).

A literatura comparada é um excelente método investigativo, pois ela possibilita uma análise intertextual entre os textos estudados, aprofundando o conhecimento de diversos de seus aspectos. Estudar um texto isoladamente é uma temeridade, pois isso limita a captação dos detalhes relevantes. Sendo assim, a literatura comparada é um ramo da teoria literária, e seu foco é estudar duas ou mais obras, analisando, por meio da comparação, que aspectos têm em comum e em que aspectos divergem. Essa comparação não é simples; às vezes, chega a ser até contraditória.

Segundo Lazarotto (2011, p. 1), a literatura comparada é uma tarefa investigativa. Quando duas obras ou mais são confrontadas, é possível ter um panorama do assunto tão ampliado que conseguimos verificar a trajetória do autor e da obra, os mitos e motivos da produção, as referências

e influências, além de entender o sistema de estruturação das obras. Sendo assim, a comparação é um excelente método para a crítica textual.

Segundo Pichois e Rousseau (1994, p. 216), uma definição mais completa de literatura comparada a entende como

a arte metódica, pela busca de laços de analogia, de parentesco e de influência, de aproximar a literatura dos outros domínios da expressão ou do conhecimento, ou então os fatos e os textos literários entre si, distantes ou não no tempo ou no espaço, desde que façam parte de uma mesma tradição, para melhor descrevê-los, compreendê-los e saboreá-los.

O campo da literatura comparada é muito amplo, o que possibilita trilhar vários caminhos na análise de textos. Até mesmo sua nomenclatura pode variar, sendo também chamada de intertextualidade. Além disso, de acordo com Nitrini (2000, p. 127), “até certo ponto, a influência pode confundir-se com a imitação, assim como, em sua outra acepção, confundia-se em parte com a difusão”. Tais confusões acontecem e requerem razoável tempo para que sejam esclarecidas, dependendo dos pilares nos quais os teóricos buscam embasamento para determinar as comparações textuais. Por isso, afirma Nitrini (2000, p. 128) que “convém não perdermos de vista a história do conceito de ‘imitação’ e lembrarmos que no Renascimento ocorreu uma confusão entre poética e retórica, confusão esta que perdurou nos séculos 17 e 18”.

As análises textuais dependem de muitos fatores, sendo que o conhecimento sobre o autor e sobre os outros autores com os quais ele

teve contato contribui para uma satisfatória interpretação a respeito da sua intenção e possíveis influências. Contudo, nem sempre é possível afirmar se, de fato, houve por parte do escritor as mesmas reações ou implicações as quais os estudiosos projetam em um processo comparativo. “Para Aldridge [*apud* NITRINI, 2000, p. 130], a influência se define como algo que existe na obra de um autor que não poderia ter existido se ele não tivesse lido a obra de um autor que o precedeu.”

O fato de um escritor trazer em sua escrita os traços ou ideias de outro autor, não era visto, no passado, com bons olhos, pois isso era considerado como falta de criatividade. Só que essa visão perdeu força ao se entender que, quando o escritor introduz uma paródia ou paráfrase de outra obra, denota uma influência que o fez dizer o que já foi dito, só que em uma nova perspectiva. Os problemas de empréstimo, considerados, até então, por muitos estudiosos, como dependência de um autor em relação a outro, não aparecerem mais como uma imitação, mas, em vez disso, como fonte de originalidade, isto é, como a intrusão do novo na criação (NITRINI, 2000, p. 132).

Para Lazarotto (2011, p. 1), a literatura comparada é, portanto,

um estudo de semelhanças, analogias, parentescos e intertextualidades. Para o comparativista, as análises intertextuais são apenas um passo[;] dessa forma, ao lermos um texto, lemos por meio dele, o gênero a que pertence, suas características, sua cultura e os textos que o autor leu.

De fato, Lazarotto (2011, p. 2) afirma que “a literatura comparada, nos dias de hoje, tem a possibilidade de mover-se entre várias áreas,

articulando-se com várias teorias, fornecendo metodologicamente novos recursos para análises interdiscursivas, literárias e interdisciplinares”. Ou seja, confrontar duas obras literárias não é um processo simples, pois envolve análise, busca de informações, pensamento crítico, estudos sobre os autores e os interesses envolvidos, entre outras coisas. Ela cria, em muitos casos, um “cenário conflitante”.

Para entender, portanto, os aspectos comparativos de duas ou mais obras, além dos processos citados, é fundamental analisar o contexto de cada uma. É justamente por isso que Carvalhal (2006, p. 39) afirma que

a literatura comparada, sendo uma atividade crítica, não necessita excluir o histórico (sem cair no historicismo), mas ao lidar amplamente com dados literários e extraliterários ela fornece à crítica literária, à historiografia literária e à teoria literária base fundamental.

Quando a comparação é extraliterária, o campo de visão analítico é outro, pois tudo tem uma base social. Analisam-se, assim, influências sobre o texto. Para Monteiro (*apud* SILVA, 2005, p. 66), “tanto a História quanto a Literatura são constituídas a partir de um lugar social de onde se narra (classe, etnia, sexo, instituição, *métier*) e se tematiza a realidade”.

Segundo Bakhtin (1986, p. 162), “o texto só ganha vida em contato com outro texto”. Somente no contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando sua relação e ensejando um diálogo. Esse contato, revelado por Bakhtin (1986, p. 162), se faz em um cenário conflituoso.

Através da literatura comparada pode-se ter um olhar além das fronteiras territoriais, “a fim de que sejam discernidos movimentos e

tendências nas diversas culturas nacionais e de que sejam percebidas as relações entre a literatura e as demais esferas da atividade humana” (ALDRIDGE, 1994, p. 255).

A literatura comparada é, portanto, uma ferramenta investigativa, que compõe um vasto campo de atuação, empregada na colação literária de duas ou mais obras, para investigar a trajetória de um determinado autor ou obra, os motivos, referências e influências e o sistema de estruturação dessas obras (LAZAROTTO, 2011, p. 1). A comparação possibilita identificar as singularidades das obras, revelando os pontos de maior força e relevância presentes em cada uma delas.

Segundo Carvalhal (2006, p. 6):

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

Dessa forma, os métodos de trabalho utilizados pelo comparatista serão ajustados às suas necessidades e às de sua pesquisa (SANTOS; LIRA, 2018, p. 58). Carvalhal (2006, p. 6) diz que a literatura comparada é como uma “Babel”, porque não existe apenas uma orientação a ser seguida, é uma estrada onde se pode ir por vários caminhos diferentes. Para Pound (1970, p. 23), “o método adequado para o estudo da poesia e da literatura é o método dos biólogos contemporâneos, a saber, o

exame cuidadoso e direto da matéria e contínua comparação de uma ‘lâmina’ ou espécime com outra”.

Os estudos mais recentes mostram que os métodos não antecedem a análise como algo previamente fabricado, mas decorrem dela. Por isso, a literatura comparada não pode ser entendida apenas como um sinônimo de comparação; logo, a comparação não se restringe apenas à literatura, mas engloba uma ampla área de estudo, podendo ocorrer mesmo entre um livro e uma pintura, uma peça de teatro, uma música ou um filme. Nos estúdios da RKP, Paramount e Universal, é comum a adaptação de livros de romances para filmes, por causa de sua atração do interesse do público (BLUESTONE *apud* GUALDA, 2010, p. 202).

## BREVE HISTÓRICO DA LITERATURA COMPARADA

Em 1827, Villemain usou, pela primeira vez, a expressão “literatura comparada” (SILVEIRA, 1964, p. 18). É, portanto, no século 19 que surge o termo “literatura comparada” (BRUNEL; PICHOS; ROUSSEAU, 2012, p. 15). Originado na França, o termo estava associado a uma corrente de pensamento que enfatizava as comparações dos fenômenos da época. Carvalhal (2006, p. 9) comenta que o termo “comparado”, derivado do latim *comparativus*, “já era empregado na Idade Média”.

Outros autores, como Texte (1994, p. 40), dizem, porém, que a literatura comparada nasceu na Alemanha em função de uma revolta contra o despotismo do jugo francês, numa tentativa de independência

de seu pensamento literário, tendo como fundadores Lessing, Herder, Schiller, Tieck e os dois Schlegel.

Era preciso, para combater o estrangeiro invasor, estudá-lo e conhecê-lo, e, para substituí-lo por modelos novos, se familiarizar com a literatura que representavam. Assim, a crítica comparativa fazia suas provas ao mesmo tempo como método de pesquisa e de análise, de um lado, e como força viva e criadora, de outro: assistia-se ao nascimento simultâneo da crítica moderna e de uma das maiores literaturas de nosso tempo. Não era mais esta comparação das obras nacionais com as obras estrangeiras um simples passatempo de eruditos ou de curiosos. Era a própria luta pela independência do pensamento nacional (TEXTE, 1994, p. 40).

Os anos se passaram e surgiu a necessidade de um aprofundamento dos estudos em literatura comparada. Carvalho (2003, p. 18) também escreve que “os estudos literários sentiram a necessidade de uma fundação que lhes assegurasse maior objetividade de atuação e mais precisão em seus resultados de análise”.

Santana (2004) defende que “a literatura comparada nunca teve parâmetros rigorosos fixados”, pois em seu princípio, no século 19, já focava a investigação da trajetória de um determinado autor, da obra, da produção, entre outras coisas. Hoje, ela é chamada de “estudos culturais” ou “comparatismo cultural”, pelo fato de ter como novo foco a comparação entre a literatura e as disciplinas humanas extratextuais. Além disso, os estudiosos divergem muito em relação ao método do estudo, existindo, assim, uma carência de publicações a esse respeito. Isso torna, então, a literatura comparada um ramo complexo e extenso.

Posnett (1994, p. 24) reclama que os gregos fizeram pouco progresso a respeito da comparação, pois fechavam-se em seu próprio círculo de relações, ou seja, se não tivessem desprezado qualquer língua que não fosse a sua, o progresso teria sido maior. Segundo ele, foi Dante que marcou o início da ciência comparativa quando escreveu *De vulgari eloquentia*.

Colocando o problema da natureza da linguagem, um problema que não deve ser tratado com leviandade pelos povos da Europa moderna que herdaram, diferentemente do grego ou hebraico, uma literatura escrita numa língua cuja decomposição simplesmente foi levada a constituir os elementos de sua própria fala viva (POSNETT, 1994, p. 24).

Para Postnett (1994, p. 24), foi o Renascimento latino que “estabeleceu as fundações para o método comparativo no espírito da Europa”. Essa reflexão consciente a respeito da comparação promoveu, segundo Posnett (1994, p. 24), o crescimento do pensamento europeu nos últimos cinco séculos, mesmo que iniciada de maneira frágil. A ciência comparativa continuou a crescer como resultado das viagens marítimas e da atividade dos missionários cristãos, que traziam de volta a literatura de outros povos. Como exemplo, Posnett (1994, p. 25) cita “a tradução de um drama chinês publicada em 1735, feita pelo jesuíta Prémare”.

Logo, embora a comparação seja algo natural do ser humano, a crítica comparativa só teve início no fim do século 18, atingindo, como diz Posnett (1994, p. 23), sua glória no século 19. Depois disso, as reflexões

sobre a natureza e o funcionamento dos textos abriram caminho para a “reformulação de alguns conceitos básicos para a literatura comparada tradicional” (CARVALHAL, 2006, p. 28).

Dentre as várias contribuições, encontramos as noções de Tynianov (1971), em relação à evolução literária, de Mukarovsky (1971), sobre a função estética e sobre a arte semiológica, e, por fim, de Bakhtin (1981), sobre o dialogismo. Tynianov (*apud* CARVALHAL, 2006, p. 47) alerta que “um mesmo elemento tem funções diferentes em sistemas diferentes”. Por isso, Carvalhal (2006, p. 29) reafirma que não é possível considerar idêntico um elemento textual que é retirado de seu contexto para integrar um contexto diferente do original, pois “a sua inserção em novo sistema altera sua própria natureza, pois aí exerce outra função”. Por sua vez, Mukarovsky (*apud* CARVALHAL, 2006, p. 48) aproveita as noções de “função” e “dominante”, descritas por Tynianov (1971), para enfatizar que não existe isolamento na obra literária, pois ela faz parte de um grande sistema de correlações. Já Bakhtin (*apud* CARVALHAL, 2006, p. 48) “foge das concepções ‘fechadas no texto’ dos formalistas mais ortodoxos” e, então, resgata as ligações com a história.

Carvalhal (2006, p. 7) esclarece que, quando uma obra literária é analisada, é levada a “estabelecer confrontos com outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor”. Assim,

só podemos entender (a análise literária) fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, e que tanto o velho

ponto de vista que explicava fatores externos, quanto outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO *apud* TEIXEIRA; TEIXEIRA, 2006, p. 93).

A princípio, a literatura comparada partia de um âmbito em que cada nação realizava as comparações apenas dentro de seus próprios limites, sem comparar suas obras com as de outros países e culturas. Ela ficou muito tempo com esse limite imposto pelos estudiosos. Foi necessário combater esse isolacionismo nacionalista. Os comparatistas faziam comparações somente entre literaturas maiores e literaturas menores, sendo aquelas as primeiras, para servir de modelos para estas. Esse comparatismo incipiente enfatizava o estudo da imagem cultural de determinado povo com uma literatura nacional. Atualmente, o comparatista pode visar ao estudo de qualquer tipo de arte literária ou apenas de literaturas nacionais e pode recorrer a sua comparação com a pintura, o cinema, a dança etc. (GUILLÉN, 1985, p. 51).

## **A RELEVÂNCIA DA LITERATURA COMPARADA**

A literatura comparada é relevante porque busca mostrar que nenhuma obra é verdadeiramente “pura”, havendo sempre certa relação

entre elas, mesmo que as culturas sejam diferentes, autores ou idiomas. Segundo Bakhtin (*apud* KOCH; ELIAS, 2008, p. 78), “cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados”. Envolve também a intertextualidade, o conceito de que, para escrever um texto, há necessidade de conhecimento de outros textos, de modo a constituí-los no processo de leitura e produção de sentido (KOCH; ELIAS, 2008, p. 81).

Embora uma narrativa qualquer se passe em determinado momento, geralmente marcado por tempo e espaço, o escritor consegue tornar a obra literária atemporal. Por isso, ela pode ser compreendida e apreciada em qualquer período da história. A comparação permite que a obra seja situada em um período da história, mas isso não impede que seja transposta para um período diferente daquele no qual ela foi escrita, mas ao qual pertence pela intertextualidade, que, por sua vez, é explicitada através do estudo comparativo (COUTINHO, 2010. p. 122).

O estudo da comparação tem, de fato, grande relevância para a sociedade, pois ajuda a formar o pensamento crítico. Carvalhal (2006, p. 7-8, grifo nosso) diz:

*Quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. É bem verdade que, na crítica literária, usa-se a comparação de forma ocasional, pois nela comparar não é substantivo. No entanto, quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação*

fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método – e começamos a pensar que tal investigação é um “estudo comparado”.

De acordo com Silveira (1964, p. 17-18), “a literatura comparada é de grande necessidade, porque precisamos compreender que nenhuma literatura se forma e que nenhuma obra individual se cristaliza, sem complexas, profundas e múltiplas influências estranhas”.

Para Lazarotto (2011, p. 1), a comparação é realizada como “uma caçada de indícios, influências, diferenças, afinidades naturais ou movidas por condicionamentos de época ou de gêneros. É um estudo de semelhanças, analogias, parentescos e intertextualidades”.

Portanto, a literatura comparada “se torna um método de excelência na perspectiva da crítica textual, não considerando as obras no seu valor original, mas principalmente a contribuição de cada autor para a história da literatura” (LAZAROTTO, 2011, p. 1). Além disso, há razões mais práticas por que nos interessamos pelos personagens de uma obra fictícia. De acordo com Vermeule (2010, p. 2), “a cultura humana é a melhor imagem da mente humana”, pois as coisas que os seres humanos “têm motivos para fazer, tendem, em geral, a nutrir seus interesses, em vez de frustrá-los”, e tais interesses “são uma estranha profusão de impulsos e desejos, que, no entanto, se agrupam de forma mais intensa em torno da prosperidade humana”; por isso, é preciso “lembrar [que] os humanos prosperam em conjunto e em conflito”. Os seres humanos se identificam com a vida dos personagens de histórias, pois “essas vidas se enquadram em padrões previsíveis: são imagens intensificadas e condensadas, evacuadas e retocadas” de “saúde, riqueza, beleza, *status*,

posses, relacionamentos, felicidade” dos outros seres humanos, que revelam “o grau em que eles são mais ou menos bem-sucedidos do que nós em conseguir essas coisas” (VERMEULE, 2010, p. 4).

O fato de nos importarmos com pessoas fictícias está relacionado ao modo como refletimos sobre elas. De fato, a mente tem três “primitivos conceituais”. O primeiro é o “animismo” (VERMEULE, 2010, p. 21). Segundo Guthrie (1993, p. 3):

Nós antropomorfizamos porque adivinhar que o mundo é humano é uma boa aposta. É uma aposta porque o mundo é incerto, ambíguo e precisa de interpretação. É uma boa aposta, porque as interpretações mais valiosas geralmente são aquelas que divulgam a presença do que é mais importante para nós: outros seres humanos, geralmente.

O segundo primitivo é a “iniciativa” (*agency*). Quando vemos “algo que prossegue para uma meta, e pensamos que isso tem um eu, que tem intenções”, a tendência é lhe oferecer o que Vermeule (2010, p. 22-23) chama de “caridade psicológica”, pois “o intelecto humano é extremamente adequado para pensar em outras pessoas, em seus problemas e nas situações em que se envolvem”. Sendo assim, pensamos em “fatos, valores, normas, história, moralidade, sociedade e até em nossos próprios destinos”, mas agrupamos tudo isso em “figuras e histórias sobre outras pessoas” (VERMEULE, 2010, p. 23-24), uma vez que “a ordem social é intrinsecamente moral”, já que é composta de “deveres e obrigações, triunfo e vergonha, vilões e heróis”.

O último primitivo conceitual é a “distinção corpo/alma” (VERMEULE, 2010, p. 23-24), segundo o qual, já nascemos sabendo distinguir entre pessoas e coisas, o que “afeta profundamente nossas atitudes em relação ao que consideramos membros de cada categoria”.

Ao “suspender nossa descrença” e lhe darmos “o presente valioso da nossa atenção”, a ficção “nos retribui com grandes doses de informações sociais realmente suculentas, informações que seriam muito caras, perigosas e difíceis de extrairmos sozinhos do mundo” (VERMEULE, 2010, p. 14).

## **A LITERATURA COMPARADA E O CONCEITO DE *TOPOS***

A palavra grega *topos* tem como definição geral “lugar” ou “região”. Segundo Thom (2003, p. 561), “*topoi*, na retórica antiga, se referem, então, aos ‘lugares’ nos quais os argumentos podem ser encontrados, isto é, os títulos gerais sob os quais se pode achar material para se construir um argumento”. O termo geralmente é usado de forma ampla para designar toda uma variedade de fenômenos, inclusive padrões retóricos de argumentação, temas literários, tópicos e clichês, bem como para tratar de assuntos morais e intelectuais (THOM, 2003, p. 556-557). Segundo Curtius (*apud* THOM, 2003, p. 556-557), “os *topoi* foram originalmente dispositivos retóricos para ‘compor discursos’, entretanto, até o final da Antiguidade, tornaram-se clichês que podem ser usados em qualquer literatura”.

Adotou-se, nesta coletânea, a seguinte definição de *topoi*, o plural de *topos*:

Formas de estruturar argumentos como raciocínio analógico a partir de uma base provável, mais do que factual. Um *topos* provê um contexto geral para uma discussão, uma moldura para os argumentos, mais do que um conjunto de regras, padrões ou axiomas. As pessoas envolvidas na discussão precisam concordar que o contexto é apropriado; é útil, por exemplo, considerar o “jardim” como imagem da “civilização/cultura” (HUNTER, 2014, p. 5).

Como se percebe, o conceito vem da retórica. *Topos* é uma abreviatura de *topos koinos* (ou “lugar-comum”). De acordo com Hunter (2014, p. 8),

*topoi* podem, de fato, ser lugares físicos, quer generalizados (jardins, ilhas desertas, caramanchões de felicidade), quer particularizados (Londres, Los Angeles), mas também podem ser lugares mentais, como “a casa gótica”, “o amor romântico” ou “a devoção cristã”[,] quando vistos como uma espécie de lugar reconhecido pela mente.

O estudo dos *topoi* tem grande relevância para a sociedade, pois os *topoi* fornecem aos autores um método de escrita mais coerente e significativo, permitindo também que o leitor tenha acesso à cosmovisão do autor de determinada obra. Thom (2003, p. 569-570) diz que

ao usar *topoi*, um autor ao mesmo tempo insere o próprio texto no discurso moral e cultural de sua época e evoca uma esfera mais ampla de ressonância

do que pode ser explicada em um texto particular. Um *topos* pode também fornecer, portanto, uma coerência subjacente ao texto que não fica imediatamente óbvia na superfície. Quando a gente tem a perspectiva dos *topoi* antigos, nós também penetramos na cosmovisão dos autores antigos.

Por meio do método comparativo evidenciamos, portanto, nesta coletânea, importantes semelhanças e diferenças nas obras estudadas. Esse modelo de pesquisa permite uma investigação aprofundada, com base nos tipos de textos e autores, com foco nas particularidades de cada um.

## REFERÊNCIAS

ALDRIDGE, O. Propósitos e perspectivas da literatura comparada. *In*: COUTINHO, E. F.; CALVALHAL, T. F. (Orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 255-259.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1986.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

BRUNEL, Pierre; PICHOS, C.; ROUSSEAU, A. M. **Que é literatura comparada?** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CARVALHAL, T. F. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4a ed. São Paulo: Ática, 2006.

CASTELLO, José. A literatura na poltrona. **O Globo**, 2012. Disponível em: < <https://glo.bo/2N5mXkk>>. Acesso em: 04 jun. 2015.

COUTINHO, Eduardo. F. Reflexões sobre uma nova historiografia literária na América Latina. **Ilha do Desterro**, v. 59, p. 113-132, 2010.

CULLER, J. **Teoria literária**: uma introdução. São Paulo: Beca, 1999.

EAGLETON, T. **Teoria literária**: uma introdução. 6a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUALDA, L. C. Literatura e cinema: elo e confronto. **Matrizes**, v. 3, n. 2, p. 201-220, 2010.

GUILLÉN, Claudio. **Lo uno con lo diverso**: literatura y complejidad. Barcelona: Crítica, 1985.

GUTHRIE, Stewart E. **Faces in the clouds**: a new theory of religion. Nova York: Oxford University Press, 1993.

HUNTER, L. **Towards a definition of topos**: approaches to analogical thinking. [S.l.]: Palgrave Macmillan, 2014.

KOCH, I. V.; ELIAS V. M. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. São Paulo: Contexto, 2008.

LAZAROTTO, K. R. Literatura comparada: dois romances, duas regiões, dois irmãos. **Anais do V Encontro Internacional de Letras: Estudos Linguísticos e Literários: Saberes e Expressões Globais**, Foz do Iguaçu, p. 1-10, 2011.

MUKAROVSKY, Jan. **La funzione, la norma e il valore estetico como fatti sociali**: semiologia e sociologia dell'arte. Torino: G. Einaudi, 1971.

NITRINI, S. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. 2a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 1970.

PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. M. Para uma definição de literatura comparada. *In*: COUTINHO, E. F.; CALVALHAL, T. F. (Orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 215-218.

POSNETT, H. M. **Literatura comparada**: o método comparativo e a literatura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SAMUEL, R. **Manual de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1997.

SANTANA, A. L. **Literatura comparada**. 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/2YPK3Rk>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

SANTOS, A. F. S.; LIRA, M. R. S. Literatura comparada: teoria e método. *In*: NASCIMENTO, C. M. B.; PINHEIRO, E. V.; LIRA, M. R. S.; SERRÃO, T. S. (Orgs.). **Metodologia da pesquisa em estudos literários**. Manaus: Universidade Federal do Amazonas, 2018. p. 53-64.

SILVA, D. B. da. Literatura comparada: novas fronteiras culturais. **Revista Moara**, Belém, n. 23, p. 50-69, 2005.

SILVEIRA, Tasso da. **Literatura comparada**. Rio de Janeiro: GRD, 1964.

STALLKNECHT, Newton P.; FRENTZ, H. **Comparative literature: method and perspective**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973.

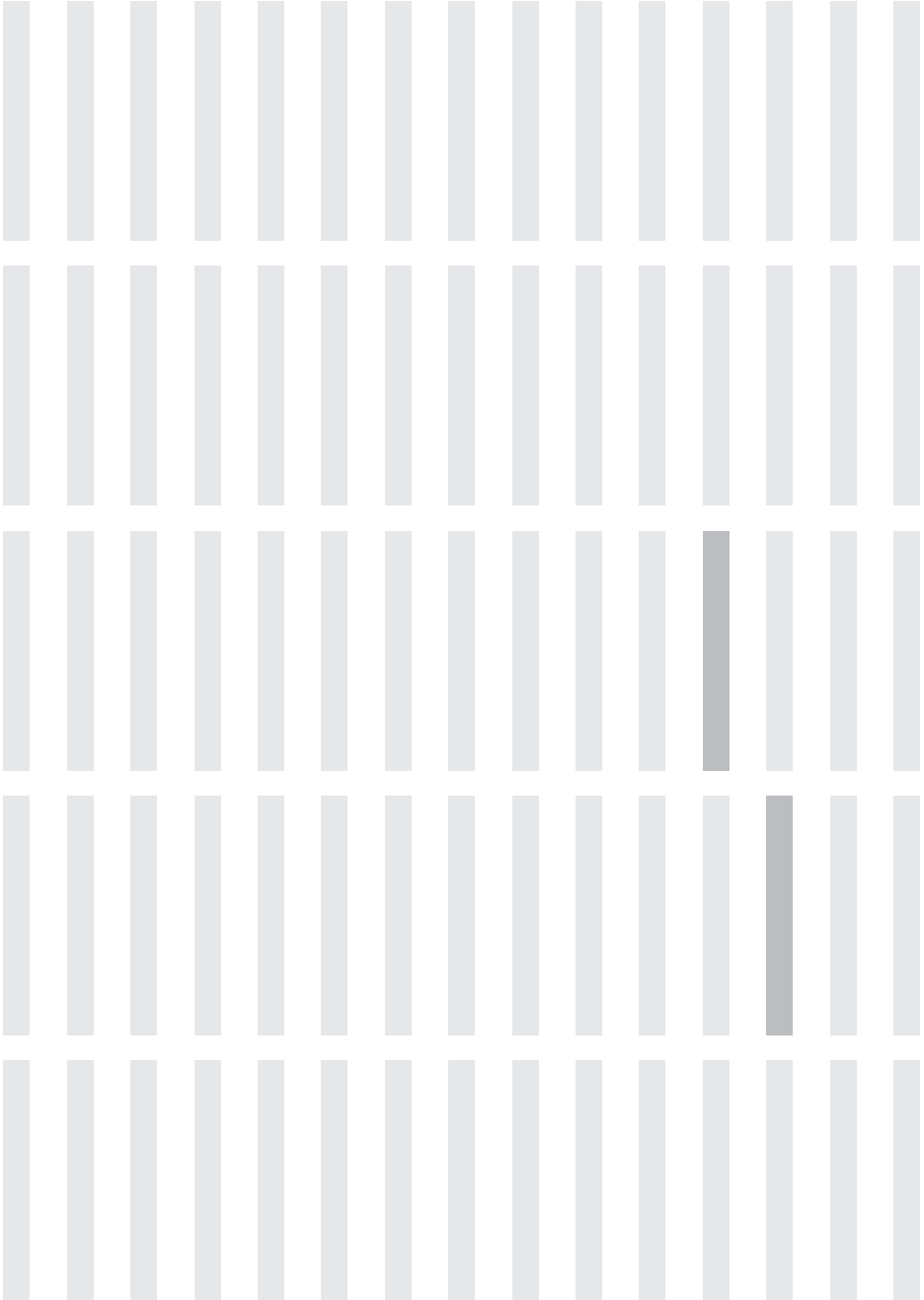
TEXTE, J. **Literatura comparada: os estudos de literatura comparada no estrangeiro e na França**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

THOM, Johan C. “The mind is it’s own place”: defining the *topos*. *In*: FITZGERALD, John T.; OLBRICHT, Thomas H.; WHITE, L. Michael

(Eds.). **Early Christianity and classical culture**: comparative studies in honor of Abraham J. Malherbe. Leiden: Brill, 2003. p. 555-573.

TYNIANOV, I. Da evolução literária. *In*: TOLEDO, D. (Org.). **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

VERMEULE, Blakey. **Why do we care about literary characters?** Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2010.





CAPÍTULO 1

## COMPARANDO HISTÓRIAS DE APEDREJAMENTO

Escrito em colaboração com:

**Eduarda Weber Cezar**

**Jessica Rodrigues Bispo**

Saber interpretar um *topos* nos ajuda a distinguir as questões envolvidas no texto, além de possibilitar a identificação do discurso cultural e moral da época (THOM, 2003, p. 573). Isto é, o *topos* ajuda os autores na escrita e também possibilita uma melhor compreensão por parte dos leitores da obra produzida, mesmo que leitor e obra pertençam a culturas e períodos históricos distintos. Assim, por exemplo, tanto um poema de Estesícoro de Hímera sobre Helena de Troia quanto a Perícope da Adúltera, em João 8, se encontram em realidades históricas, culturais e religiosas distintas; entretanto, os dois relatos possuem certas semelhanças. Assim, ao definir o *topos* do poema e da perícope, talvez notemos como é possível que as personagens estudadas nos fragmentos cometessem faltas graves perante a sociedade em que viviam e, por isso, fossem acusadas e submetidas a um julgamento público que lhes colocava em risco a vida, mas, mesmo assim, escapassem ilesas.

Considerando o adultério como crime, de acordo com as leis atenienses, Santos (2007, p. 8) explica que “a mulher infiel era severamente punida”, e, conforme as leis espartanas, “o adultério feminino podia ser punido com a morte” (SANTOS, 2007, p. 14). Da mesma forma, as leis judaicas lhe ordenavam a morte, como é citado em Levítico 20:10: “Se um homem adulterar com a mulher do seu próximo, será morto o adúltero e a adúltera.” Em Deuteronômio 22:23-24, também se declara: “Se houver moça virgem, desposada, e um homem a achar na cidade e deitar-se com ela, então, trareis ambos à porta daquela cidade e os apedrejareis até que morram.” Quanto a esse apedrejamento, Champlin (2002, v. 2, p. 398) explicita que

em tempos posteriores a morte para adúlteros consistia ordinariamente na execução por apedrejamento (ver Ez 16:40), a despeito das circunstâncias. [...] E parece, à base do trecho de Ez 16:38-40, que as adúlteras, nos seus tempos eram ou apedrejadas ou traspassadas com uma espada.

Tendo em vista que cada uma das duas mulheres estudadas em nosso capítulo foi acusada e posta a julgamento por adultério, um crime que comumente resultaria em pena de morte, indaga-se o motivo de terem recebido o indulto de seus acusadores. Questionam-se também as características que assinalam que o poema e a perícope pertencem a um mesmo subgênero e como se constitui um *topos* de apedrejamento por adultério interrompido por força maior.

Nosso objetivo, aqui, é, então, comparar um poema fragmentário, escrito por Estesícoro de Hímera, sobre o apedrejamento de Helena de Troia, com uma perícope do Evangelho de João, a assim chamada *Pericope adulterae*, a fim de delimitar o *topos* do interrompido apedrejamento de mulheres por conta de adultério.

## UM POEMA DE ESTESÍCORO

Estesícoro de Hímera nasceu provavelmente no período de 623-629 a.C. em Matauro, colônia lócra no sul da Itália; ou, em Hímera, na Sicília, seguindo o nome que já lhe era dado na Antiguidade. Estesícoro é considerado um poeta único na história da poesia grega. Embora fizesse parte do cânone alexandrino dos nove poetas líricos e gostasse de compor

cânticos corais, nunca teve seu verdadeiro nome revelado. O título atribuído ao poeta significa simplesmente “arranjador de coros” (HADAS, 1965, p. 55). Infelizmente, o tempo não foi favorável a Estesícoro. Restaram-nos apenas fragmentos e testemunhos de seus poemas, nada por inteiro (CARVALHO, 2018). A edição de Estesícoro em Alexandria totalizava 26 livros, uma obra bastante extensa, muito diferente dos poucos e precários fragmentos que chegaram até nós. “Cópias de Estesícoro pararam de ser feitas no Período Imperial, o que justificaria por que tão pouco da obra do poeta chegou à contemporaneidade” (CARVALHO, 2018, p. 67). O episódio biográfico mais famoso de Estesícoro é o de sua cegueira, que teria sido causada por Helena de Troia como castigo pelo fato de tê-la difamado em uma canção. A visão teria voltado após sua retratação, também em canção, no poema conhecido como “Palinódia”, cuja temática era principalmente épica. O poeta foi o primeiro a não apenas utilizar “alusões homéricas”, mas também transformá-las e desenvolvê-las, “lidando inclusive com temas épicos que não estavam presentes na *Ilíada* e na *Odisseia*” (CARVALHO, 2018, p. 68).

O poeta escreveu pelo menos quatro poemas sobre Helena. O primeiro seria intitulado “Helena”, no qual o poeta difama a imagem da rainha de Esparta. Depois, ao que parece, Estesícoro escreveu duas palinódias para se retratar, ambas com o mesmo título de “Helena”. Finalmente, ele também escreveu o poema intitulado “Iliupersis” (“Saque de Troia”), no qual relata o fracassado apedrejamento da heroína (SEGAL, 1985, p. 191-192). Quanto às fontes literárias antigas utilizadas para compor a história de Helena,

A principal recepção grega dessa história básica inclui, com Homero, os poemas da Guerra de Troia na Epopeia Cíclica e na lírica arcaica, em particular Safo, Alceu, Íbico e Estesícoro. A tragédia grega, Heródoto, os mitógrafos e os encômios em prosa de Helena (os de Górgias e Isócrates) constituem a recepção secundária; e a poesia helenística e romana, a terciária (EDMUNDS, 2015, p. 1).

“Estesícoro foi o primeiro autor a ver as implicações trágicas da paixão amorosa” (HADAS, 1965, p. 55-56). Segundo Rocha (2009, p. 65), uma análise dos fragmentos atribuídos a ele mostra que os temas tratados estão muito mais próximos da tradição épica do que da tradição da poesia mélica, à qual pertencem os outros oito poetas do cânone: Álcman, Safo, Alceu, Íbico, Anacreonte, Simônides, Píndaro e Baquilides. Carvalho (2018, p. 68) diz que “diferentemente de outros poetas mélicos [...], Estesícoro utiliza o mito como sua matéria-primeira, e não como histórias para ilustrar situações exemplares”.

Ainda que não seja possível determinar a relação de Estesícoro com a tradição épica arcaica, algumas fontes mais antigas associavam Estesícoro a Homero e à poesia épica de forma geral (CARVALHO, 2018, p. 67). Os poemas de Estesícoro eram extensos e narrativos, com um narrador impessoal. Isso difere da poesia mélica grega arcaica, que era composta, em sua maioria, por poemas parcialmente curtos em que se destaca um narrador na primeira pessoa do singular (CARVALHO, 2018, p. 68). Segundo Carey (2015, *apud* CARVALHO, 2018, p. 68), Estesícoro “é, até onde podemos afirmar, um poeta lírico-épico que operava além das fronteiras da pólis. [...] Até onde podemos ver, ele é o ponto no qual a

mobilidade poética pula o abismo entre gêneros”. Com relação aos aspectos formais da poesia utilizados por Estesícoro, o dialeto principal é o dórico, que, segundo Hutchinson (*apud* CARVALHO, 2018, p. 69), “não deve ser considerado uma demonstração de regionalismo”, pois os habitantes de Hímera não utilizavam apenas esta variante, visto que a poesia dórica não se limitava exclusivamente àquela região (CARVALHO, 2018, p. 70).

O episódio mais popular na biografia de Estesícoro é o de sua cegueira, suposta punição de Helena de Troia pelo fato de o poeta tê-la caluniado em um poema, chamando-a de “mulher de três maridos” (Teseu, Menelau e Páris). Na palinódia, que escreveu para se retratar, o poeta passa a fazer uma defesa de Helena, salientando o caráter divino da mulher de Menelau e se desculpando pelos insultos proferidos na canção anterior (CAMPOS, 2016, p. 49). No poema, Estesícoro muda os acontecimentos da famigerada história da fuga, ou rapto, de Helena e do amante Páris, “criando a versão poética segundo a qual Helena não mais havia sido levada a Troia, mas apenas um ídolo (*éidolon*) seu” (CAMPOS, 2016, p. 49). Por causa do poema, Helena teria se compadecido do poeta e curado sua enfermidade.

Isócrates, a partir do mesmo lugar comum estesicórico, ressalta o episódio em que o poeta recuperou a visão com um canto de desculpa, meio pelo qual ficou conhecida a sua Palinódia, uma retratação discursiva, poética no caso, capaz de trazer-lhe a cura (CAMPOS, 2012, p. 28).

Entre os anos 623-553 a.C., Estesícoro de Hímera escreveu um poema intitulado *Iliupersis* (“Saque de Troia”) sobre o apedrejamento de

Helena de Troia, que, infelizmente, se perdeu. A partir dos fragmentos 103 e 104, que geralmente lhe são atribuídos, é possível perceber que o poema assumiu um estado tão fragmentado, que sua reconstituição e tradução se tornam praticamente impossíveis.

[ξ]ανθὰ δ' Ἑλένα πρ[  
 [βα]σιλῆος ἀοιδιμ...[  
 [.]αι δ' ἐκέλευσετ...[  
 [δ]αῖωι πυρὶ καιομεν[  
 [..]πρησαντασε.[.]  
 [...αμεν...[  
 [.]απο.[

[ ] αἰψα...[  
 [ ἐ]ναργές [   
 [ ] ἐτύμως αιθ.[  
 [ ]ιονους [   
 [ ]υραν προπτε[  
 [].[K]υπρογενῆς α[  
 [] ἀλιπόρφυρον ἀγν[  
 [ ]αιμεν ἐγών λέγω[  
 [ ]ιαθανατοι [   
 [ ]λον Ἑρμιόναν τε[  
 [ ]ων ποθέω νύκτ[-  
 [ αἰ]γλοπόδαν [   
 [ ]ν ὑφαρπάγιμον [   
 [ ]ρομεναν κνακα[  
 [ ]τα

[ κ]ορυφαῖσινάπαις[  
 [ ]ων στυγερόν [   
 [ ]δα παῖδα φίλον.[  
 [ ].ολέγω μηδ[  
 [ ]ω..ρο..πω[ι][  
 [ ]οντο γένοιτ.[ (PAGE, 1974, p. 6-43).

Eis o que se entende do poema de Estesícoro sobre Helena. O fragmento 103 termina no verso “[...] απο [...]”, e o fragmento 104 começa com “[...] αἴψα [...]”. Nas duas primeiras linhas, vê-se nitidamente as palavras “loira Helena, a famosa [...] do rei”. Além disso, a quarta linha do fragmento 103 diz: “queima em fogo consumidor”. A nona linha do fragmento 104 fala de “morté”. Por fim, a décima linha do fragmento 104 menciona “Hermíone”, filha de Helena com Menelau. Os fragmentos vêm de um papiro encontrado em Oxirrinco, no Egito, chamado de P. Oxy. 32.2619 (PAGE, 1974, p. 6-43). Apesar do estado fragmentário do poema, é possível deduzir o seu conteúdo sobre o apedrejamento de Helena de Troia, pois vários autores antigos se referem a ele, entre os quais Ateneu, Teócrito, Dio Crisóstomo, os escoliastas, o *Suda* e a assim chamada *Tabula iliaca*.

Helena de Troia é considerada a encarnação mítica de uma antiga obsessão grega, o controle da sexualidade feminina e a consequente limitação do poder sexual das mulheres sobre os homens. Ela ficou conhecida como a mulher mais bela e destrutiva do mundo (BLONDELL, 1954, p. 9). No entanto, apesar de Helena ser lembrada por sua aparência deslumbrante, ela se destacou também por sua habilidade aristocrática e inigualável poder (OUTEIRO, 2011, p. 44). Filha de Tíndaro, rei

de Esparta, Helena era uma princesa muito desejada por inúmeros pretendentes; afinal, aquele que a desposasse receberia o rico reino de Esparta e uma mulher de beleza incomparável (OUTEIRO, 2011, p. 38).

A história do apedrejamento de Helena tem início durante o casamento de Peleu e Tétis, quando Páris, o príncipe troiano, vislumbra a beleza de Helena, rainha espartana, declarando-a a mulher mais bela do mundo. Afrodite vê que o amor do príncipe por Helena é sincero e assegura a ele que ambos estão destinados a ficarem juntos. Páris, convencido da promessa feita por Afrodite, viaja até Esparta, ansioso por encontrar sua amada; lá, é recebido por Menelau, rei de Esparta. Porém, Menelau sai da cidade logo após a chegada do príncipe. Sem suspeitar o que aconteceria a seguir, ele entrega o hóspede aos cuidados da esposa Helena, que foge com o príncipe, deixando Esparta e sua única filha, Hermíone (MARTINS, 2016, p. 265).

A ação definidora de Helena, sua fuga, levanta toda uma série de questões sobre gênero, ações e ética. Como um objeto de controle patriarcal que, ainda assim, agia por conta própria, ela se torna o modelo da posição das mulheres na cultura grega em geral (BLONDELL, 1954, p. 9).

Segundo Brandão (*apud* MARTINS, 2016, p. 265), quando Helena é raptada, Menelau pede a seu irmão Agamêmnon, rei de Micenas, que o ajude a resgatar a esposa. Como estava ligado ao irmão por juramento, Agamêmnon se alia a Menelau, que designa a ele o cargo de “comandante supremo da armada”, pois, além de ser um guerreiro nato, exercia grande influência política no conjunto do mundo grego. “Convocados

os demais reis ligados por juramento a Menelau, formou-se o núcleo da grande armada destinada a vingar o rapto de Helena e atacar Troia, para onde Páris levava a princesa” (BRANDÃO, 1986, p. 86).

Gregos e troianos lutam violentamente durante dez anos diante das muralhas de Troia por Helena, a rainha de aparência divina que se voltou contra o próprio povo e compatriotas (EUZEBIO, 2011, p. 43). Com a morte dos guerreiros troianos, Menelau, enfurecido pela traição, recupera a esposa e espera levá-la de volta à Grécia para executá-la. Mas Hécuba, antiga rainha de Troia, agora escrava dos gregos juntamente com as outras mulheres da cidade vencida, insiste em que Menelau mate Helena ali mesmo, o quanto antes. Hécuba conhecia o poder de Helena sobre os homens, “capaz de conquistar seus olhos, destruir suas cidades e queimar suas casas” (OUTEIRO, 2011, p. 75). Menelau atende ao pedido de Hécuba e Helena é levada a julgamento na presença do marido, que a declara culpada (PEASE; STANLEY, 1997, p. 10). Hécuba, após a queda de sua prestigiada nação, juntamente com as filhas Cassandra e Polixena, lideram o apedrejamento. Como principais vítimas das tragédias que assolaram Troia, Hécuba e suas filhas culpam a Helena pelo sofrimento e injustiças que sofreram no período pós-guerra (LAURIOLA, 2015, p. 44-45). Melenau a condena e começa o apedrejamento.

As mulheres jogavam pedras e outros objetos, enquanto cuspiam nela. Elas também a despiram e a escovaram. Depois disso, um homem com uma fantasia de urso foi levado para a jaula para abusar dela sexualmente e estuprá-la. Depois dessa violação, ela é amarrada a uma

pilastra; somente nesse *status* submisso e vulnerável, ela é finalmente confrontada e interrogada por Hécuba (LAURIOLA, 2015, p. 78).

O apedrejamento é interrompido quando Menelau fica diante de Helena, “a mulher indigna, a oportunista, a mulher de olhos de cadela e a cadela traidora, a mais detestada das mulheres, uma força que trazia em si morte e desgraça” (OUTEIRO, 2011, p. 33). Enfurecido, ele avança contra ela com a intenção de matá-la, encerrar a condenação e vingar aqueles que morreram por sua causa na guerra. Ele se aproxima com a espada e, tomado pela raiva, a agarra pelos cabelos, arrastando-a para fora de Troia. Entretanto, quando olha para a esposa, “a visão dos seios de Helena inspira o retorno da paixão de Menelau por ela” (EDMUNDS, 2016, p. 148). Não se sabe ao certo se Helena exibiu seus seios propositalmente ao marido ou se a visão que ele teve do corpo de Helena foi possível devido ao tipo de veste que ela estava usando (EDMUNDS, 2016, p. 150). Entretanto, Helena lhe parece jovem e núbil, uma lembrança do dia de seu casamento. Imediatamente, “o herói deixa cair a espada, corre para a mulher e a beija, dizendo-lhe palavras doces” (ABRANTES, 2015, p. 83). Logo depois, Menelau segura arditamente a espada, tentando enganar os companheiros de guerra que o cercavam. Estes se compadecem, porém, de Helena e lhe concedem o perdão pela traição. Absolvida, Helena retorna com Menelau para Esparta, buscando a filha e o leito que deixara dez anos antes (OUTEIRO, 2011, p. 33). O destino de Hécuba e das mulheres troianas é marcado pela escravidão e sofrimento.

Não por acaso, Fontes (2003) caracteriza Helena como uma *femme damnée*, “mulher fatal”. Segundo Hadas (1965, p. 17):

Quando Helena aparece diante dos anciãos troianos no muro, eles reconhecem, com suas vozes de gafanhoto, que vale a pena lutar por uma beleza daquelas, embora fossem seus filhos que estivessem morrendo por sua causa e fosse a sua cidade que estivesse sendo destruída. Mas o romance não consegue sustentar mais do que o peso adequado: “Mesmo assim”, dizem eles, “que ela volte nos navios deles e não fique aqui para nos incomodar e a nossos filhos”.

Atwood (2005, p. 79) declara que a tentação era mesmo dizer que “Helena deveria ter sido trancada numa arca e posta em um porão escuro, pois ela era veneno sobre duas pernas”. Em contraste, na palinódia escrita por Estesícoro, o poeta tenta redimir a rainha de Esparta dessa imagem, afirmando que ela não havia sido levada, de fato, a Troia, e sim um *eidolon* (“imagem”) (CAMPOS, 2016, p. 51). Esse “fantasma de mulher” (FONTES, 2003, p. 50), que toma o lugar de Helena, não era apenas uma imagem decorativa, mas uma entidade viva, cuja beleza era tão persuasiva e destrutiva que cegou de amor o príncipe Páris. Campos (2016, p. 52) relaciona o impacto do *eidolon* ao efeito do amor correspondido, conforme descrito por Platão (*Fedro* 255d4-e1):

Tal qual uma oftalmia [*ophthalmias*] adquirida de outrem, ele não tem como expressar a causa, uma vez que lhe escapa que vê a si mesmo no seu amante, como se fosse em um espelho [*katoptroî*]. E quando está junto dele, cessa o seu sofrimento, tal qual no outro, mas quando está separado, deseja e é desejado, pois adquire um ídolo [*eidolon*] do amor, um Ânteros [isto é, “amor recíproco”].

Assim, caso o amor fosse recíproco, a imagem propiciaria uma espécie de reflexo, “em que o amante se vê amado”, como se ele tivesse sido afetado por uma cegueira (CAMPOS, 2016, p. 52). Em contrapartida, se o amor não fosse recíproco, o amante ficaria obcecado pela imagem idealizada, resultando na idolatria da pessoa amada pelo admirador. O *eidolon* “funciona como um fármaco que aplaca temporariamente o sofrimento causado pela ausência do amado” (CAMPOS, 2016, p. 52).

Em outras palavras, a destruição da grande nação troiana foi causada não por uma mulher em si, mas pela imagem dela, por sua projeção, pelo desejo de dois homens por um “fantasma”, e a sede de vingança de um povo que se sentiu traído.

Estesícoro descreve, mesmo que de maneira fragmentada, o relato de uma mulher que foi acusada por sua beleza e poder. O apedrejamento de Helena de Troia foi o resultado de uma paixão descomunal, causa de uma guerra entre duas poderosas nações, guerra esta que gerou sofrimento, perda e lamentação. Apesar de sua influência e soberania, Helena foi tida como culpada pela desavença entre troianos e gregos, sendo humilhada e punida perante o povo. A história apresentada a seguir também contempla uma acusação contra uma mulher infiel.

## ***A PERICOPE ADULTERAE***

João foi um dos doze apóstolos de Jesus Cristo e o segundo autor com mais escritos no Novo Testamento, sendo eles um evangelho,

três epístolas e o Apocalipse, cuja autoria joanina foi contestada por muito tempo. Ele e Tiago, seu irmão mais velho, eram pescadores e trabalhavam com o pai, Zebedeu. Quando estavam, um dia, no mar da Galileia, Jesus os chamou para serem “pescadores de homens” (Mt 4:18-22). Imediatamente, Tiago e João deixaram tudo para seguirem a Jesus. Mesmo sendo chamado de um dos “filhos do trovão” (Mc 3:17), João enfoca, no quarto Evangelho, a intimidade de seu relacionamento com Jesus e ganha, por isso, o título de “discípulo a quem Jesus amava” (Jo 21:20). Seu objetivo consiste em apresentar a Jesus como o Messias. Além disso, convida os leitores a acreditarem nele como o Filho de Deus. João não identifica diretamente seu destinatário; entretanto, “o público original de João parece ter consistido em judeus de fala grega que viviam fora de Israel” (TOWNS, 2012, p. 92).

Entre os anos 70 e 100 d.C., o apóstolo João escreveu o quarto Evangelho, na cidade de Éfeso (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 251-253; TOWNS, 2012, p. 91-92). Segundo Champlin (2002, v. 2, p. 251), esse evangelho, diferentemente dos de Mateus, Marcos e Lucas, chamados sinópticos, “consiste em menos de dez por cento daquilo que é apresentado pelos demais evangelhos [...], visto que não vê as coisas juntamente com eles”. Como dizia Clemente de Alexandria (ca. 200 d.C.), citado por Eusébio, em História eclesiástica 6.14.7 (grifo nosso):

τὸν μέντοι Ἰωάννην ἔσχατον, συνιδόντα ὅτι τὰ σωματικὰ ἐν τοῖς εὐαγγελίοις δεδήλωται, προτραπέντα ὑπὸ τῶν γνωρίμων, πνεύματι θεοφορηθέντα πνευματικὸν ποιῆσαι εὐαγγέλιον.

João, por último, sabendo que os fatos concretos [*ta sômatika*] haviam sido revelados nos demais evangelhos, foi encorajado pelos conhecidos e inspirado pelo Espírito a fazer *um evangelho espiritual* [*pneumatikon euaggelion*].

Por muito tempo, a autoria do quarto evangelho foi contestada, primeiramente porque esses escritos “indicam um conhecimento pessoal e especial da área de Jerusalém, que João, o pescador da Galileia, dificilmente teria tido”, e também por ser difícil de imaginar que um galileu ignoraria quase que por completo o ministério de Jesus na Galileia (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 252). Outro ponto contestado é que o evangelho foi escrito em um bom grego, ultrapassando “o que se poderia esperar de um judeu galileu sem grande cultura. Sabemos, pelos próprios evangelhos, que os apóstolos eram homens ignorantes e incultos” (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 253). Entretanto, há evidências internas que indicam a autoria joanina, como, por exemplo, a declaração de João 21:24: “Este é o discípulo que dá testemunho a respeito destas coisas e que as escreveu; e sabemos que seu testemunho é verdadeiro.” Outra evidência seria o grande conhecimento dos costumes judaicos pelo autor que são perceptíveis nas “expressões muito mais típicas do hebraico do que do grego” (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 252). Quanto à falta de detalhes sobre a passagem de Jesus pela Galileia, Towns (2012, p. 91) afirma que, “em vez de focar no que já foi escrito, esse discípulo concentra-se em eventos, discursos e sinais não encontrados nos outros Evangelhos”, isso porque seu objetivo, ao escrever tais coisas, era que seu público leitor crese que Jesus é o Cristo, o Filho de Deus, e tivesse vida em seu nome (Jo 20:30-31). Considerando a falta de cultura do autor do evangelho,

João sem dúvida era capaz de aprender ideias filosóficas e teológicas abstratas, pelo que se expressou de modo diferente do que o fizeram os evangelhos sinópticos. Sua residência em Éfeso deve ter facilitado esse aprendizado. Ou, então, alguns dos modos de expressão poderiam dever-se àquele que fez a redação final do evangelho para o idioma grego (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 253).

Outro ponto bastante discutido entre os estudiosos, “provavelmente a seção mais lida em toda a história da igreja” (GREGORY, *apud* KEITH, 2009, p. 161), é o episódio da mulher adúltera, ou *Pericope adulterae*, que não é encontrada nos manuscritos mais antigos de João. Segundo Champlin (2002, v. 2, p. 397), a narrativa circundava em algumas partes da igreja ocidental e pertencia à tradição oral, além de apresentar sinais de ser verdadeira. Konings (2005, p. 374) declara que essa perícopa “é um episódio evangélico inicialmente transmitido fora do Evangelho de João e mais tarde integrado nele”. Como afirma Chapa (2012, p. 141), “o texto do Quarto Evangelho é o texto mais bem atestado [...] anterior aos grandes unciais do quarto século”. Assim sendo, seria difícil aceitar a existência natural da perícopa nos escritos de João. Como diz Hurtado (2016), ao analisar os papiros em que ela poderia ter aparecido: “Embora apenas duas dessas primeiras testemunhas (P66, P75) sejam existentes na porção do Evangelho de João onde a *Pericope adulterae* poderia ter aparecido, considero significativo, no entanto, que nenhum dos dois manuscritos tenha incluído a *Pericope adulterae*.”

À vista disso, considerando P66 e P75, Hurtado (2016) declara que, “apesar das diferenças evidentes entre os copistas, ambos parecem

ter se preocupado essencialmente em produzir uma cópia exata de seus respectivos modelos”. Apesar de diligentes, os copistas cometem erros, como omissões de algumas palavras; entretanto, é evidente que tais omissões geralmente são apenas “saltos visuais”, que ocorrem quando o copista pula acidentalmente as palavras (HURTADO, 2016). No entanto, “não há indício de uma exclusão intencional”, nem de uma “tendência teológica discernível” para tal (HURTADO, 2016). Dessa forma,

Há pouca razão para suspeitar que  $\mathfrak{B}75$  ou  $\mathfrak{B}66$  reflitam qualquer tentativa de alterar o texto de João de maneira significativa, e certamente nenhuma razão para postular qualquer excisão ou inserção importante, nem nesses manuscritos nem (dada a preocupação dos copistas em produzir cópias precisas) provavelmente em seus respectivos exemplares (HURTADO, 2016).

Quanto às variantes textuais, percebe-se, com mais frequência, a omissão que o acréscimo, a partir do segundo e terceiro séculos, nos papiros do Novo Testamento (HURTADO, 2016). “Algumas vezes é dito que a perícope foi deliberadamente retirada do Quarto Evangelho porque podia ser entendida a narrativa como uma espécie de indulgência para com o adultério” (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 397). “Agostinho, num tratado sobre o matrimônio, alega que a narrativa da Mulher Adúltera poderia induzir a mulher ao erro” (ARAÚJO, 2018, p. 129). Entretanto, “se a *Pericope adulterae* foi extirpada de alguma(s) cópia(s) do Evangelho de João por razões teológicas (por exemplo, pelo fato de o tratamento dado por Jesus à adúltera ter sido considerado incômodo), isso seria uma exceção” (HURTADO, 2016).

Em todo caso, o Codex D (Bezae), datado aproximadamente em 400 d.C., é o manuscrito mais antigo a incluir esse relato (KEITH, 2009, p. 123). Keith (2009, p. 121) afirma que cerca de 95,9% dos manuscritos gregos que contêm a narrativa a colocam na porção de João 7:53-8:11. Ele também demonstra que

Tanto a evidência do manuscrito quanto a evidência patrística confirmam que a primeira localização demonstrável da *Pericope adulterae* no Evangelho de João está em João 7:53 a 8:11. A Vulgata, o Codex D e a antiga tradição latina oferecem evidências textuais desse local a partir dos anos 380. Comentários de Ambrósio, Jerônimo e Agostinho corroboram essas evidências. Pelo menos em meados do quarto século, a *Pericope adulterae* foi inserida em João 7:53-8:11 e começou a ser copiada nesse local (KEITH, 2009, p. 130).

Segundo Champlin (2002, v. 2, p. 397), por mais que incluíssem a perícopa nesse local, muitas das testemunhas apresentam marcações, como asteriscos ou óbelos (*obeli*), demonstrando que os escribas entendiam sua falta de credenciais satisfatórias. Entretanto, existiram alguns motivos importantes para assegurar seu lugar em João. De acordo com Wallace (*apud* KEITH, 2009, p. 134), os primeiros escribas sentiram a riqueza e a autenticidade da *Pericope adulterae*, procurando assim um lugar apropriado para colocá-la. Conforme Hurtado (2016):

Talvez nos primeiros séculos pós-constantinianos houvesse preocupação entre alguns círculos cristãos e/ou copistas em preservar (e talvez em

incorporar em textos canônicos) variantes julgadas úteis, edificantes, dignas de serem mantidas e tratadas como parte das Escrituras. Talvez isso fosse o que poderíamos pensar como uma atitude expansiva, e talvez tenha se desenvolvido particularmente em um momento e contexto em que o cristianismo estava se tornando a religião oficial e dominante do Império, quando pode ter parecido, pelo menos para alguns, que as Escrituras cristãs deveriam confiantemente incorporar tais variantes como a *Pericope adulterae*, em vez de rejeitá-las ou permitir que seu estado continuasse contestado e incerto.

Independentemente de como a perícopé possa ter entrado no Evangelho de João, são muitos os que concordam que seu conteúdo está em harmonia com o que Jesus ensinou. Sendo assim, trataremos a perícopé como parte integrante do Evangelho de João, assim como a tratam as edições modernas do Novo Testamento (ARAÚJO, 2018, p. 129).

A seguir, encontra-se a *Pericope adulterae*:

[[Καὶ ἐπορεύθησαν ἕκαστος εἰς τὸν οἶκον αὐτοῦ, Ἰησοῦς δὲ ἐπορεύθη εἰς τὸ ὄρος τῶν Ἐλαιῶν. Ὁρθρου δὲ πάλιν παρεγένετο εἰς τὸ ἱερόν, καὶ πᾶς ὁ λαὸς ἤρχετο πρὸς αὐτόν, καὶ καθίσας ἐδίδασκεν αὐτούς. ἄγουσιν δὲ οἱ γραμματεῖς καὶ οἱ Φαρισαῖοι γυναῖκα ἐπὶ μοιχείᾳ κατελιημμένην, καὶ στήσαντες αὐτὴν ἐν μέσῳ λέγουσιν αὐτῷ, Διδάσκαλε, αὕτη ἡ γυνὴ κατείληπται ἐπ’ αὐτοφώρῳ μοιχευομένη• ἐν δὲ τῷ νόμῳ ἡμῖν Μωϋσῆς ἐνετείλατο τὰς τοιαύτας λιθάζειν• σὺ οὖν τί λέγεις; τοῦτο δὲ ἔλεγον πειράζοντες αὐτόν, ἵνα ἔχωσιν κατηγορεῖν αὐτοῦ. ὁ δὲ Ἰησοῦς κἀτω κύψας τῷ δακτύλῳ κατέγραφεν εἰς τὴν γῆν. ὡς δὲ ἐπέμενον ἐρωτῶντες [αὐτόν], ἀνέκυψεν καὶ εἶπεν αὐτοῖς, Ὁ ἀναμάρτητος ὑμῶν πρῶτος ἐπ’ αὐτὴν βαλέτω λίθον• καὶ πάλιν κατακύψας ἔγραφεν εἰς τὴν γῆν. οἱ δὲ

ἀκούσαντες ἐξήρχοντο εἰς καθ' εἰς ἀρξάμενοι ἀπὸ τῶν πρεσβυτέρων, καὶ κατελείφθη μόνος, καὶ ἡ γυνὴ ἐν μέσῳ οὔσα. ἀνακύψας δὲ ὁ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτῇ, Γύναι, ποῦ εἰσιν; οὐδεὶς σε κατέκρινεν; ἡ δὲ εἶπεν, Οὐδεὶς, κύριε. εἶπεν δὲ ὁ Ἰησοῦς, Οὐδὲ ἐγὼ σε κατακρίνω• πορεύου, [καὶ] ἀπὸ τοῦ νῦν μηκέτι ἀμάρτανε.]]

[E cada um foi para casa. Jesus, porém, foi para o monte das Oliveiras. De madrugada, voltou novamente para o templo, e todo o povo foi se aproximando dele. Ele se sentou e os ensinava, mas os escribas e fariseus trouxeram uma mulher pega em adultério. Eles a fizeram ficar de pé no meio das pessoas e disseram a Jesus: “Mestre, esta mulher foi pega em flagrante adultério. E, na lei, Moisés ordenou que apedrejassemos tais mulheres. Tu, pois, o que dizes?” Eles diziam isto para pô-lo à prova, a fim de que pudesse acusá-lo. Mas Jesus se abaixou e escrevia na terra com o dedo. Como eles insistissem em questioná-lo, Jesus se levantou e lhes disse: “Aquele que estiver sem pecado seja o primeiro que jogue uma pedra nela.” Ele voltou a se abaixar e a escrever na terra. Os que ouviram a resposta foram saindo um por um, começando pelos mais velhos até os últimos. Jesus ficou sozinho diante da mulher. Ele se levantou e perguntou: “Mulher, onde estão? Ninguém te condenou?” Respondeu ela: “Ninguém, Senhor!” Então, Jesus lhe disse: “Nem Eu te condeno; vai e, de agora em diante, não peques”] (Jo 7:53–8:11).

No contexto de João, a *Pericope adulterae* ficou inserida mais precisamente no relato da Festa das Tendias (Jo 7–8). Brown (*apud* ARAÚJO, 2018, p. 130-131) concorda que estaria correta a colocação do relato da mulher adúltera em tal posição no Quarto Evangelho, visto que, nos capítulos 7 e 8, é desenvolvido o tema do juízo. Para Goodspeed (*apud* KEITH, 2009,

p. 141), “provavelmente foi introduzido em João neste ponto (7:53) para mostrar que Jesus sabia escrever, algo que os judeus haviam questionado sua capacidade de fazer em 7:15”. Para Keith (2009, p. 202), isso também assegurava a superioridade de Jesus em relação a Moisés.

Logo após uma discussão com relação à identidade de Jesus Cristo e sua origem (Jo 7:40-52), João 7:53–8:1 anuncia que todos retornaram para suas casas enquanto Jesus, em contrapartida, foi para o monte das Oliveiras. Talvez o motivo pelo qual Jesus se retirasse para o monte fosse seu desejo de orar, pois Champlin (2002, v. 2, p. 397) nota que a oração parece ter sido uma regra fixa em seu último período de residência em Jerusalém.

De madrugada, Jesus volta para o templo e as pessoas se reúnem para ouvi-lo. Em determinado momento, apareceram escribas e fariseus trazendo, violentamente (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 398), uma mulher apanhada em adultério (Jo 8:3). De acordo com Moloney (*apud* ARAÚJO, 2018, p. 133), essa mulher “possivelmente não está vestida adequadamente, pois foi tirada do leito de adultério e ‘arrastada’ para ser condenada. Trata-se apenas de um objeto de desprezo”. Para O’Day (*apud* ARAÚJO, 2018, p. 133), a mulher não tem nome, nem voz, nem identidade, “a não ser pelo fato de ser designada como adúltera”.

Os escribas e fariseus conheciam a lei; entretanto, “desconheciam totalmente os seus princípios misericordiosos” (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 398). Ao colocar a mulher no meio das pessoas, como era o costume para o interrogatório, de acordo com Atos 4:7 (KEITH, 2009, p. 165; LÉON-DUFOUR, 1998, v. 4, p. 238), indagam a Cristo sobre o que fazer com ela (Jo 8:4-5). Ao agirem assim, “os escribas e os fariseus opõem a

autoridade da lei à de Jesus”, uma possível crítica ao modo como Jesus falava “Eu, pois, vos digo [...]”, como em Mateus 5:43 (LÉON-DUFOUR, 1998, v. 4, p. 238). A lei judaica afirmava taxativamente: “Se um homem adulterar com a mulher do seu próximo, será morto o adúltero e a adúltera” (Lv 20:10). Além disto, especifica a lei que

Se um homem for achado deitado com uma mulher que tem marido, então, ambos morrerão, o homem que se deitou com a mulher e a mulher [...]. Se houver moça virgem, desposada, e um homem a achar na cidade e deitar-se com ela, então, trareis ambos à porta daquela cidade e os apedrejareis até que morram (Dt 22:22-24).

Dois pontos chamam a atenção nesses trechos em comparação com a narrativa de João: Deuteronômio 22:23-24 só determina o tipo de pena a ser aplicada, isto é, morte por apedrejamento, no caso de adultério no qual a mulher fosse virgem e comprometida com outro homem (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 398). “É bem provável, no entanto, que em tempos posteriores a morte para os adúlteros consistia ordinariamente na execução por apedrejamento”, declara Champlin (2002, v. 2, p. 398), com base no trecho de Ezequiel 16:38-40: “Julgar-te-ei como são julgadas as adúlteras e as sanguinárias; e te farei vítima do furor e do ciúme”; “Farão subir contra ti uma multidão, apedrejar-te-ão e traspasarão com suas espadas.”

O segundo ponto que causa estranhamento na narrativa é o fato de que somente a mulher é levada a julgamento, enquanto o homem se mantém oculto. Sendo os escribas e fariseus tão bons conhecedores e defensores da lei, tal omissão pode ser facilmente entendida pelo fato

de buscarem uma razão para atacar Jesus (Jo 8:6). Araújo (2018, p. 133) diz que colocar Jesus à prova era, na realidade, a verdadeira intenção dos escribas e fariseus, pois “o que os impulsionava era o ódio” (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 398). Eles não se importavam com o que aconteceria à mulher (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 398), uma vez que “o objeto de acusação principal não é a mulher, mas a pessoa de Jesus” (ARAÚJO, 2018, p. 133). Se Jesus absolvesse a mulher, estaria contra a lei; em contrapartida, se aprovasse a condenação, estaria em oposição à sua doutrina e em conflito com as autoridades romanas (ARAÚJO, 2018, p. 134), visto que só os romanos podiam impor a pena de morte, “uma acusação que os romanos levariam em conta” (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 399).

Todavia, Jesus não lhes dá nenhuma resposta. Quanto ao seu procedimento, Champlin (2002, v. 2, p. 399, grifo do autor) declara que “alguns comentadores acreditam que há boas evidências que mostram que, no Oriente, alguma forma de desinteresse, segundo Jesus exibiu aqui, tinha por intenção mostrar que Ele *rejeitava* o ofício de juiz, que desejavam impor a Ele”.

Jesus se inclinou e pôs-se a escrever na terra com o dedo (Jo 8:6). Há muitas teorias sobre o conteúdo escrito por Jesus no pó; no entanto, não há como sabermos o que estava escrito ali (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 399). Araújo (2018, p. 134) diz que, nessa ação de Jesus, o tema importante não era o conteúdo escrito, mas o ato de escrever, pois esse é o único caso registrado nas Escrituras em que Jesus escreveu algo (ARAÚJO 2018, p. 134). No capítulo anterior ao da perícopes, mais precisamente em João 7:14-15, é dito que os judeus se maravilharam

ao verem Jesus ensinando; eles diziam: “Como conhece as letras, sem ter estudado?” Tal surpresa não deve, porém, levar à ideia de que Jesus era analfabeto (FOSTER *apud* KEITH, 2009, p. 154), uma vez que as habilidades de Jesus de ensino oral e retórico em João 7 são, em vez disso, as marcas da educação nas Escrituras, “uma educação que, para a liderança judaica, incluía leitura avançada e, portanto, acesso avançado ao texto” (FOSTER *apud* KEITH 2009, p. 156). A declaração dos judeus, portanto, deve ser entendida como uma alusão ao fato de que Jesus não havia recebido instrução formal por parte de escribas e rabinos.

Diante da insistência na pergunta por parte dos escribas e fariseus, Jesus se levanta e declara um dos versos mais conhecidos em toda a Bíblia (KEITH, 2009, p. 170): “Aquele que estiver sem pecado seja o primeiro que jogue uma pedra nela” (Jo 8:7). Nesse trecho, Jesus faz referência ao que está escrito em Deuteronômio 17:7 (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 399), que estipula: “A mão das testemunhas será a primeira contra ele, para matá-lo; e, depois, a mão de todo o povo; assim, eliminarás o mal do meio de ti.” Como pode ser notado na *Pericope adulterae*, ali estão presentes as testemunhas do pecado e outras pessoas que compõem o público ouvinte de Jesus, reforçando a legalidade necessária para a punição da adúltera (KEITH, 2009, p. 170). Contudo, Jesus adiciona aqui a exigência de que as testemunhas deveriam ser “inocentes” (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 399). Thatcher (*apud* KEITH, 2009, p. 170) “descreve essa resposta como ‘gênio’ por sua capacidade de reconhecer a legitimidade do castigo mosaico para a adúltera, mas simultaneamente impossibilitar a execução desse castigo”. Conforme

Araújo (2018, p. 135), os escribas e fariseus, juntamente com o povo, se encontravam teoricamente em um estado de pureza ritual, posto que haviam se purificado para participarem da Festa das Tendas. Entretanto, não exerceram a esperada ação pelo fato de que “a Judeia estava sob domínio romano, o que impedia que o Sinédrio tomasse qualquer medida jurídica, ficando reservadas ao governo romano tais decisões” (ARAÚJO, 2018, p. 135).

Em todo caso, o texto revela que Jesus inclina-se novamente para escrever (Jo 8:8) enquanto, redarguidos pela própria consciência, os acusadores começam a se retirar, um a um, a começar pelos mais velhos (Jo 8:9). Para Champlin (2002, v. 2, p. 400):

Alguns deles, pois, talvez tenham temido que, quando Jesus se levantasse novamente, viesse a apresentar algum testemunho contra eles, que não desejavam que viesse a ser conhecido publicamente; assim sendo, quando Jesus baixou pela segunda vez, a fim de escrever no chão, aproveitaram-se da oportunidade dada por sua aparente preocupação para poderem escapar. Se eram mesmo ou não culpados do pecado de adultério [segundo algumas teorias], não sabemos; mas isso não impediu que a consciência de cada um deles os acusasse de alguma maldade igualmente grave, o que, por algum tempo, deixou-os desassossegados na presença de Jesus, preferindo estarem em algum outro lugar.

Sobram, então, somente Jesus e a mulher (Jo 8:9). Isso sugere, de acordo com Keith (2009, p. 171), para os leitores e para a mulher, que o tribunal adequado não é aquele, mas o que conta com o Juiz apropriado, isto é, Jesus. Ao se levantar, Jesus observa que não restaram testemunhas.

Dirige-se, então, à mulher e indaga sobre os acusadores (Jo 8:10). Então, “pela primeira vez, aquela que era um objeto se faz sentir” (ARAÚJO, 2018, p. 138). Schnackenburg (*apud* KEITH, 2009, p. 171) “vê a pergunta de Jesus apenas como um veículo para fazer a mulher falar”. Lindars (*apud* KEITH, 2009, p. 171-172) “descreve a pergunta como ‘uma maneira delicada de preparar a mulher para o veredicto dele’”. Sendo assim, a mulher responde que não havia mais acusadores (Jo 8:11).

Jesus fala à mulher, portanto que Ele tampouco a condenava e lhe dá a ordem de não mais pecar. Em sua resposta, é possível notar a falta de inocência da mulher, já que Jesus assume a culpa dela em violar o mandamento (KEITH, 2009, p. 172). Ele reconhece que existe o erro, mas lhe oferece a possibilidade de redenção (ARAÚJO, 2018, p. 138). A mulher agora não é mais vista como um objeto, mas como “um ser humano sobre o qual se deve ter um olhar sensível” (ARAÚJO, 2018, p. 138). Jesus a livrou da morte, uma consequência natural de seu pecado. Sua lei, desse modo, se mostra mais misericordiosa, mais humana, com “um poder espiritual e uma lógica que transcendia totalmente às rigorosas exigências da lei de Moisés” (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 399).

## **O TOPOS**

As histórias abordadas neste capítulo falam de mulheres que se envolveram em adultério e, não obstante, receberam indulto. Para elencar os elementos desse *topos*, pretende-se agora comparar trechos dos dois textos.

## O TEMA DO ADULTÉRIO

Na tradição mítica mais conhecida, o adultério cometido por Helena de Troia ocorre devido à influência da deusa Afrodite, que garante a Páris o amor da mais bela mulher já vista, mesmo estando casada com Menelau. O príncipe troiano vai ao encontro de Helena em Esparta, onde “Menelau o recebe dentro das normas da sagrada hospitalidade e lhe apresenta a Helena”. Dias depois, Menelau é chamado para “assistir aos funerais de seu padrasto Catreu”, deixando o convidado, aparentemente inofensivo, aos cuidados da esposa. Helena foge com o amante, “levando várias escravas [...], mas deixando em Esparta sua filha Hermíona” (BRANDÃO, 1986, p. 108). Na *Ilíada*, de Homero (canto III, versos 441-446), Páris declara novamente o seu amor por Helena, citando a consumação do ato de infidelidade após a fuga dos amantes:

ἀλλ' ἄγε δὴ φιλότῃτι τραπέιομεν εὐνηθέντε·  
οὐ γάρ πώ ποτέ μ' ὤδέ γ' ἔρωσ φρένας ἀμφεκάλυψεν,  
οὐδ' ὅτε σε πρῶτον Λακεδαίμονος ἐξ ἔρατεινῆς  
ἔπλεον ἀρπάξας ἐν ποντοπόροισι νέεσσι,  
νήσῳ δ' ἐν Κραναῖῃ ἐμίγην φιλότῃτι καὶ εὐνῇ,  
ὥς σεο νῦν ἔραμαι καί με γλυκὺς ἕμερος αἰρεῖ.

Vamos nos divertir, deitados os dois juntinhos:  
Pois nunca tanto amor me cobriu o coração;  
Nem quando eu a raptei da linda Esparta  
E velejamos nas naves oceânicas,  
Ou na primeira vez que fizemos amor na ilha Cranaé,  
Quanto eu a amo agora e o doce desejo me consome.

O episódio joanino se situa no contexto da Festa das Tendras, que serve como pano de fundo para o ato de adultério. Por ser uma ocasião em que havia celebrações, a transgressão pôde ser facilmente cometida, visto que as pessoas provavelmente consumiam vinho, perdendo, assim, o controle (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 398). De fato, o relato confirma que os escribas e fariseus trouxeram à presença de Jesus uma mulher surpreendida em adultério (Jo 8:3).

### O ASPECTO PÚBLICO

Nas culturas grega e judaica, o ato de cometer adultério era visto como uma falta passível de morte, principalmente no caso da mulher. Por isso, as duas mulheres foram submetidas a um julgamento público, que tinha como principal objetivo a humilhação e o veredicto final.

Depois de dez anos de guerra, as mulheres troianas se tornaram as principais vítimas das consequências da vitória grega. Quando Menelau captura Helena e a leva perante o povo para ser julgada, Hécuba e suas filhas, Cassandra e Polixena, dominadas pelo desejo de vingança, rasgam suas vestes e, logo depois, começam a apedrejá-la (LAURIOLA, 2015, p. 78). Após a humilhação pública, a rainha troiana fica diante do marido novamente. Então, ele avança contra ela com a espada na mão e a toma pelos cabelos, pronto para executá-la.

Após arrastarem violentamente a mulher até Jesus (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 398), os acusadores a colocam no meio de todos para um interrogatório. Ela é humilhada, provavelmente por não estar vestida adequadamente (MOLONEY *apud* ARAÚJO, 2018, p. 133). Eles,

então, indagam a Jesus qual deveria ser sua futura sentença, pois, segundo o que está escrito na lei de Moisés, tais mulheres deveriam ser apedrejadas (Jo 8:4).

### A DÚVIDA QUANTO À CULPA DAS ACUSADAS

O desejo amoroso de Páris por Helena não veio do acaso, mas premeditado por Afrodite, deusa da beleza e da paixão. Cego de amor, o príncipe sai em busca da rainha espartana. No entanto, indagamos se Helena era realmente culpada de seu ato de adultério e da conseqüente guerra de Troia. Uma visão superficial dos fatos diria que sim; entretanto, este não foi o caminho escolhido por Górgias em seu discurso:

ἡ γὰρ Τύχης βουλήμασι καὶ θεῶν βουλευμασι καὶ Ἀνάγκης ψηφίσμασιν ἔπραξεν ἃ ἔπραξεν, ἢ βίαι ἀρπασθεῖσα, ἢ λόγοις πεισθεῖσα, <ἢ ἔρωτι ἀλοῦσα>.

Pois, ou por determinação da Sorte e por deliberação dos deuses e por decreto da Necessidade fez o que fez, ou foi raptada à força, ou persuadida pelos discursos, ou surpreendida pelo amor (*Elogio de Helena*, § 6).

O primeiro argumento defende a ideia de uma intervenção divina, o que, segundo o sofista, deveria “absolver Helena”, pois:

θεὸς δ' ἀνθρώπου κρείσσον καὶ βίαι καὶ σοφίαι καὶ τοῖς ἄλλοις

Um deus é mais forte do que o homem em força e em sabedoria e nas outras coisas (*Elogio de Helena*, § 6).

O segundo argumento apresentado pelo autor defende a concepção de Helena como vítima de um rapto:

εἰ δὲ βίαι ἠρπάσθη καὶ ἀνόμως ἐβιάσθη καὶ ἀδίκως ὑβρίσθη, δῆλον ὅτι ὁ  
<μὲν> ἀρπάσας ὡς ὑβρίσας ἠδίκησεν

Se foi forçada e injustamente foi ultrajada, é evidente que, por um lado, o que raptou, como ultrajou, cometeu injustiça (*Elogio de Helena*, § 7).

Sendo assim, a culpa deveria ser atribuída a Páris, e não à rainha espartana. Outra motivação apresentada é a persuasão por meio do discurso. Nesse ponto, Górgias declara que os deuses podem ter inspirado o discurso de Páris, e o poder de persuasão dele teria se tornado irresistível, pois suas palavras estavam cheias das “duas artes, do sortilégio e da magia” (γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι), enganando a alma e a opinião de Helena. Em seu último argumento, ele declara que Helena foi “surpreendida pelo amor” (ἔρωτι ἀλοῦσα), e, se essa for realmente a causa do adultério, Górgias também não atribui culpa a Helena, pois, segundo ele,

ἦλθε γάρ, ὡς ἦλθε, τύχης ἀγρεύμασιν, οὐ γνώμης βουλευμασιν, καὶ ἔρωτος ἀνάγκαις, οὐ τέχνης παρασκευαῖς.

Veio, como veio, pela armadilha da sorte, não pela deliberação do juízo; pelas necessidades do amor, não pelos preparativos da arte (*Elogio de Helena*, § 19).

Assim, Górgias finaliza seu julgamento considerando Helena como apenas uma vítima:

πῶς οὖν χρὴ δίκαιον ἡγήσασθαι τὸν τῆς Ἑλένης μῶμον, ἥτις εἴτ' ἐρασθεῖσα εἴτε λόγῳ πεισθεῖσα εἴτε βίαι ἀρπασθεῖσα εἴτε ὑπὸ θείας ἀνάγκης ἀναγκασθεῖσα ἔπραξεν ἢ ἔπραξε, πάντως διαφεύγει τὴν αἰτίαν;

Como, então, considerar justa a reprimenda à Helena? Esta que, ou enamorada, ou persuadida pelo discurso, ou raptada à força, ou constrangida pela necessidade divina, fez o que fez? De todo modo escapa à acusação (*Elogio de Helena*, § 20).

O texto de João 8:6 diz que a intenção dos escribas e fariseus, ao indagarem a Jesus qual seria sua sentença sobre a mulher adúltera, era ter algo com o qual acusá-lo, isto é, a intenção deles era apanhá-lo em uma armadilha (abordaremos mais sobre essa questão à frente). Sob essa perspectiva, talvez se possa questionar a legitimidade da culpa da mulher no ato do qual era acusada. Por não ter voz, a mulher estava limitada pelas palavras de homens, cujas intenções eram maliciosas para com Jesus. Eles “tinham pouco ou nenhum respeito pelos sentimentos alheios e davam ínfimo valor a uma alma” (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 398). Dessa forma, não se pode descartar a possibilidade de que tal mulher tenha sido usada apenas como instrumento da perfídia de seus acusadores.

## O INDULTO

Nos dois casos, o ato de olhar ou se dirigir à mulher acusada, de certa forma, mudou o desfecho da história. No caso do poema de Estesícoro, Hécuba havia alertado Menelau da influência fatal que a rainha tinha sobre os homens. Ela era capaz de conquistar os olhos,

subjugando a vítima com seu olhar destruidor (OUTEIRO, 2011, p. 75). Mesmo assim, Menelau avança contra a esposa. Entretanto, olha para ela e lhe vislumbra os seios desnudos. Essa visão o remete à imagem da esposa ainda jovem e ingênua. O amor volta. A raiva, o julgamento e a acusação são esquecidos. Na *Pericope adulterae*, Jesus incita os acusadores a apedrejar a mulher adúltera, caso estivessem sem pecado. No entanto, ninguém consegue prosseguir com a ação. Quando todos vão embora, restando somente Ele e a adúltera, Jesus conversa com a mulher, que, até então, estava em segundo plano. Ela é, então, perdoada por Jesus (Jo 8:7, 11).

#### UMA FIGURA NUPCIAL

As diversas variações da história de Helena enfatizam sua beleza incomparável. Segundo a tradição, muitos pretendentes “teriam rumado para Esparta a fim de disputar a mão de Helena” (OUTEIRO, 2011, p. 38); no entanto, é Menelau quem se torna seu marido. Tempos depois, o poderoso casal assume a responsabilidade de governar a cidade de Esparta, e a união entre marido e mulher é o que fortifica esse reinado. Logo, quando Páris toma a esposa do rei de Esparta como sua, ele fragiliza a posição de Menelau como governante e marido. A vergonha e a raiva o consomem, fazendo com que ele una forças com os demais gregos a fim de se vingar. Após a guerra, Menelau está pronto para matar Helena, mas, ao vislumbrar a beleza de sua amada, não resiste e sente compaixão dela. Ele, então, a toma nos braços e a beija, perdoadando a esposa pelos males cometidos (EDMUNDS, 2016, p. 48).

Em vários pontos das Escrituras, Deus demonstra sua relação com seu povo através de uma aliança. Em Ezequiel 16:8, está escrito: “Passando Eu por junto de ti, vi-te, e eis que o teu tempo era tempo de amores; estendi sobre ti as abas do meu manto e cobri a tua nudez; dei-te juramento e entrei em aliança contigo, diz o Senhor Deus; e passaste a ser minha.”

A partir da perspectiva de Ezequiel, uma forma de ler a narrativa da mulher adúltera é visualizá-la como a própria Jerusalém (ARAÚJO, 2018, p. 135). Na profecia de Ezequiel, Jerusalém é descrita como adúltera: “Foste como a mulher adúltera, que, em lugar de seu marido, recebe os estranhos” (Ez 16:32). Suas ações provocam, então, a sua sentença:

Entregar-te-ei nas suas mãos, e derribarão o teu prostíbulo de culto e os teus elevados altares; despir-te-ão de teus vestidos, tomarão as tuas finas joias e te deixarão nua e descoberta. Farão subir contra ti uma multidão, apedrear-te-ão e te traspasarão com suas espadas (Ez 16:39-40).

Contudo, apesar de seus pecados, o Senhor demonstra misericórdia para com Jerusalém: “Mas Eu me lembrarei da aliança que fiz contigo nos dias da tua mocidade e estabelecerei contigo uma aliança eterna” (Ez 16:60). Sobre essa mesma ótica, Jesus, nos Evangelhos, também é retratado como noivo que está prestes a receber a sua amada (seu povo): “Então, o reino dos céus será semelhante a dez virgens que, tomando as suas lâmpadas, saíram a encontrar-se com o noivo” (Mt 25:1). Desse modo, na narrativa da mulher adúltera podemos inferir que Ele foi traído pela mulher. Como noivo, é a

pessoa mais apropriada para julgá-la de suas ações. Apesar disso, Ele se mostra misericordioso, apresentando-se também como perdoador.

### A REIFICAÇÃO DA MULHER

Na “Palinódia”, Estesícoro apresenta uma versão alternativa aos acontecimentos citados anteriormente sobre Helena. Nessa versão, a rainha seria um *eidolon* (“imagem”), responsável por causar a guerra, e não a própria Helena (CAMPOS, 2016, p. 51).

Por mais que a *Pericope adulterae* relate a história de uma mulher flagrada em adultério, a atenção do leitor oscila entre a própria mulher e Jesus. A mulher é definida pelos acusadores apenas como objeto, algo sem nenhum valor. Eles não se importam com o que vai acontecer a ela (CHAMPLIN, 2002, v. 2, p. 398), pois seu foco principal é atingir a Jesus (Jo 8:6). Quando este lhe dirige a palavra, “aquela que era objeto” ganha voz (ARAÚJO, 2018, p. 138) e, pela primeira vez, torna-se alguém.

### A EXISTÊNCIA DE UMA CONTROVÉRSIA

Na *Iliada* (canto III, versos 67-72), Homero descreve o duelo entre Menelau e Páris, que é iniciado no momento em que Menelau e seu exército chegam a Troia, ficando cara a cara com seus inimigos. À frente do exército troiano está Páris, que profere provocações aos guerreiros gregos. Enfurecido, Menelau avança contra o príncipe, que, por sua vez, recua amedrontado. Escondido entre os guerreiros troianos, ele propõe um desafio a Menelau;

νῦν αὐτ' εἴ μ' ἐθέλεις πολεμίζειν ἢ δὲ μάχεσθαι,  
 ἄλλους μὲν κάθισον Τρῶας καὶ πάντας Ἀχαιοὺς,  
 αὐτὰρ ἔμ' ἐν μέσσω καὶ ἀρηϊφίλον Μενέλαον  
 συμβάλετ' ἀμφ' Ἑλένη καὶ κτήμασι πᾶσι μάχεσθαι·  
 ὅππότερος δέ κε νικήσῃ κρείσσων τε γένηται,  
 κτήμαθ' ἑλὼν εὖ πάντα γυναῖκά τε οἴκαδ' ἀγέσθω·

Agora se você quer que eu duele ou lute,  
 Fiquem sentados os troianos e todos os aqueus  
 Que eu e Menelau, amigo de Ares, vamos para o meio  
 Combater por Helena e pelos tesouros todos;  
 O que vencer e for o melhor  
 Pegue o tesouro e leve a mulher para casa!

O duelo entre os guerreiros evidencia a razão da guerra: Helena. A rainha carrega o fardo da beleza, que a faz ser desejada, e é o desejo que impulsiona a guerra entre gregos e troianos e o duelo entre Menelau e Páris.

No contexto da *Pericope adulterae*, as autoridades religiosas vinham se sentindo intimidadas pela forma como Jesus ensinava e pela influência que Ele exercia sobre as multidões. Isso impulsionou neles o ódio. Sendo assim, começaram a planejar a morte de Jesus, o que vai se tornar cada vez mais claro (Jo 11:45-57). Uma guerra foi, então, estabelecida. Nem todos tinham consciência dessa guerra, mas ela era perceptível aos olhos de Jesus. Logo, ao apanharem a mulher em adultério, utilizaram essa oportunidade com a intenção de colocar Jesus à prova a fim de acusá-lo falsamente perante os romanos.

## UMA MOTIVAÇÃO SECUNDÁRIA

Tanto no poema de Estesícoro quanto na perícopa de João, os acusadores atribuem a culpa às mulheres como resultado de motivações secundárias. No caso de Helena, imputar culpa à rainha espartana era uma saída para purificar aqueles que se envolveram na guerra. Era necessário culpar alguém pelas atrocidades cometidas na guerra, e, ao encontrar o “culpado”, era necessário sacrificá-lo. Por sua reputação e poder inigualáveis, a morte de Helena poria um ponto final nos sentimentos de culpa dos gregos e evitaria problemas que ela pudesse causar no futuro. No caso da mulher adúltera, ao levá-la a julgamento, os acusadores teriam uma ótima oportunidade para acusar Jesus de violar as leis romanas, caso Ele a condenasse ou, ao contrário, de violar a lei mosaica e ir contra seus princípios, visto que Ele apresentava uma ameaça ao poder político e religioso de sua época.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como já disseram Pichois e Rousseau (1994, p. 216), “a literatura comparada é uma arte metódica”, um instrumento investigativo que auxilia o comparatista em suas análises, de modo que os objetos analisados contemplem resultados relevantes para a sociedade. Por meio dela, é possível discernir movimentos e tendências, além das fronteiras territoriais, nas inúmeras e distintas culturas (ALDRIDGE, 1994, p. 255). Como “recurso analítico e interpretativo” (CARVALHAL, 2006, p. 8), esse método de

investigação profundo permite que a literatura se aproxime de outros campos do conhecimento, ou da expressão, a fim de os compreendermos melhor.

Através do *topos*, “títulos gerais sob os quais se pode achar material para se construir um argumento” (THOM, 2003, p. 561), os autores que dele fazem uso podem produzir uma escrita mais significativa e coerente (THOM, 2003, p. 569), identificando, também, o discurso moral e cultural da época (THOM, 2003, p. 573), possibilitando aos leitores uma melhor compreensão da obra, mesmo que eles, leitores e obra, pertençam a diferentes culturas e períodos históricos.

Desse modo, os textos abordados neste capítulo contemplavam realidades religiosas, culturais e históricas diferentes; todavia, por meio do método comparativo, foi possível encontrar semelhanças entre eles, o que nos ajudou a reconhecer um *topos* de apedrejamento por adultério interrompido por força maior. Tanto o poema de Helena de Troia quanto a *Pericope adulterae* compartilham de um conjunto de elementos precisos em sua composição, mesmo pertencendo a épocas e culturas distintas. Foi possível identificar, por exemplo, a reificação da mulher, visto que Helena, tanto em “Iliupersis” quanto na “Palinódia”, foi tratada como a mera corporificação de um desejo, uma vítima do discurso de Páris e da deusa Afrodite, enquanto a mulher adúltera não possuía identidade nem voz, sendo apenas mais uma pecadora que foi usada contra Jesus de forma injusta, uma vez que seu “cúmplice” não se encontrava na hora da acusação e julgamento, o que infringia a lei judaica. Sendo assim, por mais que fossem culpadas, também sofreram injustiças. Apesar da falha atribuída às duas personagens, no fim elas são perdoadas de seus atos,

adquirindo, portanto, uma nova oportunidade de vida. O tema é o das mulheres acusadas e postas a julgamento por cometerem adultério, ato que poderia resultar na morte dessas mulheres.

Uma semelhança fortuita advém dos problemas na transmissão dos dois textos. Mas há semelhanças que vão além do mero acaso. As duas histórias analisadas apresentam mulheres acusadas de cometer adultério, sendo que, tanto na tradição judaica como na tradição grega, as leis impostas puniam o adultério com a pena de morte. Nos dois casos, a veracidade da culpa atribuída às mulheres não é confirmada, pois não existem evidências suficientes do ocorrido, apenas as palavras dos acusadores contra as mulheres. A humilhação pública é outro fator presente no poema e na narrativa. As duas mulheres foram expostas de maneira degradante perante o povo que as cercava. Helena teve as vestes rasgadas pelas mulheres troianas, enquanto a mulher adúltera é levada a Jesus possivelmente quase despida.

As características sociais são o principal ponto de divergência entre as mulheres. Enquanto Helena é retratada com *femme damnée*, “mulher fatal”, a mulher adúltera é tratada como objeto de pouco valor, uma pessoa sem identidade. A principal característica atribuída à rainha espartana é a sua beleza inigualável e o poder de controle sobre os homens. Em contrapartida, mesmo tendo como título de sua história “A mulher adúltera”, essa mulher se apresenta de forma secundária na narrativa, sendo que a atenção do leitor oscila entre ela própria e Jesus.

Outro ponto observado foi a motivação com relação ao perdão concedido às mulheres. No poema de Estesícoro, Menelau se apresenta com sede de vingança contra Helena. Entretanto, contempla-lhe o corpo

desnudo e a vê jovem e núbil novamente, relembrando, assim, o amor que sentia por ela. Isso faz com que todas as acusações sejam esquecidas. Na *Pericope adulterae*, os acusadores também se apresentam prontos para apedrejar a mulher; no entanto, o argumento apresentado por Jesus contra as acusações feitas pelos fariseus é suficiente para que a condenação cesse, o que traz à história um desfecho positivo juntamente com o perdão de Jesus.

As acusações feitas contra Helena e a mulher adúltera não tinham que ver exatamente com o ato de adultério em si, mas, visavam a ações secundárias: finalidades políticas e religiosas veladas. Na guerra entre gregos e troianos, era necessária a punição de alguém para que se purificasse a comunidade envolvida na guerra. No choque dos fariseus contra Jesus, a mulher adúltera é usada como instrumento para colocar Jesus à prova, visto que Ele ameaçava o poder dessas autoridades religiosas e, dependendo do julgamento que desse quanto ao destino daquela mulher, poderia ou violar a lei mosaica e perder sua autoridade sobre as multidões ou violar as leis romanas que estavam em vigência na época.

É possível afirmar, portanto, que o possível *topos* de apedrejamento por adultério interrompido por força maior constitui-se de vários elementos: a humilhação e reificação das acusadas; a morte por apedrejamento como sentença para o adultério; a culpa não inteiramente comprovada das mulheres; as dúvidas quanto às verdadeiras intenções dos acusadores; o indulto; e a presença de uma figura nupcial masculina. Nos textos analisados, Menelau surge como marido apaixonado, que perdoa a esposa pela traição supostamente cometida. No caso da *Pericope adulterae*, surge simbolicamente a figura de Jesus como noivo perdoador.

## REFERÊNCIAS

ABRANTES, Michel C. **Temas do ciclo troiano**: contributo para o estudo da tradição mitológica grega. 183 f. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Portugal, 2015.

ALDRIDGE, O. Propósitos e perspectivas da literatura comparada. *In*: COUTINHO, E. F.; CALVALHAL, T. F. (Orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 255-259.

ARAÚJO, G. L. A mulher adúltera no evangelho de João (Jo 7,53-8,11). **Revista de Cultura Teológica**, n. 92, p. 127-142, 2018.

ATWOOD, Margaret. **The Penelopiad**: the myth of Penelope and Odysseus. Edinburgh: Canongate, 2005.

BRANDÃO, Junito S. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.

BLONDELL, R. **Helen of Troy**: beauty, myth, devastation. Nova York: Oxford University Press, 1954.

CAMPOS, R. G. Estesícoro e as tópicas da poesia arcaica no Fedro: do ídolo (eídolon) de Helena à carta III. **Nuntius Antiquus**: Revista de Estudos Antigos e Medievais, v. 12, n. 1, p. 47-68, 2016.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4a ed. São Paulo: Ática, 2006.

CARVALHO, T. R. Estesícoro, o “Saque de Troia” e o fragmento 113. **Caderno de Letras da UFF**, v. 28, n. 56, p. 65-81, 2018.

CHAMPLIN, R. N. **O Novo Testamento interpretado**: versículo por versículo. São Paulo: Hagnos, 2002. v. 2.

CHAPA, J. The early text of John. *In*: HILL, C. E.; KRUGER, M. J. (Eds.). **The early text of the New Testament**. Oxford: Oxford University Press, 2012. p. 140-156.

CURTIUS, E. **European literature and the Latin Middle Ages**. Nova York: Pantheon, 1953.

EDMUNDS, L. **Stealing Helen**: the myth of the abducted wife in comparative perspective. New Jersey: Princeton University Press, 2016.

EUZEBIO, M. S. O corpo de Helena e o texto de Isócrates. **Revista Internacional d' Humanitats**, v. 14, n. 23, p. 73-80, 2011.

FONTES, J. B. **Eros, tecelão de mitos**: a poesia de Safo de Lesbos. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GÓRGIAS. **Elogio de Helena**. Belo Horizonte: Anágnosis, 2009.

HADAS, Moses. **A history of Greek literature**. Nova York: Columbia University Press, 1965.

HURTADO, L. W. The Pericope adulterae: where from here? *In*: BLACK, D. A.; CERONE, J. N. (Eds.). **The pericope of the adulteress in contemporary research**. Nova York: Bloomsbury T&T Clark, 2016. p. 147-157.

KEITH, C. **The Pericope adulterae, the Gospel of John, and the literacy of Jesus**. Leiden: Brill, 2009.

KONINGS, J. **Evangelho segundo João: amor e fidelidade**. São Paulo: Loyola, 2005.

LAURIOLA, R. **Brill's companion to the reception of Euripides**. Leiden: Brill, 2015.

LÉON-DUFOUR, X. **Leitura do evangelho segundo João IV: capítulos 18-21**. São Paulo: Loyola, 1998. v. 4.

MARTINS, E. F. Da Helena grega à Helena fluminense: Machado de Assis e a tradição clássica. **O Eixo e a Roda**, v. 25, n. 2, p. 255-272, 2016.

OUTEIRO, M. P. Divina entre as mulheres: Helena de Troia e a mulher do bronze recente (1580-1100 a.C.). **Revista Historiador**, v. 4, n. 4, p. 31-45, dez. 2011.

PAGE, D. L. (Ed.). **Supplementum lyricis Graecis**: Stesichorus lyricus, fragmenta. Oxford: Clarendon, 1974. p. 6-43.

PEASE, A. S. Notes on stoning among the Greeks and Romans. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 38, p. 5-18, 1997.

PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. M. Para uma definição de literatura comparada. *In*: COUTINHO, E. F.; CALVALHAL, T. F. (Orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 215-218.

PLATÃO, **Fedro**. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2016.

SANTOS, S. F. R. **O direito de família na Grécia da Idade Antiga**. 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/3ecnsVR>>. Acesso em: 20 maio 2019.

SEGAL, C. Archaic choral lyric. *In*: EASTERLING, P.; KENNEY, E. (Eds.). **The Cambridge history of Classical literature I**: Greek literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. p. 191-192.

THOM, Johan C. “The mind is it’s own place”: defining the topos. *In*: FITZGERALD, John T.; OLBRICHT, Thomas H.; WHITE, L. Michael (Eds.). **Early Christianity and Classical culture**: comparative studies in honor of Abraham J. Malherbe. Leiden: Brill, 2003. p. 555-573.

TOWNS, E. L.; GUTIERREZ, B. (Eds.). **The essence of The New Testament**: a survey. Nashville: B&H Academics, 2012.



## CAPÍTULO 2

# COMPARANDO HISTÓRIAS DE REFLEXO NO ESPELHO

Escrito em colaboração com:  
**Ellen Mirian Carmo Martins**

A análise deste capítulo se volta para o *topos* da desfiguração como forma de desenvolver os personagens em uma narrativa. Podemos ter como exemplo o personagem Narciso, que, “à procura da totalização”, foi colocado diretamente em contato “com o mais profundo e o mais assustador de si mesmo” (CAVALCANTI, 2003, p. 233). Os textos comparados incluem o trecho de Narciso e Eco no livro III de *As metamorfoses*, do autor clássico Ovídio (1983); *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde (1980); e, por fim, o conto “O espelho”, em *Papéis avulsos*, de Machado de Assis (1882).

Um dos aspectos centrais da desfiguração é a transformação, neste caso, a mudança drástica que os personagens sofrem. Por isso, este capítulo encara a desfiguração como a deterioração do pensamento, do comportamento e do caráter de um personagem. No caso de Narciso, um dilema o incomodava:

*quod cupio mecum est: inopem me copia fecit.  
o utinam a nostro secedere corpore possem!  
votum in amante novum, vellem, quod amamus, abesset.  
iamque dolor vires adimit, nec tempora vitae  
longa meae superant, primoque exstinguor in aevo  
(Metamorphoses 3.466-470).*

O que desejo está comigo; a riqueza me faz pobre. Oh! se eu pudesse separar-me do meu próprio corpo! Desejo desusado em um amante, queria estar separado do que amo! E já o sofrimento abate o meu vigor, não me resta muito mais tempo a viver e me extingo na flor da idade (OVÍDIO, 1983, p. 61).

O conceito de desfiguração se relaciona à ideia de reflexo. Para Kubo e Botomé (2001, p. 7), o reflexo é aquilo que produz efeito no comportamento. Por isso, trata do “reflexo como relação entre agente externo e ação do organismo”, o que forma “a correlação entre estímulo e resposta”. Nesse contexto, Todorov (1997, p. 3) remete a uma noção de “comportamento operante”, capaz de produzir “reflexos de comportamentos”.

Dias (2012, p. 18) considera o conceito “imagem” como algo “construído pelo indivíduo”, isto é, “a concepção que ele tem de um conceito constituído na comunidade”. Joly (1996, p. 32-33), por sua vez, diz que “o signo tem uma materialidade que percebemos com um ou vários de nossos sentidos. É possível vê-lo como um objeto, uma cor ou um gesto”. Assim, o autor se refere à imagem como um símbolo que sugere algo. O ser humano pensa e interpreta tudo o que vê, e essa junção de pensamento e interpretação forma o símbolo. Entretanto, esse conjunto pode ser real ou inventado, uma imagem física ou mental, e até um objeto que contém significado.

Com foco nessas ideias, questiona-se: quais são os mecanismos de manipulação da autoimagem do personagem que os autores utilizam para desenvolvê-los? Egan (*apud* RODRIGUES, 2012) afirma que, ao escrever, põe no texto mais dela do que da ficção, buscando sempre ideias que possam surpreender e prender o leitor à história. De fato, ela manipula até mesmo a imagem que o leitor forma dos personagens: “Gosto da excitação de assumir uma outra identidade. Não gosto da sensação de repetição, algo novo tem que acontecer para mim naquela

história. Mesmo sabendo que há pedaços de mim que eu ainda não conheço, me entedia a ideia de me repetir” (RODRIGUES, 2012).

Contudo, seria uma simplificação dizer que a manipulação da autoimagem dos protagonistas se dá simplesmente para entreter, tornando-os mais interessantes. Ela se dá para desenvolvê-los e criar a própria razão de ser da trama. É, portanto, o objetivo principal deste capítulo analisar as três obras mencionadas e compará-las a partir de um mesmo foco literário. Também tenta-se identificar quais seriam os mecanismos de manipulação da autoimagem dos personagens que os autores utilizam para desenvolvê-los.

Segundo Zhirmunsky (1994, p. 122), “coletivos humanos em semelhantes condições históricas produzem manifestações literárias aparentadas, mesmo quando não há contato ou fluxo de influências entre estes diferentes agrupamentos culturais”. Daí a importância da literatura comparada como metodologia. Segundo Guillén (1985, p. 233):

A literatura comparada é definida por aproximações sucessivas que determinam o objeto de estudo da crítica literária comparativa. O comparatista crítico deve considerar algumas análises entre o local e o universal. O alcance de um gênero literário não é definido corretamente sem ultrapassar os limites do que é escrito em um idioma, ou sem o seguimento histórico de suas variações.

A literatura comparada é, portanto, a área que relaciona obras do mesmo gênero ou outros. É o ramo literário em que se estuda, através da comparação, duas ou mais obras, visto que o comparatista deve considerar a

comparação como local e universal, podendo estendê-la a outras áreas além da literatura (GUILLÉN, 1985, p. 233-234). Aqui, no entanto, o estudo se limitou à comparação de narrativas na poesia e na prosa.

## AS TRÊS OBRAS

Este trabalho observa a desfiguração do personagem principal em três obras de gêneros literários distintos: poema, romance e conto. Willrich (2012) já se ocupou da problemática vinculada à constituição do reflexo propriamente dito, analisando o mito de Narciso em comparação com a presença do espelho em obras de Oscar Wilde, os irmãos Grimm, Machado de Assis e Guimarães Rosa. Por isso, este capítulo se volta, em vez disto, para a questão da desfiguração do reflexo.

O livro III de *As metamorfoses* consiste em uma série de episódios pertencentes ao ciclo tebano, todos relacionados ao tema da contemplação, sendo que o episódio de Narciso ocupa o centro e o de Penteu o ápice (FELDHERR, 2010, p. 180). Em seu episódio, Narciso aparece como jovem belíssimo, filho do deus Céfiso e da ninfa Liríope. Quando nasceu, os pais consultaram o adivinho Tirésias, a fim de prever o destino do menino. Para surpresa deles, o vidente lhes disse que ele seria feliz e próspero se não se deparasse com um espelho. Desejado por muitas moças e ninfas, o rapaz não se interessou por nenhuma delas, nem mesmo por Eco, a ninfa que se apaixonara desesperadamente por ele. Como não era correspondida, acaba fugindo para o exílio, onde

definha até sobrarem só os gemidos. Outras mulheres imploraram, apaixonadas, que os deuses as vingassem, pelo desamor e indiferença do rapaz. Narciso era acostumado a caçar e, em um dia quente, já exausto, debruçou-se numa fonte para beber água. Ao se deparar com sua própria beleza deslumbrante, que jamais tinha encontrado em mulher alguma, encantou-se e ficou imóvel. Tentava tocar o reflexo, mas este sempre fugia de seus olhos. Diante da impossibilidade de correspondência, foi aos poucos definhando e morreu.

A obra trata da alma como um segundo ser em ligação com o próprio Narciso. O jovem busca nela a superação do temor de identificação. Não demonstra medo em perder a identidade que se relaciona com seu outro eu. Todavia, Cavalcanti (2003, p. 234) diz que a imersão na água significa purificação e transformação. Talvez seja, por outro lado, o suicídio de sua alma. Narciso busca a si como ser físico, mas encontra apenas a própria alma. De qualquer forma, a obra *As metamorfoses* tem o mérito de ser o primeiro tratamento épico de um amor inteiramente posto entre dois seres mortais (FRATANTUONO, 2011, p. 75). A versão concorrente de Pausânias (9.31.7-9) não inclui Eco, provavelmente uma conexão inventada por Ovídio, e prefere imaginar que Narciso era apaixonado por sua irmã gêmea, cuja morte prematura o levou a ficar se contemplando no lago a fim de se recordar de sua beleza (FRATANTUONO, 2011, p. 87, n. 28-29).

*O retrato de Dorian Gray* conta a história do jovem Dorian Gray, que, como Narciso, era belíssimo e admirado por todos, não somente pelas mulheres mais lindas, mas também pela sociedade, inclusive pela

mais alta classe, por sua personalidade e a expressão de pureza em sua alma. Basílio Hallward era um pintor extraordinário que realizou sua melhor obra com o modelo Dorian. O jovem era tão puro que isso transparecia só de posar para o pintor.

*What a pity it was that such beauty was destined to fade! [...]. The new manner in art, the fresh mode of looking at life [...], because in his soul who sought for her there had been awakened that wonderful vision to which alone are wonderful things revealed; the mere shapes and patterns of things becoming, as it were, refined, and gaining a kind of symbolical value, as though they were themselves patterns of some other and more perfect form whose shadow they made real [...]. Yes; he would try to be to Dorian Gray what, without knowing it, the lad was to the painter who had fashioned the wonderful portrait. He would seek to dominate him--had already, indeed, half done so. He would make that wonderful spirit his own (WILDE, 2006, p. 34).*

A nova forma de arte, o modo renovado de olhar para a vida [...]. Que pena que essa beleza estivesse destinada a fenecer [...] porque na alma de quem o procurava tinha despertado essa visão maravilhosa à qual unicamente são reveladas as coisas deslumbrantes, as simples formas e modelos das coisas a tornarem-se, por assim dizer, refinadas e ganhando uma espécie de valor simbólico, como se elas mesmas fossem modelos de outra forma mais perfeita, cuja sombra elas tornavam reais. [...]. Sim, ele tentaria ser para Dorian Gray, sem que disso se apercebesse, o que o rapaz era para o pintor que tinha dado forma ao retrato extraordinário. Procuraria dominá-lo. Na verdade, já em parte o fizera (WILDE, 2000, p. 27).

Por outro lado, diante de uma pintura impecável, Dorian percebe que logo envelhecerá e perderá a beleza, enquanto o quadro será para sempre perfeito. Assim, de todo coração e alma declara:

*“How sad it is!” [...] “How sad it is! I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June... If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that—for that—I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that!” (WILDE, 2006, p. 25).*

– Como é triste! – Como é triste! [...] Tornar-me-ei velho, horrível, espantoso. Mas este retrato permanecerá sempre jovem. Não será nunca mais velho do que neste dia de junho... Se ocorresse o contrário! Se eu ficasse sempre jovem, e se este retrato envelhecesse! Por isso – Por isso – eu daria tudo! Sim, não há nada no mundo que eu não desse! Daria até mesmo a minha própria alma! (WILDE, 1980, p. 36).

No decorrer de sua história, conhece Lord Henry, amigo do pintor Basílio, que o influencia a instigar sua curiosidade pela vida e a questionar a moralidade. Recebe dele, de presente, um livro que o leva a procurar novas aventuras. Ao passar por experiências inéditas, observa o quanto se fala dele nos bares, bailes, teatros e em toda a sociedade. Isso lhe inflama o ego.

*Dorian Gray had been poisoned by a book. There were moments when he looked on evil simply as a mode through which he could realize his conception of the beautiful (WILDE, 2000, p. 124).*

Dorian Gray, porém, tinha sido envenenado por um livro. Havia momentos em que considerava o mal simplesmente como um meio necessário à realização de sua concepção de beleza (WILDE, 1980, p. 175).

Gradativamente, revela-se que a alma de Dorian já se corrompera. Entretanto, havia desejado que sua alma fosse para o retrato e que o corpo nunca envelhecesse. E foi isso o que aconteceu. Suas indiscrições e erros eram descarregados no quadro, que ia apodrecendo à medida que isso acontecia.

No final, Basílio encontra o quadro escondido em um antigo escritório e se horroriza com a repugnância da figura. Ele se lembra, então, do desejo do rapaz. Dorian percebe que o amigo encontrara a obra e o mata por isso. Incomodado com a situação de viver com o peso de seu passado, Dorian toma a mesma faca que matou o amigo e apunhala o retrato. Os criados ouvem-lhe o grito e invadem o escritório para encontrar apenas um retrato magnífico e

*Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognized who it was* (WILDE, 2000, p. 188).

um homem morto, em traje de cerimônia, com uma faca cravada no coração. Era velho, cheio de rugas e seu rosto inspirava repugnância. Só o reconheceram quando examinaram os anéis que usava (WILDE, 1980, p. 268).

Concretizam-se, assim, todas as mudanças que o levaram à transformação. Segundo Toffoli (2013, p. 70):

Dorian chega ao ápice da maldade, inclusive de maneira criminosa, quando mata Basil. Toda a cena é narrada ao longo de dois capítulos, o que significa que tem importância, na economia do romance, enquanto atitude, a fim de que o leitor saiba exatamente o que e como aconteceu.

Em “O espelho”, Jacobina narra que toda pessoa possui duas almas, a interior e a exterior. Embora comum e humilde, tornou-se alferes da Guarda Nacional quando jovem, o que fez com que seu estilo de vida mudasse, diante da supervalorização que recebera da família, que passou a chamá-lo de “Sr. Alferes”. Por isso, tia Marcolina o convida para morar com ela, em um grande sítio com muitos criados e animais. Pelo parentesco e por possuir um cargo nobre, ela lhe oferece o objeto mais valioso da casa. Um espelho português, antes dependurado na sala, agora passa para seu quarto. Por causa dos mimos, sua personalidade sofre, porém, uma gradativa transformação.

Dias depois de ter chegado, a tia viaja para visitar a filha doente. Com isso, os escravos aproveitam para fugir, levando com eles até mesmo os cães. Vendo-se sozinho, o alferes sucumbe à depressão por não perceber mais a imagem exterior, que cultivara com os elogios. Dessa forma, passa a ter medo de se olhar no espelho. Quando cria coragem de fazê-lo, relata o seguinte:

O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação (ASSIS, 1882, p. 156).

A imagem que o alferes via estava agora corrompida e difusa, e sua autoimagem também havia se borrado. Por não encontrar nitidez em si, veste a farda e só então se vê com clareza, encontrando a imagem exterior, que o resgata da solidão:

Estava a olhar para o vidro, com uma persistência de desesperado, contemplando as próprias feições derramadas e inacabadas, uma nuvem de linhas soltas, informes, quando tive o pensamento... Não, não são capazes de adivinhar. Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de tudo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio, dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho (ASSIS, 1882, p. 156).

Segundo Bosi (2008, p. 20),

Jacobina só conquistará a sua alma, ou seja, a autoimagem perdida, quando fizer um só todo com a farda de alferes que o constitui como pessoa. A farda é símbolo e é matéria do status. O eu, investido do papel, pode sobreviver; despojado, perde o pé, dispersa-se, esgarça-se, esfuma-se. Não tem forma, logo não tem unidade. Ter status é existir no mundo em estado sólido.

Narciso, Dorian e Jacobina padecem de uma desfiguração que culmina na morte dos dois primeiros e na despersonalização do último, reduzido à forma de uma farda. Nos três casos, percebe-se uma intensificação de seus sentimentos de solidão e inadequação. A seguir, observaremos os detalhes e os efeitos desse processo.

## NARCISO

A autoimagem como produto cultural está inserida nos limites de conhecimento da comunidade. A emoção, por ser uma reação ao meio, também acaba sendo um produto; por exemplo, o amor é redefinido de diversas maneiras. Há, porém, elementos que determinam tal construção.

“Narciso ignora que seu corpo não é mais que um reflexo de sua alma” (ZAMBOLLI, 2002, p. 24). Ele é uma figura superficial, pois sua vaidade está ligada exclusivamente ao cultivo da imagem exterior. Além disso, “com a rejeição de Eco, Narciso comete uma infração contra Eros, pois recusa o relacionamento e fecha-se numa atitude onipotente e autossuficiente” (CAVALCANTI, 2003, p. 215). O episódio do reflexo na fonte aponta para a identificação de seu eu exterior, pois ao se ver, percebe sua própria existência, uma vez que não sabia quem era (CAVALCANTI, 2003, p. 215).

O mergulho de Narciso, após entrar em conflito com os próprios pensamentos, mostra sua decisão consciente de buscar uma espécie de união com o amado:

*inrita fallaci quotiens dedit oscula fonti,  
in mediis quotiens visum captantia collum  
bracchia mersit aquis nec se deprendit in illis!  
quid videat, nescit; sed quod videt, uritur illo  
(Metamorphoses 3.427-430).*

Quantas vezes beijou em vão a água enganosa! Quantas vezes, para abraçar o pescoço que via, mergulhou os braços na água, sem conseguir abraçar-se! Não sabe o que vê, mas o que vê o inflama (OVÍDIO, 1983, p. 59).

Ele não entendia como era possível que não fossem montanhas, ou o mar imenso, que os separassem, mas uma simples camada de água: *minimum est, quod amantibus obstat* (3.453).

Desde que nasceu, o oráculo lhe dera o aviso de que ele não deveria se olhar no espelho. Como nunca havia se visto, não conhecia a própria aparência. Ao se contemplar na fonte, fica paralisado e começa a desejar a imagem desconhecida, perplexo com o reflexo perfeito. Essa atitude evidencia que a alma interior implorava pela presença da alma exterior. Torna-se portanto, escravo da beleza e se entrega à morte (CAVALCANTI, 2003, p. 236).

Freitas (2006, p. 66) entende a sombra como uma cópia singular. Essa duplicidade cria uma relação entre o amor e a morte. Em todas as épocas, o ser humano tem sentido a necessidade de cultivar algo e, por isso, se lança à imagem adorada, sem a qual não pode mais viver. Narciso para diante da fonte e de sua própria imagem, que pensa ser outra pessoa, e fica paralisado diante do belo. Nada mais lhe importa. Não caça para comer, pois se afastaria da imagem. Não bebe a água que está a sua frente para não turvar a água e dissolver o reflexo de seu amado. Para ele, alimentar o amor era sua maior necessidade. Morre e floresce, daí se comprova a relação entre amor e morte, pois morte e vida se entrelaçam na essência amorosa. Os antigos gregos tinham a tradição de enterrar os entes queridos e plantar flores sobre seus túmulos. Essa tradição é uma

reminiscência de Narciso, que morre por amor e em um local onde nasce uma flor. A tradição atenua o sofrimento pela morte de quem amamos.

No entanto, “a água e o lago são símbolos que cercam a existência trágica de Narciso. Alude-se ao espelhamento, o duplo nefasto, o poço de visões enganadoras que arrebatava a vida” (FREITAS, 2006, p. 71). Narciso é filho da ninfa Liríope, a ninfa das águas. Associa-se, portanto, à água mortal que traz em si a água-mãe. De acordo com Freitas (2006, p. 71), essa imagem materna cria conforto com o repouso. Do escuro, pois o bosque era escuro e cheio de sombras (3.412, 438), faz-se luz e, como símbolo da metamorfose, a flor de Narciso surge do reino das sombras que, antes disso, já eram um presságio de sua morte (FRATANTUONO, 2011, p. 75).

Segundo Guilhardi (2010, p. 2), faltam a Narciso os conceitos de imagem e reflexo. Assim, ele se deixa controlar por suas emoções e sentidos, e se apaixona. Passa a se preocupar mais com a imagem exterior, como se percebe pela admiração que dedica ao próprio reflexo. Ao se admirar, não sabe diferenciar a imagem e o próprio eu. Nunca havia encontrado uma pessoa suficientemente bela para o incendiar. Quando vê aquele outro ser, a imagem que não sabia que era ele mesmo, imagina que o outro jovem é mais bonito, pois não sabia se era ou não bonito, não se conhecia, só sabia identificar o belo do outro. Assim, encontrou o mais belo no lago, pois discriminou a imagem e achou, enfim, o único que lhe valia a atenção. No entanto, o reflexo não o notou assim como ele não notara os outros (GUILHARDI, 2010, p. 3).

Guilhardi (2010, p. 6) afirma que “Narciso não poderia estar extasiado consigo mesmo, pois não sabia que aquele que o extasiava era

ele próprio, refletido na água”. Narciso se maravilhou com o que via, mas não era consciente de que estava adorando a si próprio.

*quid videat, nescit; sed quod videt, uritur illo,  
atque oculos idem, qui decipit, incitat error  
(Metamorphoses 3.430-431).*

Não sabe o que vê; mas o que vê o inflama, e o mesmo erro que ilude seus olhos lhe excita o desejo (OVÍDIO, 1983, p. 59).

Bosi (1977, p. 143) afirma que “resta sempre o arbítrio, que só o homem tem, de autoanalisar-se; e essa condição alimenta o poema contemporâneo de Narciso”. A realidade é a realidade poética: “A poesia fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus” (BOSI, 1977, p. 165). O poeta tem o direito de nomear o que é real e existente, ele deixa seus traços e direciona a história com sua escrita.

Assim, Narciso é visto como último deus, pois sua presença é nostálgica, inigualável e inalcançável. O espelho revela o sentido da existência nas relações entre dois indivíduos. Quando o reflexo produz a imagem, dois mundos se dividem e a relação entre o exterior e o interior é observada. Embora essa relação mude de cenário conforme o reflexo se movimenta ou no movimentar da água, a beleza da natureza vista ao seu redor forma a imagem junto a si e o torna ainda mais belo (ZAMBOLLI, 2002, p. 10).

Bachelard (1998, p. 23-24) considera Narciso como símbolo do amor próprio que o homem demonstra. “Narciso tem a revelação de sua

identidade e de sua dualidade, a revelação, sobretudo, de sua realidade e de sua idealidade.” Essa revelação se faz autêntica. Ele encontra a fonte secreta no mais fundo dos bosques e só ali procura a si mesmo e sente sua duplicidade. Por isso, para Bachelard (1998, p. 25), “diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la”. A reflexão é um processo que a vida exige e é somente diante das águas que a identidade de Narciso é revelada. Segundo Bernardes (2011, p. 2), ao se deparar com o reflexo, Narciso encontra seu eu interno, antes desconhecido. No reflexo das águas, Narciso contempla o seu duplo e é contemplado por outro ser silencioso e cheio de mistério. É o símbolo do encontro do ser com o “eu pleno”, com o mundo interior, do ser que quer se conhecer e se reconhecer.

Bachelard (1998, p. 24) afirma que, distante de todos, Eco, a ninfa filha do ar e das montanhas, se aproxima e busca a companhia de Narciso. Ela é ele, repete só o que ele diz, tem personalidade própria, mas não pode demonstrá-la. Ela se transforma no espelho de Narciso. No entanto, Ovídio especificamente se refere a sua voz como sendo *alternae imagine vocis*, “a imagem da voz de outra pessoa” (3.385), e é por causa dela que Narciso é atraído para o local onde vai se encontrar com o próprio reflexo, sendo que a palavra “imagem” já antecipa o destino de Narciso (FRATANTUONO, 2011, p. 73). Para Bernardes (2011, p. 2), Eco é a “representação da voz da criação”. Pois se a natureza de Eco procura um diálogo, se busca a palavra, em Narciso a vida é individual. Mesmo tendo personalidade própria, a ninfa não pode se separar de Narciso, pois não consegue se expressar sem as palavras dele. Assim, segundo Zambolli

(2002, p. 103), Eco é o reflexo real, invertido, daquilo que se diz. As palavras repetidas são pronunciadas a fim de formar seu discurso. Por volta do ano 8 d.C., época em que a obra *As metamorfoses* se torna pública, dava-se mais importância à palavra falada. Eco simboliza o efeito dessa prioridade quando enfrenta dificuldades para se expressar verbalmente ao seu amado. Ela representa a duplicidade na voz, enquanto a imagem de Narciso, a duplicidade do olhar. É pela repetição de seu amado que Eco também busca sua identidade (BERNARDES, 2011, p. 4).

De acordo com Boehme (2011, p. 3-4), Narciso passa a vida inteira à procura de se encontrar e, quando se conhece, apaixona-se pela própria imagem, sendo que essa inevitável transformação de caráter e sentimento “se dá devido à revelação do novo que está além da prisão e da liberdade”. Sobretudo, isso relaciona morte e vida. Narciso não escolhe ficar preso à imagem e morrer, mas escolhe viver livremente com o amado. Embora o personagem nunca possa realmente se conhecer, pois não aceitou enxergar quem realmente era, revela-se capaz de aceitar a beleza, o encanto digno de celebração. Entretanto, pela negação de sua autoexaltação, essa beleza se transforma em monstruosidade.

Boehme (2011, p. 5) enfatiza que o mito representa o perigo de confundir a imagem com a alma, “dedicando toda [a] vida a satisfazer necessidades que não atendem ao verdadeiro anseio humano de se fazer realizar segundo raízes internas e profundas”. Tirésias sabia que, para o ser sobreviver, era necessário superar esse desejo só pelas coisas magníficas. No caso, se Narciso tivesse sido capaz de encontrar a alma e de aceitar que a beleza era passageira e mortal, ele seria capaz de se transformar

em um ser mais feliz que se contemplaria com a beleza interior e não se perderia ao achar o seu exterior. No entanto, foi condenado a morrer por ser tão exigente com o ser exterior e se transformou em alguém que desvalorizava a todos, observando apenas o que é visto e não dando real valor à alma (BOEHME, 2011, p. 5).

Em contato com a natureza e seu reflexo, Narciso estabelece um diálogo interior que sintetiza a experiência do homem com a própria consciência (ZAMBOLLI, 2002, p. 80). Em algum momento, ele se dá conta de que é a própria imagem que ele vê no lago:

*Iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago* (3.463).

Este sou eu: sinto-o, e minha imagem não me engana.

Segundo Boehme (2011, p. 10), o conhecimento só vingará, porém, se houver o conhecimento de si mesmo, de suas capacidades e limitações, e se houver a disposição de compartilhar o que se sabe. Conviver com o outro e valorizar a alma, não o exterior, constitui sabedoria e traz valores éticos e morais.

No encontro com a própria imagem, Narciso se desfigura. Antes, conhecia a todos da floresta e era rude com aqueles que se apaixonavam por ele. Não via beleza no outro. Mas admira o belo jovem no lago e passa a tratar o outro sem desprezo. Rebaixa-se a ponto de lhe oferecer galanteios. Não se porta mais como autossuficiente, pois sente a necessidade do amor do outro. É um novo sentimento que beira o sofrimento, o transtorno. Além da transformação de caráter e comportamento em relação à vivência

com o outro, Narciso ainda se desfigura fisicamente, pois ao se entregar ao reflexo, vive somente para admirá-lo. Não come, não bebe. Com o passar dos dias, definha e vira flor.

## DORIAN GRAY

Em *O retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde mostra o reflexo no espelho como o reflexo da alma verdadeira, que termina aparecendo por trás de todas as mais perfeitas aparências. Ele levanta a questão da imagem ideal que se deseja ter diante do mundo e das partes da personalidade que se desejam manter ocultas, como uma sombra (CAVALCANTI, 2003, p. 26). Segundo Cavalcanti (2003, p. 26), Wilde se insere no discurso na forma do personagem Lord Henry, dizendo que a juventude é fugaz e deve ser aproveitada em sua plenitude e alertando o protagonista a respeito de pensamentos mais aguçados e das vontades que uma pessoa pode ter e deve realizar:

*People are afraid of themselves, nowadays [...]. Of course they are charitable. They feed the hungry, and clothe the beggar. But their own souls starve, and are naked. Courage has gone out of our race. Perhaps we never really had it. The terror of society, which is the basis of morals, the terror of God, which is the secret of religion—these are the two things that govern us (WILDE, 2006, p. 18).*

O mal é que, hoje em dia, as pessoas têm medo de si mesmas [...]. São caritativas, naturalmente. Alimentam o faminto e vestem o andrajoso. Deixam, contudo, que as suas almas morram de fome e andem nuas. O valor nos abandonou. Talvez nunca o tenhamos tido, realmente. O

temor da sociedade que é a base moral, o temor de Deus, que é o segredo da religião – eis as duas coisas que nos governam (WILDE, 1980, p. 28).

Ao citar que as pessoas podem alimentar e vestir mendigos com o seu trabalho, o personagem Lord Henry declara que cada um deve se preocupar consigo mesmo, sem se importar com o outro. Não é necessário se transformar para que a sociedade o veja como uma pessoa mais solidária, pois a imagem que é transmitida é que tem real importância. Ainda assim, é o retrato de Dorian que se degenera enquanto sua aparência fica incólume, tornando-o intocável para a sociedade (GALVÃO, 2008, p. 15).

*No other activity was like it. To project one's soul into some gracious form [...]; to convey one's temperament into another as though it were a subtle fluid or a strange perfume: there was a real joy in that [...]. He was a marvellous type, too (WILDE, 2006, p. 33).*

Nenhuma outra atividade podia comparar-se a essa. Projetar a própria alma numa forma grácil [...]. Transportar para outro o seu temperamento como um fluido sutil ou um estranho perfume, isso era um verdadeiro gozo [...]. Basílio podia fazer dele um modelo maravilhoso de beleza (WILDE, 1980, p. 48).

O retrato de Dorian Gray é o resultado de um matrimônio entre duas classes sociais: a dos pobres e a dos ricos. Enfatizam-se, inicialmente, a beleza e a doçura de seu protagonista, mas ele se transforma no monstro que realmente é e desfalece junto à tela. Antes disso, Dorian se torna excepcional pelo fato de não portar as marcas físicas de sua degradação,

deixando essa função para o retrato. A vida real não é assim, pois a consequência de atos degradantes é um reflexo certo.

Para Ribeiro (2001), na obra há dois personagens importantes para a definição do caráter de Dorian: o artista Basílio Hallward, seu mentor, e Lord Henry Wotton, o liberal. A relação entre Dorian e Lord Henry faz alusão aos papéis de anjo e demônio, moral e prazer. O protagonista ousa seguir os conselhos que o levam ao prazer, que lhe é mostrado de forma grácil e sem perversão. Ao ser pintado, Dorian ainda não havia sido contaminado por Wotton. Dessa forma, a pintura lhe reflete a alma juvenil e piedosa. Por isso, se tornou uma obra-prima, revelando-lhe a alma sensível e destituída de maldade.

Como todo narcisista, Dorian Gray busca fama e poder, colocando a própria imagem à frente do amor. O personagem desconsidera, por exemplo, a paixão que nutre por Sibyl Vane e até a amizade com Basílio Hallward. Os conselhos de Lord Henry fazem o jovem se tornar cada vez mais narcisista. De acordo com Lowen (1983, p. 76), “não querer ou não sentir desejo é uma defesa contra possível dano ou mágoa”. Wilde espelha a personalidade de Dorian nessa afirmação e constrói um protagonista amedrontador, reflexo perfeito do narcisista contemporâneo (LOWEN, 1983, p. 76).

No romance, visualiza-se o contraste entre o belo e o horroroso, sendo que o reflexo do quadro relaciona o corpo e a alma:

Contemplava então o rosto perverso e envelhecido pintado na tela, e em seguida sua face lisa e juvenil, que lhe sorria do espelho. A agudeza do contraste tornava mais viva a sensação de prazer que experimentava.

Enamorava-se cada vez mais de sua própria beleza e cada vez mais se interessava pela degradação da própria alma (MENEGUSSO, 2012, p. 76).

Wilde (1980, p. 154) apresenta Dorian rondando o retrato e, com um espelho nas mãos, contemplando o rosto sinistro da tela. Ele o compara com a própria face perfeita e se autoquestionava sobre os sinais repugnantes da idade e da degradação. Para Menegusso (2012, p. 110), o autor questiona a personalidade do personagem, mas não resume algum fim provável para o protagonista, mesmo apontando sua duplicidade. Isso acontece até o fim da história, quando há a morte do personagem e do seu duplo.

A trajetória de Dorian parte de um vazio em que não conhece suas peculiaridades e inconscientemente aceita conselhos de vida que formam seu caráter e personalidade. “Wilde traça o caminho de um espelho que reflete o protótipo finissecular Dorian Gray” (RIBEIRO, 2001). Na tela em branco, é fixado o personagem original; entretanto, a tela vai absorvendo seu espírito maligno e temporal. Dorian e o quadro se compõem de um só. Embora não sejam um em corpo, são um em alma (RIBEIRO, 2001). Assim, para Ribeiro (2001), Dorian viveu uma vida emocional e sensível, mesmo emprestando sua alma a outro. Por mais que tenha sido cruel, o personagem tornou-se imune à culpa. Dorian passou por mudanças, que ele mesmo não reconhecia. A descoberta de sua transformação se dá quando avista a imagem deformada no quadro. Fica, então, chocado por não encontrar a afinidade que julgava ter com o quadro ou consigo. O protagonista vivia em cenários privilegiados de riqueza. Todavia, preocupado com sua moral perante a sociedade, mantinha um disfarce e, em seu percurso degradante, atravessou e frequentou ruelas escuras, teatros pobres e antros de vício,

onde desenvolveu um caráter torto, tentando estabelecer, de alguma forma, uma relação entre o nobre e o perverso. Com isso, o retrato não era mais perfeito e inocente. A obra de arte já se concretizara, refletida em sua alma, como um espelho materializado. Aos trinta anos, era para Dorian ter envelhecido, mas isso não aconteceu, não sendo mais reconhecido pelos outros personagens. O estado da pintura não é aceito pelo artista que a fez e nem pelo modelo. Com isso, Dorian Gray condena Hallward pela pintura. O pavor faz com que mate o dono da obra e a destrua, decretando, assim, a própria morte, o que comprova que sua alma estava aprisionada na tela.

O quadro não é apenas uma pintura, mas um espelho da própria consciência e alma do modelo (WILLRICH, 2012, p. 17). Willrich (2012, p. 18) enfatiza o modo como Dorian se autoanalisa. Embora não consiga reconhecer a própria degeneração, o quadro não o deixa esquecer. A pintura é o símbolo do mal que ele faz, da degradação espiritual que desencadeia, a prova de que constantemente se lança ao abismo. Dorian chega a praticar bons atos a fim de mostrar à sociedade que é uma boa pessoa, mas a imagem na tela nunca o deixa se esquecer de que não passa de um hipócrita. Dessa forma, ele se torna cada vez mais desgostoso quanto ao presente do pintor. Isso o desespera, gradativamente, levando-o a querer se livrar da pintura.

Com o passar dos anos e sua contínua degradação se refletindo no quadro, Dorian cria para si mesmo uma imagem para si mesmo, a de que seria mais belo, astuto e irresistível, tanto para homens quanto mulheres. Mantinha, porém, o quadro bem escondido para que ninguém lhe tivesse acesso. Apesar disso, o pintor encontra a obra e se surpreende com o que vê, pois o quadro

magnífico que pintara estava agora em um estado deplorável. Dorian não aceita ser visto com repugnância. Ele se importava demasiadamente com a beleza exterior. Por essa razão, passa a ter repulsa de si mesmo, o que o leva a “assassinar” o quadro, levando seu duplo exterior também à morte.

## JACOBINA

Jacobina possui uma personalidade de extrema dependência do outro. Esse sentimento se generaliza em relação à aquisição da autoestima que lhe falta e da busca de gratificação no outro, pois se julga incapaz de se autogratificar. Assim, espera receber do outro tudo aquilo que sente que não possui (CAVALCANTI, 2003, p. 158).

O conto lida com a ideia de identidade. Segundo Castro (2012, p. 4), Machado de Assis o escreve com uma grande presença pessoal. A história gira em torno de Jacobina, que narra um fato de sua vida, em primeira pessoa. Jacobina defende a teoria de que a alma é separada do corpo, como se fosse outro ser (MACHADO DE ASSIS, 1882, p. 149). O personagem fala de um espelho, que reflete e, ao mesmo tempo, não reflete a real identidade de quem se posiciona diante dele. A personalidade de Jacobina é inconstante, pois o personagem possui dois traços típicos, que transparecem em momentos diferentes. Isso se dá devido ao fato de possuir duas identidades, uma identidade comum e uma identidade valorizada. “Nada menos de duas almas. Cada criatura humana traz duas almas consigo: uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro” (MACHADO DE ASSIS, 1882, p. 149). Para Jacobina, portanto, a pessoa possui duas almas: uma forjada

da identidade existencial e outra, da ilusória. Ambas constituem, porém, um só ser formado por um eu pensante e outro eu desejado.

O protagonista não é conhecido por ninguém até se tornar alferes e, enfim, se transformar na figura ilustre que acaba aparentemente sendo. A formação de identidade se dá de fora para dentro, pois as influências criadas pela alma exterior dão vida à interior. A beleza da farda e o cargo que desempenha são os elementos necessários para a transformação de seu caráter, sendo que a alma exterior passa a ser prioridade em relação à alma interior. Assim, o personagem prefere morrer a não ser reconhecido. De fato, os elogios exteriores lhe alimentam a alma interior (CASTRO, 2012, p. 5).

Quando se vê sozinho no sítio, afastado de todos da cidade, não recebe mais as cortesias que tanto apreciava e lhe engordavam o ego. Isso faz com que o protagonista passe por uma crise de identidade:

– No fim de oito dias, deu-me na veneta olhar para o espelho com o fim justamente de achar-me dois. Olhei e recuei. O próprio vidro parecia conjurado com o resto do universo; não me estampou a figura nítida e inteira, mas vaga, esfumada, difusa, sombra de sombra. A realidade das leis físicas não permite negar que o espelho reproduziu-me textualmente, com os mesmos contornos e feições; assim devia ter sido. Mas tal não foi a minha sensação (MACHADO DE ASSIS, 1882, p. 156).

Para Willrich (2012, p. 21), Jacobina se espanta ao perceber, em seu reflexo, que a imagem quase não é nítida quando não há outras pessoas para elogiá-lo e adulá-lo, ajudando-o a se lembrar de quem é.

Assim, busca no espelho o reflexo, o reconhecimento, uma imagem que mostre quem é, mas não a imagem do homem comum. Em primeira instância, não fica feliz com o que vê, pois não fica realizado quando não se reconhece como o glorioso alferes. Só de farda se vê como homem digno de cortejos. A farda não é nada menos do que uma máscara, que o torna mais plausível para si próprio (CASTRO, 2002, p. 6).

Segundo Castro (2002, p. 6), são os elogios que lhe deixam a alma mais doce, fazendo com que se sinta amado. No início da obra, as duas almas se anulavam. Quando passa, porém, pela transformação, não pode mais viver sem a alma exterior. Dessa forma, fica claro que a alma interior se alimenta da alma exterior, pois o alferes elimina o homem: “O alferes continuava a dominar em mim, embora a vida fosse menos intensa, e a consciência mais débil” (MACHADO DE ASSIS, 1882, p. 153). Além disso, o espelho passa a ter a capacidade de recolher e lhe devolver a sensação de presença da alma que a ausência de admiradores lhe roubava:

– Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte, levantei os olhos, e... não lhes digo nada; o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava, enfim, a alma exterior. Essa alma ausente com a dona do sítio dispersa e fugida com os escravos, ei-la recolhida no espelho (MACHADO DE ASSIS, 1882, p. 156).

Agora é o espelho que lhe proporciona prazer, mesmo na ausência dos outros. Entretanto, passa a ser tratado com tanto desdém pelos

cavaleiros a quem narra sua desventura que não somente sua alma glorificada morre, mas se entrega à tristeza e à solidão.

Para Terra (2012), o protagonista é criado como dois personagens. O primeiro é como se analisa sem a interferência do outro, seu interior. O segundo é como passa a se ver com a influência do outro, seu exterior. Antes apenas um, o personagem se desfigura e a imagem distorcida passa a ser muito importante, o que o torna mais superficial. Vítima do próprio narcisismo, passa a observar sua imagem através dos olhos do outro. A alma exterior é fútil e indiferente à essência da vida. O que há com Jacobina é a sobreposição da alma exterior à interior, quebrando o equilíbrio anterior. Oliveira (2009, p. 3-4) afirma que o verdadeiro espelho não é aquele que lhe reflete a imagem, mas os olhos do outro. No espelho real, Jacobina pode até se contemplar, mas não encontra o que procura.

Jacobina se olha no espelho e não consegue enxergar o que é de fato, pois não passa de um homem comum. É difícil, porém, determinar, com exatidão, o que produz a desfiguração do personagem, se o espelho, se a farda, se, provavelmente, a atuação conjunta de ambos, pois Jacobina vê relances de sua alma interior no espelho quando se vê sem a farda; já com ela, sente-se completo e consegue ver sua alma exterior. Assim como o indivíduo se completa na sociedade, o espelho e a farda se complementam, tornando o personagem inteiro em sua dualidade (SABINO, 2011, p. 4-5). Para Sabino (2011, p. 6), quando o personagem se volta para a solidão, abstendo-se de elogios, não mais encontra o vislumbre de sua alma exterior. Perde, por isso, a pouca profundidade que a alma interior lhe

proporciona. Deseja, então, morrer. Ainda assim, a solidão faz com que sinta a necessidade de lembrar quem era e, por isso, veste a farda.

Segundo Willrich (2012, p. 23), o personagem acaba dominado pela alma exterior e necessita dela para recuperar sua imagem no reflexo. Sem a farda, não se vê por completo no espelho. Não se identifica. Ao mesmo tempo, para a formação da autoimagem que deseja, necessita do meio social em que vive. Carece da admiração dos outros.

Machado de Assis enfatiza o espelho como objeto principal de captura de personalidade e reconhecimento exterior capaz de formar a alma interior (WILLRICH, 2012, p. 30). Ao desenvolver o personagem, o autor segue uma teoria que propõe a existência de duas almas, a interior e a exterior. Revela, então, como o protagonista se transforma, primeiro por causa dos elogios que recebe e, depois, em sua ausência. Isso mostra o contraste de como era antes de se tornar alferes com o que passou a ser depois. Sua personalidade se desfigura com a tortura que lhe impõe a alma exterior.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Narciso não sabe lidar com o outro. Como não vê a si, quando conhece a própria imagem, pensa ser outro. Isso o leva a mudanças em seu comportamento para com o próximo. Antes, rude e cruel com o sentimento alheio; depois, sentimental e galanteador. Apaixonado, torna-se admirador e não mais admirado. Como recusara os elogios dos outros, agora sente a necessidade de receber tais elogios somente

daquele que considera o mais belo: o reflexo. Apaixona-se e vive somente para admirar a imagem. Por isso, não alimenta o corpo. Torna-se, portanto, fraco, feio e impotente. A beleza definha. Não pode viver sem o outro e, por isso, entrega-se a ele. Morre. Transforma-se em flor. Ainda assim, há uma nota de redenção no final da história. A beleza das pétalas e o perfume cativante anunciam que a junção final operou uma metamorfose além da desfiguração.

Na história de Oscar Wilde, o protagonista não conhecia o mundo e suas maldades. Sua pureza se mostra na adolescência e início da juventude, mas suas amizades o corrompem. Dorian se torna propenso à maldade e, ao mesmo tempo, torna-se dependente dos prazeres da vida. Vira um homem impiedoso, que pratica maldades. Essa desfiguração atinge, porém, a pintura e isso lhe dá a falsa liberdade de se considerar inconspicível. Renuncia, por isso, ao amor e passa a ser cada vez mais cruel e tirano, tornando-se solitário e vazio. O medo de seu segredo ser revelado e todos verem o estado deplorável do quadro faz com que se desespere. Não queria ser julgado, nem condenado. O temor às críticas faz com que deseje pôr fim ao quadro, mas não imaginava que isso o mataria. A mudança que o quadro sofreu correspondia às suas maldades. Quando, enfim, destruiu o quadro, a desfiguração da alma transpareceu também, de forma brusca e inapelável, em sua aparência física. Não houve redenção.

No conto de Machado de Assis, Jacobina era um rapaz comum que não se importava inicialmente com a opinião da sociedade. Não tinha por que ser julgado. Uma vez que ganha o título de alferes, transforma-

se em um homem que dá maior importância à alma exterior. Sua desfiguração não ocorre no caráter, pois continua sendo um rapaz íntegro e idôneo. A transformação se dá na personalidade em relação ao convívio com a sociedade. Deixa de ser Jacobina e passa a ser o alferes. De fato, somente como alferes quer ser visto e admirado.

Fora de seu posto e sem a farda, Jacobina não passa de um moço simples. Frequenta o bar e escuta histórias sem expor sua opinião, a menos quando se trata da alma. Ele mesmo fala da importância da apreciação da sociedade, quando conta sua história e enfatiza a transformação que sofrera. Jacobina não morre fisicamente, mas espiritualmente, pois não pode mais viver feliz após ter experimentado a metamorfose que a farda lhe concedeu.

A comparação das três obras aponta para a desfiguração como legítimo e produtivo artifício literário para desenvolver os personagens, especialmente os protagonistas. Ela se instaura na forma como o personagem se enxerga no contato com o outro, produzindo mudanças de comportamento e justificando sentimentos de inadequação, conflito interno e perda da própria identidade. Nem sempre a tônica é exclusivamente negativa, havendo, como no caso de Narciso, uma possibilidade mínima de redenção.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BERNARDES, S. O mito de Narciso: uma reflexão fenomenológica. **Educação, Arte e Filosofia**, Uberaba, MG, v. 1, n. 1, p. 459-464, 2011.

BOEHME, Jacob. **Seis pontos místicos**. Rio de Janeiro, abr. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2YeBII5>> Acesso em: 28 set. 2016.

BOSI, Alfredo. **Machado de Assis: o enigma do olhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAVALCANTI, Raissa. **O mito de Narciso: o herói da consciência**. São Paulo: Rosari, 2003.

CASTRO, A. C. Tensões da identidade pessoal no Espelho de Machado de Assis. **Revista Psicologia & Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, p. 619-627, 2012.

CASTRO, Eduardo V. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cossac & Naif, 2002.

DIAS, Marisa da Silva. **Reta real: conceito imagem e conceito definição**. São Paulo, 2012. 107f. Dissertação (Mestrado em Educação Matemática). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

FELDHERR, Andrew. **Playing gods: Ovid's Metamorphoses and the politics of fiction.** Princeton: PUP, 2010.

FRATANTUONO, Lee. **Madness transformed: a reading of Ovid's Metamorphoses.** Lanham: Lexington, 2011.

FREITAS, Enivalda N. Narciso e seu reino de sombra em cantares. **Revista Letras de Hoje.** Porto Alegre, v. 44, n. 4, p. 65-74, 2009.

GALVÃO, Mirian Rufini. A argumentação em trechos da obra o retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde. **Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura**, v. 4, n. 8, 2008.

GUILLÉN, Claudio. **Lo uno con lo diverso: literatura y complejidad.** Barcelona: Crítica, 1985.

GUILHARDI, Hélio J. **A metamorfose de narciso e o autoconhecimento: um ensaio.** Campinas, dez. 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/30Ugl0s>>. Acesso em: 09 nov. 2016.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas: Papyrus, 1996.

KUBO, Olga M.; BOTOMÉ, Sílvio P. Ensino-aprendizagem: uma interação entre dois processos comportamentais. **Interação em Psicologia**, v. 5, p. 1-18, 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LOWEN, Alexander. **Narcisismo**. São Paulo: Cultrix, 1983.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Papéis avulsos**. Rio de Janeiro: Saraiva, 1882.

MENEGUSSO, Gustavo. **O duplo narciso: o herói da modernidade em o retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde e esfinge, de Coelho Neto**. Frederico Westphalen, 2012. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai, Extensão e Pós-Graduação, Frederico Westphalen, 2012.

OLIVEIRA, Wanderlei A. Um protagonista em Machado de Assis: estudo sobre a psicose e a personagem Jacobina. **Ciências Humanas Educacionais**. Londrina, v. 10, n. 2, p. 39-45, 2009.

OVÍDIO. **As metamorfoses**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

RIBEIRO, Maria L. C. da Rocha. Os avessos de Medusa: Dorian Gray, um duelo entre o saber cínico e o pseudo saber. **Lumina**, v. 4, n. 2, p. 197-213, 2001.

RODRIGUES, Maria F. Jennifer Egan e a construção do tempo. **Jornal o Estado de São Paulo**. São Paulo, jul., 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2Y9HdYr>> Acesso em: 18 mar. 2016.

SABINO, César. Espelho da alma: teoria social e subjetivação. **Physis Revista de Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, p. 237-250, 2011.

TERRA, Marcos V. C. A duplicidade da alma humana numa perspectiva machadiana. **Travessias Interativas**, Ribeirão Preto, v. 4, p. 64-80, 2012.

TODOROV, João C. Psicologia, comportamento, processos e interações. **Psicologia, Reflexão e Crítica**, Brasília, v. 22, n. 3, p. 404-412, 1997.

TOFFOLI, Tânia. **O retrato de Dorian Gray**: um romance em três tempos. Circulação entre Inglaterra e Brasil. Campinas, 2013. 179f. Dissertação (Mestrado em Historiografia Literária). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2013.

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

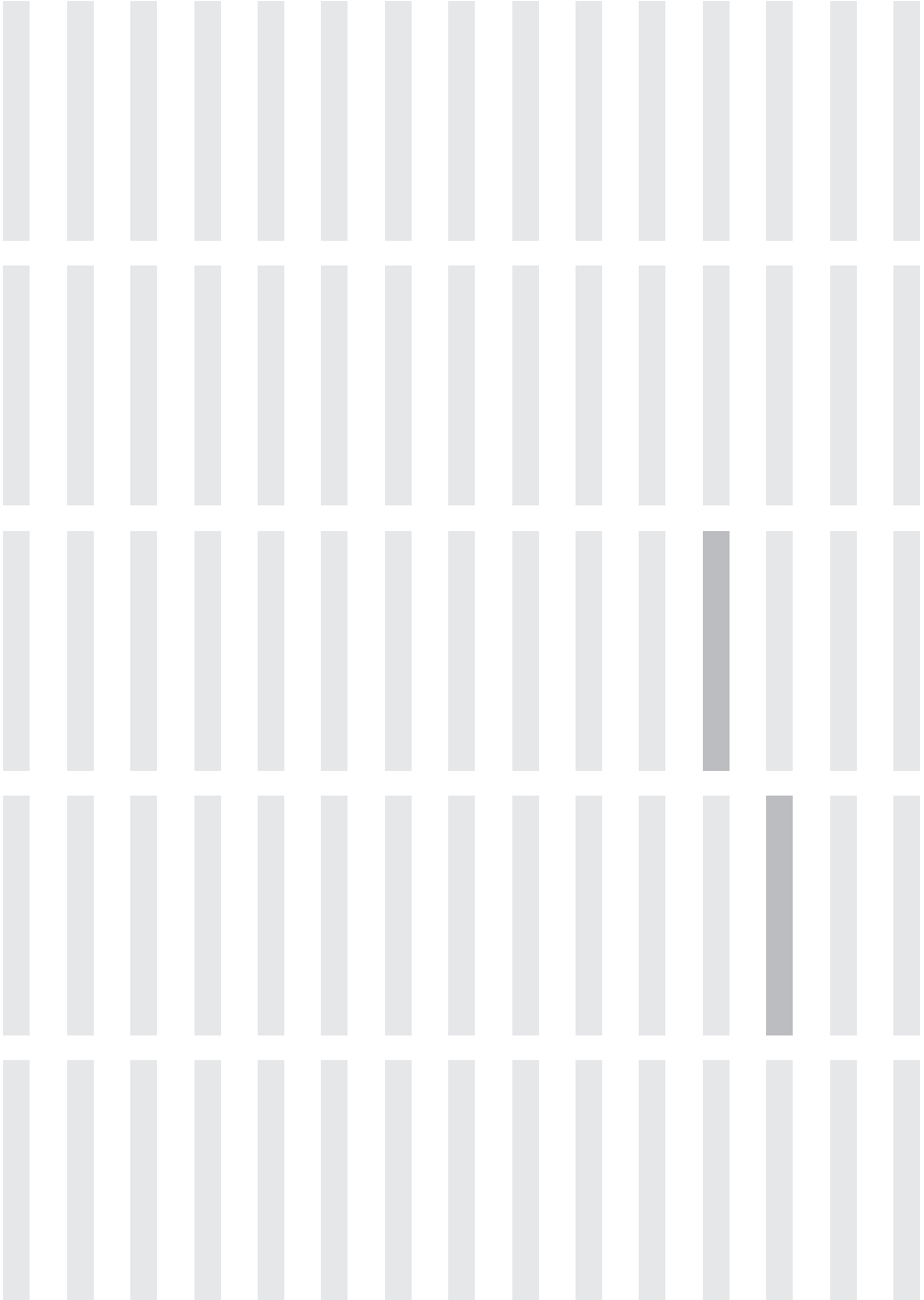
WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. São Paulo: Abril Cultural, 2000.

WILDE, Oscar. **The picture of Dorian Gray**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

WILLRICH, Bernardo Augusto. **Reflexos de uma escrita**: representações do espelho na literatura. Porto Alegre, 2012. 48f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ZAMBOLLI, José Carlos. **A poeta ao espelho**: Cecília Meireles e o mito de Narciso. São Paulo, 2002. 122f. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

ZHIRMUNSKY, Victor. Sobre o estudo da literatura comparada. In: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (Orgs.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 199-214.





CAPÍTULO 3  
**COMPARANDO HISTÓRIAS DE  
MULHERES ORNITOMÓRFICAS**

Escrito em colaboração com:  
**Gabriel Campelo Frós Ferreira**

A representação dos seres mitológicos conhecidos como “sereias” sofreu transformações quanto à descrição de sua estrutura corporal: de mulheres ornitomórficas, as sereias evoluíram e assumiram compleição ictimórfica. Segundo Licófrão, em sua obra *Alexandra* (LYCOPHRON, 1964), v. 712-716, as sereias eram fadadas pelos deuses a morrer, caso alguém conseguisse entoar um cântico mais belo que o seu ou conseguisse passar por elas sem vir a se jogar no mar:

κτενεῖ δὲ κούρας Τηθύος παιδὸς τριπλάς,  
οἶμας μελωδοῦ μητρὸς ἐκμεγαγμένας,  
αὐτοκτόνοις ῥιφαῖσιν ἐξ ἄκρας σκοπῆς  
Τυρσηνικὸν πρὸς κῦμα δυπτούσας πτεροῖς,  
ὅπου λινεργῆς κλώσις ἐλκύσει πικρά

Matará as filhas trípliques do filho de Tétis  
que imitavam as canções de sua mãe melodiosa,  
suicidas que se jogam do alto de sua vigília  
mergulhando aladas nas vagas do mar Tirrenho,  
onde a linha tecida as arrastará para destino amargo.

Conforme Higino (séc. I a.C.), em sua *Fábula* 141 (HYGINUS, 1960), alguns heróis gregos conseguiram tal feito. Estrabão (Geografia 6.1.1) conta que as sereias se jogaram ao mar, entristecidas por terem sido vencidas (MEINEKE, 1969). A etimologia da palavra “sereia” (*seiren*, em grego) tem relações com os *sirênios*, animais que supostamente viviam no mar e que possuíam a capacidade de “cantar” como as antigas sereias gregas também faziam.

Se existe uma diferença na concepção física das sereias (nos primórdios da literatura clássica, são caracterizadas de uma forma, e, mais tarde, na literatura medieval e nórdica, aparecem com uma estrutura física diferente), talvez deva existir uma explicação por que tal fato tenha acontecido. As sereias surgem ornitomórficas na história, no período que conhecemos como literatura clássica. Mais tarde, aparecem diferentes, ictimórficas, isto é, já concebidas da forma pela qual são popularmente mais conhecidas. Com isso, surgiu o questionamento se existiria, na própria literatura greco-romana, uma explicação para que tal fenômeno tenha acontecido, desencadeando a representação pela qual são caracterizadas depois do período clássico.

Por isso, nosso objetivo neste capítulo é analisar a trajetória das sereias, comparando-as, na evolução da literatura clássica, a fim de estabelecer pontos de contato e divergência com outras mulheres ornitomórficas da literatura. Também buscamos identificar a possível existência de um ponto, em sua trajetória literária, em que ocorreram metamorfoses em sua descrição e uma razão motivadora para tal.

Nosso capítulo se volta, portanto, para a concepção clássica das sereias: sua origem, seus costumes e sua importância para a mitologia, comparando-as com as harpias, seres mitológicos semelhantes às sereias, mas que diferem em suas intenções e costumes e no formato dos seus membros inferiores. Segundo Hesíodo (*Teogonia*, v. 265-270), as harpias possuíam belos cabelos e acompanhavam os pássaros e os ventos, com suas asas ligeiras. Já Brandão (1987, v. 3, p. 310) cita as harpias como divindades aladas que raptavam as pessoas ou que tinham por objetivo uma união íntima com aqueles que

capturavam. Procuramos ainda considerar o mito de *Lilith*, baseado na tradução da Septuaginta (LXX), do judaísmo helenista, que aponta para a tradição de que houve uma mulher antes de Eva, companheira de Adão, que, ao se desentender com o primeiro homem, de alguma forma, adquiriu características parecidas com as das sereias e das harpias. No texto hebraico do Antigo Testamento, esse termo aparece uma única vez, em Isaías 34:14: “E as feras do deserto se encontrarão com hienas; e o sátiro clamará ao seu companheiro; e Lilith pousará ali, e achará lugar de repouso para si.” Nas traduções, seu nome é substituído por outras palavras: demônio, bruxa do deserto e outros seres obscuros. Blair (2009, p. 24) ressalta que todos os animais citados em Isaías são naturais. No entanto, a LXX traduz o termo hebraico *Lilith* por *onokentaurus*, uma espécie de macaco mitológico que, obviamente, não corresponde a um animal natural. Além disso, nas traduções atuais da Bíblia, a palavra Lilith é traduzida por uma espécie de ave rapinante, da mesma forma que ela é retratada em outros textos e esculturas, o que, de certa forma, a torna parte importante para nosso foco de estudo.

Além de sua estrutura corporal, temos como foco o “perfil” das sereias, e não há como negar que, seja como peixe ou como ave, esses seres até hoje têm o poder de cativar a atenção das pessoas. Phillipotts (1980, p. 6) sugere que, por serem belas e vaidosas, as sereias seduzem os homens e os impulsionam para o desconhecido, levando-os, finalmente, para a morte certa. A autora indica que diversas histórias que hoje conhecemos a respeito das sereias nos revelam que eram seres extremamente persuasivos e de caráter traiçoeiro. Já Dinnerstein (1963) defende que a razão para que as sereias encantem tanto as pessoas é a busca natural por uma relação com

os outros animais do mundo, levando-se em conta que, embora possamos falar e nos comunicar, não passamos de parte de uma gigantesca biosfera.

Em suma, a metodologia desta pesquisa consistiu na comparação literária, a partir do estudo dos textos da literatura antiga, dividindo o *corpus* de estudo em três focos de abordagem: as sereias e harpias da mitologia greco-romana, e Lilith, do judaísmo helenista.

## HARPIAS

As harpias (em grego, ἄρπυιαι, “arreatadoras”) são mencionadas algumas vezes nos textos clássicos. Aparecem, inicialmente, como duas lindas mulheres de cabelos longos e corpo ornitomórfico (HESÍODO, *Teogonia*, v. 265-269). Mais tarde, assumem, de acordo com Êsquilo (*Eumênides*, v. 46-59), aspecto disforme (AESCHYLUS, 1960). Seu corpo era muito parecido com o das sereias, tornando difícil sua distinção. No entanto, é possível destacar algumas características particulares que podem nos ajudar a defini-las, especialmente sua ascendência, disposição corporal e algumas aparições importantes na mitologia.

### ORIGEM

Existe uma controvérsia em relação ao número de harpias e ao ventre que as havia gerado. Segundo Hesíodo (*Teogonia*, v. 265-270), elas eram duas: Aelo (“a impetuosa”) e Ocípete (“a rápida no voo”). O autor ainda menciona que elas eram irmãs de Íris, filhas de Taumas e Electra. Porém,

segundo a *Fábula* 14 de Higino (HYGINUS, 1960), existia uma terceira harpia, cujo nome era Celeno (“a escura”). Higino também relata que as harpias eram filhas de Taumas, porém com outra mãe: Oxomene.

O foco central de nossa comparação das harpias com as sereias é a seção em que Hesíodo cita as harpias em sua obra (*Teogonia*, v. 265-270). Segundo ele, elas tinham uma linhagem marinha, e talvez aqui encontremos o primeiro aspecto que ligue as harpias às sereias.

### ESTRUTURA CORPORAL

Como já foi mencionado, não é fácil distinguir as harpias das sereias. Todas elas possuíam corpo ornitomórfico e causavam males às pessoas. A *Fábula* 14 de Higino (HYGINUS, 1960) cita que os argonautas se encontraram com as harpias, e as caracteriza com penas, cabeças de “galo”, asas e braços humanos, garras grandes, seios, barriga e partes do corpo humano feminino. Com base nisso, podemos compará-las com as aves de rapina com bicos recurvados e pontiagudos, garras fortes e visão de longo alcance. Assim, as rapinantes são aves ágeis na captura de seus alimentos, característica também atribuída às harpias, algo que veremos mais adiante.

Uma característica física que distingue as sereias das harpias é a forma de seus membros inferiores, porque, em algumas pinturas, as sereias são representadas com os seus pés palmiformes. Ao analisarmos iconograficamente, percebemos que, às vezes, as harpias são retratadas como seres sedentos por sangue e sexo, aguardando ansiosamente para beber o sangue de algum herói que venha a tombar em uma batalha e, outras vezes, como sedutoras mulheres aladas, transportando carinhosamente o

corpo de um jovem, nem sempre para o Hades, mas para algum lugar onde possam usufruir do prazer carnal quando o jovem se recuperar. Além disso, assim como os outros deuses alados e raptoreiros, as harpias têm por objetivo a união íntima com as vítimas raptadas (BRANDÃO, 2000).

## PERFIL

É quanto ao perfil que podemos perceber a maior distinção entre as sereias e as harpias. Embora fossem perigosas e maléficas em seus atos, as sereias são sempre mencionadas como belas e sedutoras, enfeitiçando os marinheiros que passam perto de seu território, mesmo que sua intenção fosse hipnotizar suas vítimas, com seus belos cantos, para a morte (*Odisseia* 12.27-34). Já as harpias frequentemente são descritas com a intenção de prejudicar alguém, ora lhe roubando a comida e estragando o que não conseguissem pegar, ora esperando alguém tombar para capturá-lo, sem intenção nenhuma de dissimular sua maldade.

Apolônio Ródio relata a história de Fineu, rei da Trácia, que recebera, de Apolo, o dom de profetizar. Após revelar os segredos dos deuses, isso o levou a ser punido por Zeus com a cegueira. Para completar o castigo, as harpias, que eram conhecidas como “cães de Zeus”, cercavam Fineu e lhe roubavam a comida dos lábios, tornando-lhe a vida insuportável e lhe dando a certeza da morte. Ao encontrarem Fineu, os tripulantes da nau Argo pediram que ele lhes dissesse onde precisariam ir e o que deveriam fazer para encontrarem o novelo de ouro, objeto que Jasão precisava recuperar para assumir o trono de Lolco, na Tessália. Fineu, para se livrar da maldição, suplica os favores dos argonautas:

Ἄρπυιαι στόματός μοι ἀφαρπάζουσιν ἐδωδὴν  
 ἔκποθεν ἀφράστοιο καταΐσσουσαι †όλέθρου,  
 ἴσχω δ' οὔτινα μῆτιν ἐπίρροθον· ἀλλὰ κε ῥεῖα  
 αὐτὸς ἐὼν λελάθοιμι νόον δόρποιο μεμηλῶς  
 ἢ κείνας, ὧδ' αἶψα διηέραι ποτέονται.  
 τυτθὸν δ' ἦν ἄρα δήποτ' ἐδητύος ἄμμι λίπωσιν,  
 πνεῖ τόδε μυδαλέον τε καὶ οὐ τλητὸν μένος ὀδμῆς.  
 οὐ κέ τις οὐδὲ μίνυνθα βροτῶν ἄνσχοιτο πελάσσας,  
 οὐδ' εἴ οἱ ἀδάμαντος ἐληλάμενον κέαρ εἶη·  
 ἀλλὰ με πικρὴν δαῖτα κατ' ἄατος ἴσχει ἀνάγκη  
 μίμνειν, †καὶ μίμνοντα κακῆ † ἐν γαστέρι θέσθαι.  
 τὰς μὲν θέσφατόν ἐστιν ἐρητύσαι Βορέαιο  
 υἱέας· οὐδ' ὀθνεῖοι ἀλαλήσουσιν ἐόντες,  
 εἰ δὴ ἐγὼν ὁ πρὶν ποτ' ἐπικλυτὸς ἀνδράσι Φινεύς  
 ὄλβῳ μαντοσύνη τε, πατὴρ δέ με γείνατ' Ἀγῆνωρ,  
 τῶν δὲ κασιγνήτην, ὅτ' ἐνὶ Θρήκεσιν ἄνασσον,  
 Κλειοπάτρην ἔδνοισιν ἐμὸν δόμον ἦγον ἄκοιτιν”  
 (Argonáutica 2.209-239)

As harpias, que vivem em algum antro abominável que jaz além de nosso alcance, descem sobre mim e me roubam a comida que eu levo à boca. Nada há que eu possa fazer para impedi-las. Seria mais fácil se, faminto, eu me esquecesse do apetite, tão depressa descem do céu. E, se me sobram as migalhas de sua refeição, exalam o odor da putrefação. A morrinha é insuportável! Ninguém consegue sequer se aproximar, mesmo movido por uma vontade inflexível... Ainda assim, a necessidade – que não pode ser contradita – me mantém ali e me obriga a acariciar o maldito estômago. Mas um oráculo prevê que as harpias sofrerão à mão dos dois filhos do vento

norte. Não será um estrangeiro desconhecido que as expulsará! Essa é a plena verdade, se sou, de fato, Fineu, outrora famoso pela riqueza e pelo vaticínio profético, Fineu, filho de Agenor, aquele que, quando governava a Trácia, conquistou Cleópatra, com seus presentes nupciais e a levou para seu leito.

Essa característica macabra das harpias, que vimos na obra de Apolônio Ródio, nos revela o caráter da missão que elas tinham a cumprir. Eram protegidas de Zeus e tinham como objetivo, nesse caso, atormentar Fineu, roubando-lhe a comida e sujando, com seus excrementos, aquilo que não conseguissem levar, para que ele morresse de fome, pagando pelo erro que havia cometido contra os deuses.

Outra obra clássica que deixa claro o aspecto negativo do perfil das harpias é a *Eneida*, a epopeia de Virgílio. Nela, o autor relata a saga de Eneias, seu pai, filho e os demais sobreviventes troianos, em busca de uma terra prometida pelos deuses para fundar nova morada. Essa terra, mais tarde, depois do desenrolar de grandes batalhas e conquistas, viria a ser a cidade de Roma. Nesse poema épico, Eneias e seus companheiros também precisam se encontrar com as harpias, e a atitude delas deixa explícito o quão abomináveis são:

*Huc ubi delati portus intravimus, ecce  
laeta boum passim campis armenta videmus,  
caprigenumque pecus nullo custode per herbas.  
Inruimus ferro, et divos ipsumque vocamus  
in partem praedamque Iovem; tum litore curvo  
exstruimusque toros, dapibusque epulamur opimis.  
At subitae horrifíco lapsu de montibus adsunt*

*Harpyiae, et magnis quatiunt clangoribus alas,  
 diripiuntque dapes, contactuque omnia foedant  
 immundo; tum vox taetrum dira inter odorem.  
 Rursum in secessu longo sub rupe cavata,  
 arboribus clausi circum atque horrentibus umbris,  
 instruimus mensas arisque reponimus ignem:  
 rursum ex diverso caeli caecisque latebris  
 turba sonans praedam pedibus circumvolat uncis,  
 polluit ore dapes. Sociis tunc, arma capessant,  
 edico, et dira bellum cum gente gerendum.  
 Haud secus ac iussi faciunt, tectosque per herbam  
 disponunt enses et scuta latentia condunt.  
 Ergo ubi delapsae sonitum per curva dedere  
 litora, dat signum specula Misenus ab alta  
 aere cavo. Invadunt socii, et nova proelia temptant,  
 obscenas pelagi ferro foedare volucres:  
 sed neque vim plumis ullam nec volnera tergo  
 accipiunt, celerique fuga sub sidera lapsae  
 semesam praedam et vestigia foeda relinquunt.  
 Una in praeelsa consedit rupe Celaeno,  
 infelix vates, rumpitque hanc pectore vocem:  
 “Bellum etiam pro caede boum stratisque iuvenis,  
 Laomedontiadae, bellumne inferre paratis,  
 et patrio Harpyias insontis pellere regno?  
 Accipite ergo animis atque haec mea figite dicta,  
 quae Phoebus pater omnipotens, mihi Phoebus Apollo  
 praedixit, vobis Furiarum ego maxuma pando.  
 Italiam cursu petitis, ventisque vocatis*

*ibitis Italiam, portusque intrare licebit;  
 sed non ante datam cingetis moenibus urbem,  
 quam vos dira fames nostraeque iniuria caedis  
 ambas subigat malis absumere mensas.”  
 Dixit, et in silvam pennis ablata refugit.  
 At sociis subita gelidus formidine sanguis  
 deriguit; cecidere animi, nec iam amplius armis,  
 sed votis precibusque iubent exposcere pacem,  
 sive deae, seu sint dirae obscenaeque volucres.  
 Et pater Anchises passis de litore palmis  
 numina magna vocat, meritosque indicit honores:  
 ‘Di, prohibete minas; di, talem avertite casum,  
 et placidi servate pios!’ Tum litore funem  
 deripere, excussosque iubet laxare rudentes.  
 Tendunt vela Noti; fugimus spumantibus undis,  
 qua cursum ventusque gubernatorque vocabat  
 (Eneida 3.221-280).*

Nas praias me recebem, nestas ilhas  
 Mora a cruel Celeno e as demais Harpias  
 Dês que, enxotadas, os festins, medrosas,  
 E a vivenda Fineia abandonaram.  
 Monstro maior, nem divinal flagelo,  
 Nem peste mais voraz brotou da Estige:  
 Tem laxo imundo ventre e garra adunca,  
 Aves nojosas, com virgínios rostos,  
 Magros, pálidos sempre e esfomeados.  
 No arribar, gordo armento se oferece,  
 Fato, sem pegureiro, pelo prado:

Investimos a ferro e aquinhoamos  
 Na presa o mesmo Jove e os outros numes.  
 Camilhas na enseada construímos;  
 Regalado manjar nos banqueteia.  
 Súbito em lapso horrífico as Harpias  
 Descem dos montes, a adejar ruidosas;  
 Pilham tudo, enxovalham, contaminam,  
 Mesclando a tetro odor funestos gritos.  
 Sob sáxea lapa ao longe retirados,  
 Cobertos de arvoredos e escura sombra,  
 N'ara o fogo outra vez e as mesas pomos:  
 De outro escond'rijo lóbrego, estrondando,  
 Revoa a turba em roda, e as iguarias  
 Polui com boca impura e tortas unhas.  
 Arma, arma, à dura gente eis guerra intimo.  
 Dito e feito; escondemos sob a relva  
 Prestes gládios e escudos. Mal deslizam  
 Por curvas praias a grasnar, Miseno,  
 Que do alto espreira, o cavo bronze entoar:  
 Tenta-se, estranho ataque! A ferro obscenas  
 Marinhas aves escalar; mas golpes  
 No dorso ou plumas nem lesão consentem  
 E em fuga, alando-se às estrelas, deixam  
 A presa mossegada e infecto rastro.  
 Num alcantil Celeno só pousando,  
 Rompe aziaga em tais vozes: "Guerra, em cima  
 De novilhos e bois nos estragardes!  
 Guerra e esbulhar quereis do pátrio reino

As insontes Harpias! Pois ouvi-me,  
Gravai n'alma o que a Febo, ó Laomedôncios,  
O sumo rei predisse, e a mim Apolo,  
E eu rainha das fúrias vos declaro.  
Itália demandais, à Itália os fados  
Com viração galerna ir vos concedem;  
Mas antes que mureis o assento vosso,  
Dessa matança em pena, há de obrigar-vos  
Cruas fome a roer as próprias mesas.”  
Cala, e de surto à selva se recolhe.  
Gélido o sangue, esmorecemos todos.  
Armas não mais; com votos paz rogamos  
Sejam deias, ou fúrias, torpes aves.  
Da praia as mãos levanta, e os grandes numes  
Com devida oferenda implora Anquises:  
“Deuses, fora o ameaço, arredo o agouro;  
À vossa pia gente auxílio, ó deuses!”  
Depressa faz correr a amarra, e soltos  
Os calabres safar. Noto incha as velas;  
Arando o espúmeo golfo, navegamos  
À discrição do vento e do piloto  
(VIRGÍLIO, 2005, p. 122-124).

Virgílio descreve as harpias como aves asquerosas, de comportamento repugnante. Descem dos montes e contaminam, com seu horrível odor, tudo o que tocam. Mais de uma vez o fazem, deixando os viajantes enfurecidos, a ponto de planejarem e executarem vingança

contra elas; porém, sem efeito algum, pois suas lanças, ao tocarem nas plumas fétidas delas, nenhuma lesão causam.

Virgílio chama Celeno de “a mais cruel”. É ela quem amaldiçoa aqueles homens, profetizando que passariam enorme fome, a ponto de roer “as próprias mesas”. O papel das harpias, em suas aparições nas obras clássicas, sempre era atormentar e fazer o mal àqueles que fossem colocados no seu caminho.

As harpias eram diferentes das sereias, seres que, mesmo sendo perigosos, agiam com delicadeza e sedução para com suas vítimas. Uma característica comum, porém, entre elas era o mau cheiro. Segundo Homero (*Odisseia* 12.32-34), as sereias viviam em um lugar fétido, devido ao acúmulo de corpos, em estado de putrefação, de homens que haviam caído vítimas de seus encantos, como veremos depois.

## LILITH

Continuando nossa abordagem, encontramos Lilith, outra mulher alada que, assim como as harpias, analisadas na seção anterior, literariamente também representa perigo aos incautos. Mesmo fazendo parte da mitologia da Mesopotâmia, sua assimilação à cultura judaica a torna interessante para a literatura ocidental. A etimologia do nome Lilith em geral a associa com a noite e a morte. Segundo Astour (1965), no entanto, não há nenhuma relação etimológica com a palavra *lilu* dos acádios, que significava “noite”, pois a palavra *lili*, para os sumérios, era utilizada para designar um demônio

feminino. Existia também, na cultura suméria, uma divindade chamada *Ninlil*, cuja etimologia aponta para o termo *NIN*, com o significado de “senhora”, em português, e *LIL*, com o significado de “ar”, definindo a deusa como “senhora do vento” ou “dama dos ares”. Já há aí indícios de que a personagem Lilith tem estreitas relações com as sereias como veremos depois.

Muitos textos antigos se referem a Lilith, inclusive a Bíblia Hebraica. Em Isaías 34:14, encontramos a seguinte citação profética: “E as feras do deserto se encontrarão com hienas; e o sátiro clamará ao seu companheiro; e Lilith pousará ali, e achará lugar de repouso para si.” Essa é uma tradução do texto original em hebraico, mas que sofre variações nas traduções da Bíblia em diferentes momentos da história. A mais antiga tradução, a *Septuaginta* (RAHLFS, 1979), conhecida como a “Versão dos Setenta” (LXX), porque teria sido traduzida por setenta e dois rabinos que teriam completado a tradução em setenta e dois dias, tornou-se, desde o primeiro século, a versão clássica da Bíblia Hebraica para os cristãos gregos, tendo sido utilizada como base para diversas traduções posteriores para outros idiomas. Na LXX, o nome Lilith foi traduzido para o grego como *onokentaura* (ὄνοκενταύρα). Eliano (*De natura animalium* 17.9) nos dá uma descrição detalhada dessa “espécie de animal” (ζῷόν τι), metade humano e metade asno, dizendo, além disso, que possuía um “temperamento violento” (βαρύθυμον) e que morria facilmente quando submetido a cativo (HERCHER, 1971).

Ao analisarmos as diversas traduções da Bíblia, feitas depois da LXX, percebemos denominações diferentes onde, no hebraico, estava Lilith. Na Vulgata, tradução mais difundida da Bíblia na língua latina, a tradução de Lilith para o latim optou por *Lamia*, o que foi seguido pelas

mais antigas versões feitas para a língua inglesa, inclusive em versões como a Wyclif's Bible (1395), *The Bishops' Bible* (1568) e a *Douay-Rheims Bible* (1582/1610). O nome Lamia provém da palavra grega λαίμος (*laimos*), “garganta”, por causa de sua gula, já que, após virar um demônio feminino, ela teria supostamente adquirido o hábito de devorar crianças. O monstro é mencionado nas comédias de Aristófanes, em *Vespas*, v. 1.035 e 1.177 (ARISTOPHANES, 1971), e *Paz*, v. 758 (ARISTOPHANE, 1969, v. 2), nas quais é, às vezes, representado como hermafrodita. No entanto, o poeta dá poucas informações a seu respeito. De fato, o escoliasta de *Paz* é quem dá os detalhes que mencionamos antes (HOWERDA, 1982).

Outras traduções trazem denominações relacionadas às criaturas noturnas ou pássaros da noite, na falta de uma palavra totalmente equivalente para o idioma ao qual o termo é traduzido. Isso acontece, por exemplo, na *King James Version*, tradução bastante difundida, porém muito contestada, na qual Lilith é traduzida por *owl*, “coruja”. De fato, na maioria das vezes, Lilith é traduzida por uma ave ou criatura noturna. Quando, em vez disso, é traduzida por Lamia, mesmo não tendo ligações com uma ave, as características de um ser que pratica o mal para com os outros persistem, assim como acontece com as sereias e harpias.

## ORIGEM

Em sua aparição mais antiga, Lilith figura no épico de Gilgamesh, personagem mitológico que foi supostamente rei da Suméria por volta de

2750 a.C. Trata-se de uma epopeia preservada em tabletes escritos com caracteres cuneiformes, que narra, em forma de poema, as aventuras de um semideus, dotado de força sobre-humana. É considerada uma lenda de suma importância na história dos sumérios.

Segundo a epopeia, o encontro de Gilgamesh com Lilith se dá quando ele salva a árvore cuja madeira serviria para construir um trono e uma cama para a rainha Inanna. No prólogo de Gilgamesh (versos 40-46), a árvore de Inanna é tomada por uma serpente que havia construído abrigo sob a árvore. Como se não bastasse isso, o pássaro Zu também havia colocado seus ovos no topo da árvore e um demônio chamado Lilith havia feito morada no centro da planta da rainha.

Depois de cinco anos [terem passado, depois de dez anos terem passado],  
A árvore havia crescido robusta, sua casca não tinha nenhuma fenda,  
Uma serpente, sem beleza alguma, armou seu ninho na base da árvore,  
Em seus galhos, um pássaro do trovão havia dado cria a sua ninhada,  
E, em seu tronco, Lilith constituiu morada.  
A donzela que ria de coração contente,  
A sagrada Inanna, estava em prantos (GEORGE, 1999, p. 181, 83-89).

Gilgamesh fica sabendo do problema de Inanna e pega seu escudo para expulsar a serpente. A Epopeia de Gilgamesh caracteriza Lilith como uma espécie de demônio e, ao mencionar que ela fez morada em uma árvore, acaba por reforçar as características que estamos buscando comparar, pois habitar em árvores é um hábito muito peculiar das aves.

## ESTRUTURA CORPORAL

O relevo de Burney, placa de terracota de aproximadamente meio metro de altura, datada pelo Museu Britânico em aproximadamente 1800 a.C., apresenta, em relevo, a fusão entre uma mulher e uma ave, provavelmente uma coruja, a qual seria a iconografia mais antiga de Lilith (FRANKFORT, 1937). Mas a escultura, que apresenta uma mulher de curvas sensuais e semblante sereno, ainda confunde os estudiosos que tentam definir a quem o relevo busca retratar.

Baring e Cashford (1991, p. 216) definem a representação como sendo Inanna, divindade sumeriana que, esculpida no relevo, estaria sendo exposta como deusa do céu, da terra e do submundo, rainha de tudo que existe em cima e em baixo. Eles defendem sua teoria com a seguinte explicação:

A palavra coruja, para os sumérios, é ninna, e o nome que eles dão para Inanna, quando em formato de coruja, é Nin-ninna, que significa “Divina Dama Coruja”. Os textos antigos também designam a palavra acadiana kilili para Nin-Ninna, nome que foi compartilhado por Innana e Ishtar (talvez kilili seja a derivação original de Lilith, a qual, mais tarde, nos tempos bíblicos, seria chamada “coruja noturna” ou “coruja gritante”).

Porém, segundo Wolkstein e Kramer (1983), é provável que tal assimilação aconteça devido ao fato de que Ishtar e Inanna, em suas respectivas culturas, sejam retratadas de modo parecido com o de Lilith.

Em relação à escultura, Wolkstein e Kramer (1983) defendem que, por mais que a personagem exposta nela seja muito provavelmente Lilith, possuiria também características que seriam atribuídas somente

a rainhas. É possível comparar o relevo de Burney, com o trecho no qual Lilith aparece na epopeia de Gilgamesh:

Um relevo babilônico feito de terracota, aproximadamente contemporâneo ao poema [...], mostra de que forma Lilith apareceria aos olhos humanos. Ela é magra, bem formada, linda e nua, com asas e pés de coruja. Ela fica ereta em cima de dois leões reclinados que estão opostos um ao outro e são acompanhados por corujas. Em sua cabeça, ela usa um chapéu embelezado por vários pares de chifres. Nas mãos, ela segura um anel e um cajado. Evidentemente esse não é somente mais um simples demônio feminino, mas uma deusa que doma feras e, como fica claro pelas corujas sobre o relevo, é regida pela noite (PATAI, 1990, p. 222).

O autor relata os objetos que a realeza recebia dos deuses para governar, o que confunde os estudiosos, pois a personagem da escultura, ao mesmo tempo que possui traços vinculados a Lilith, também carrega itens que a ligam às deusas. Um detalhe importante está relacionado com a posição das asas da personagem exposta no relevo. A Ishtar babilônica era geralmente representada com as asas estendidas, e, no relevo, uma característica que contribui para que se acredite que a escultura esboce mesmo Lilith é a posição das asas, que estão curvadas.

Lilith aparece, posteriormente, no alfabeto de Ben Sira, texto medieval, atribuído a Jesus Ben Sira, datado entre 700 e 1000 d.C., escrito originalmente em aramaico e hebraico. De acordo com Segal (1995), tais escritos talvez sejam uma sátira à Bíblia, feita por um judeu descrente. Ali, é defendida a teoria de que Lilith teria sido a primeira mulher de Adão, criada do barro do mesmo jeito que ele e que se rebelara por não se submeter ao seu domínio,

saindo, portanto, do jardim do Éden, antes mesmo de Deus criar Eva. Lilith teria se tornado aliada de Lúcifer e passado a atormentar a humanidade.

Segundo Hurwitz (2004), Lilith também seria citada na literatura árabe; porém, não propriamente com esse nome. Ainda assim, ela preservaria a característica de demônio devorador de crianças. Mencionada ao menos uma vez como “mãe das crianças” no *Zohar*, uma espécie de comentário à *Torah*, a menção derivaria provavelmente da mitologia judaica. O autor ainda faz menção a Lamia, já que essa foi a tradução, na *Vulgata*, para a palavra Lilith. Ele relata que, para os gregos, a Lamia teria o título de “matadora de crianças” e, assim como Lilith, seria temida por sua malevolência. Como dito anteriormente, a Lamia teria o corpo parcialmente serpentino e possivelmente seria uma filha da deusa Hécate. Hurwitz (2004) ressalta a existência de outra teoria grega para a origem da maldição da Lamia, defendendo que existe a crença de que a Lamia teria adquirido sua estrutura corporal e sua reputação maléfica como castigo de Hera, em vingança por ter sido traída por Zeus com a própria Lamia. Além disso, Hera teria matado todos os filhos de Lamia, que acabou enlouquecendo e virando uma matadora de crianças. Para Hurwits (2004), ela também teria um apetite sexual doentio, que a levava a sugar o sangue dos homens com quem dormia, tornando-a também uma espécie de vampiro.

É evidente que o lado nefasto que Lilith reflete é tão forte quanto o das sereias e harpias, o que as torna, de certa forma, parte de uma categoria única na literatura. Todas elas denotam uma estrutura corporal semelhante ao das aves de rapina e são vinculadas à prática do mal: as harpias, entre outras coisas, roubando e estragando as refeições de Fineu, Lilith devorando

os filhos de outras mães, e as sereias, cuja tendência para enfeitiçar e matar os marinheiros que passavam por sua ilha veremos a seguir.

## SEREIAS

As sereias eram, originalmente, mulheres aladas que, como as harpias e Lilith, causavam danos aos que passavam por seu caminho. Mencionadas algumas vezes pelos autores clássicos, são caracterizadas como maléficas e enganadoras, posto que seduzem e levam à morte os marinheiros que se aproximam de sua ilha.

### ORIGEM

A origem das sereias (em grego Σειρήνες) é rodeada de controvérsias, existindo diferentes versões. Hesíodo não se refere a elas na *Teogonia*. Plutarco, em *Conversas à mesa* 746a (HUBERT, 1971, v. 4), afirma que foi do deus Fórcis que nasceram vários filhos de natureza monstruosa e, entre eles, aparecem as sereias, às quais chama, em 745c (HUBERT, 1971, v. 4), de “divindades que não são nem muito amistosas nem boas” (οὐ πάνυ φιλανθρώπους οὐδὲ χρηστὰς δαίμονας). Segundo Plutarco (*Conversas à mesa* 745d-e),

ἀλλὰ κάκεινος ὀρθῶς ἠνίξατο τὴν τῆς μουσικῆς αὐτῶν δύναμιν οὐκ ἀπάνθρωπον οὐδ’ ὀλέθριον οὔσαν ἀλλὰ ταῖς ἐντεῦθεν ἀπιούσαις ἐκεῖ ψυχαῖς, ὡς ἔοικε, καὶ πλανωμέναις μετὰ τὴν τελευτὴν ἔρωτα πρὸς τὰ οὐράνια καὶ θεῖα λήθην δὲ τῶν θνητῶν ἐμποιοῦσαν κατέχειν καὶ

κατάδειν θελγομένας, αἱ δ' ὑπὸ χαρᾶς ἔπονται καὶ συμπεριπολοῦσιν  
(HUBERT, 1971, v. 4).

Mas ele [Homero] corretamente revelou que o poder de sua música não é nem inumano e nem destrutivo, mas, nas almas que partem daqui para lá, como parece, e vagam após a morte, incute um desejo pelas coisas celestiais e divinas, e esquecimento quanto às coisas perecíveis, e as domina e encanta para que sigam [as sereias] e se juntem a elas alegremente.

Apolônio Ródio, em *Argonáutica* 4.893 (APOLLONIUS, 1961), define a musa Terpsícore como mãe das sereias, ao se unir a Aqueloo, nome que é dado a um rio divino, e que é citado mais vezes por Apolodoro, em sua *Biblioteca* (APOLLODORUS, 1921), como sendo o genitor das sereias. O escritor cita duas mães diferentes, que teriam gerado as sereias, ambas com Aqueloo: Esteropes (*Biblioteca* 1.7.10) e Melpômene (*Biblioteca* 1.3.4). Eurípides (*Helena*, v. 168) cita a divindade Gaia como sendo a mãe das sereias. A musa Calíope também é mencionada como possível genitora das sereias, tornando vasto o número de possíveis mães das perigosas cantoras.

Tampouco há consenso quanto à localização de sua ilha. Alguns citam a ilha de Antemusa como lar das sereias. Porém, a ideia mais difundida defende que a ilha de Sirenusa servia de refúgio para elas ou, então, que elas teriam se transformado na ilha, depois de terem se jogado ao mar, entristecidas por terem falhado na tentativa de enfeitiçar Ulisses (SPALDING, 1965). Existe uma citação de Platão, no *Crátilo* 403d7-e3

(PLATO, 1967), que as coloca no Hades; porém, essa parece ser mais uma alusão a seu costume de matar os marinheiros.

A quantidade e os nomes das sereias variam de acordo com os autores. Licófrão, em *Alexandra* 712 (LYCOPHRON, 1964), fala que elas eram três: Lígia (a “melodiosa”), Partênope (a que tinha “aparência jovem”) e Leucósia (a “branca”).

### ESTRUTURA CORPORAL

De acordo com (HANFMANN; POLLARD, 1987, p. 993), as artes representam as sereias como mulheres ornitomórficas, “embora sereias barbadas predominem nos exemplos mais antigos”. Como vimos antes, todas as teorias relacionadas à origem das sereias têm mais de uma versão. Assim sendo, também existem duas histórias que justificam a metamorfose das sereias, acontecimento que as teria tornado ornitomórficas. A *Fábula* 141 de Higino (HYGINUS, 1960) defende que foi um pedido feito pelas próprias sereias. Elas faziam companhia para Perséfone, filha de Zeus e Deméter. Hades, irmão de Zeus, teria pedido para se casar com a sobrinha, pedido aceito pelo pai; porém, sem o consentimento da mãe. Hades, ansioso, veio do mundo dos mortos e raptou a sobrinha, sem que Deméter soubesse. Segundo Ovídio (*Metamorfoses* 5.551), as sereias teriam pedido a Deméter que lhes desse asas para que, assim, pudessem ajudar na procura de Perséfone, tanto na terra quanto no céu e no mar.

Diferentemente da teoria do rapto de Perséfone, outra versão alega que elas teriam sido transformadas em monstros frígidos da cintura para baixo, pela deusa do amor, Afrodite, como castigo por desprezarem

os prazeres carnavais. Segundo essa teoria, expressa na *Argonáutica* 4.896 (APOLLONIUS, 1961), as sereias, mais tarde, desejaram recuperar esses prazeres, mas, como não pudessem usufruir deles, seduziam e prendiam os marinheiros para devorá-los.

## PERFIL

Segundo as *Fábulas* 125 e 141 de Higino (HYGINUS, 1960), as sereias estavam destinadas a morrer, caso algum mortal, ao passar pela ilha onde habitavam, sobrevivesse ao encanto de suas melodiosas vozes. Talvez esse destino, ameaçador para elas, fosse a principal razão que as levava a serem tão temidas e perigosas. Sua vontade de viver fazia com que vigiassem os barcos que se aproximavam, não deixando passar nenhum deles sem que, com suas vozes aveludadas e seu cântico irresistível, hipnotizassem os marinheiros, levando-os à morte.

Na obra *Argonáutica* (APOLLONIUS, 1961), que trata da viagem de Jasão e seus companheiros em busca do novelo de ouro, fica bem explícito que as sereias tinham tais intenções:

αἶψα δὲ νῆσον  
καλὴν Ἀνθεμόεσσαν ἐσέδρακον, ἔνθα λίγειαί  
Σειρήνες σίνοντ' Ἀχελωίδες ἠδείησι  
θέλγουσαι μολπήσιν ὅτις παρὰ πείσμα βάλοιτο.  
τὰς μὲν ἄρ' εὐειδῆς Ἀχελωίῳ εὐνηθεῖσα  
γείνατο Τερψιχόρη, Μουσέων μία, καὶ ποτε Δηοῦς  
θυγατέρ' ἰφθίμην, ἀδμήτ' ἔτι, πορσαίνεσκον  
ἄμμιγα μελπόμεναι· τότε δ' ἄλλο μὲν οἰωνοῖσιν

ἄλλο δὲ παρθενικῆς ἐναλίγκιαι ἔσκον ιδέσθαι,  
αἰεὶ δ' εὐόρμου δεδοκημένα ἐκ περιωπῆς  
ἦ θαμὰ δὴ πολέων μελιθδέα νόστον ἔλοντο,  
τηκεδόνι φθινύθουσαι (Argonáutica 891-902).

Logo, avistaram a linda ilha de Antemoessa, onde as melodiosas sereias, as filhas de Aqueloo, costumavam abordar quem soltava as amarras, seduzindo-o com seus cânticos açucarados. A linda Terpsícore, uma das musas, dormiu com Aqueloo e as gerou. Outrora, serviam a poderosa filha de Deméter, quando ainda era virgem, cantando-lhe em coro. Depois, semelhantes, em parte, às aves e, em parte, às virgens, sempre à espreita em um mirante bem instalado, geralmente tiravam o doce retorno de muitos, consumindo-os até a putrefação.

No trecho acima, menciona-se que as sereias já tinham o costume de cantar quando ainda faziam companhia para Perséfone, antes de ela ser raptada por Hades. Agora, porém, passavam tempo em sua ilha, vigiando os barcos que viriam a passar por ali para que, quando avistassem alguma embarcação, cantassem para levar os marinheiros à morte. Sófocles, em seu fragmento 861 (RADT, 1977), coloca na boca de Ulisses a declaração de que as melodias cantadas pelas sereias eram infernais, o que pode ter relação com o destino de quem ouvisse seus cânticos, já que, ao ouvi-los, os marinheiros tinham morte certa:

Σειρήνας εἰσαφικόμην, Φόρκου κόρας, θροοῦντε τοὺς Ἄιδου νόμους

Eu vim às sereias, filhas de Fórcis, que entoam os cânticos do Hades.

Existe uma controvérsia sobre os possíveis hábitos antropófagos das sereias. Atwood (2005, p. 91) afirma que elas “atraíam os homens para sua ilha e, então, os comiam”. Brandão (1987) também fala de suas intenções canibalescas. Entretanto, isso não tem comprovação nos textos clássicos. Contudo, nos conselhos que a feiticeira Circe dá a Ulisses, falando sobre o encontro inevitável que teria com as sereias, podemos imaginar que era realmente possível que essa informação fosse verdadeira, cuja comprovação depende muito da interpretação do texto a seguir:

Σειρήνας μὲν πρῶτον ἀφίξειαι, αἶψά τε πάντας  
 ἀνθρώπους θέλγουσιν, ὅτις σφεας εἰσαφίκηται.  
 ὅς τις αἰδρεῖη πελάση καὶ φθόγγον ἀκούσῃ  
 Σειρήνων, τῷ δ' οὐ τι γυνή καὶ νήπια τέκνα  
 οἴκαδε νοστήσαντι παρίσταται οὐδὲ γάνυνται,  
 ἀλλὰ τε Σειρήνες λιγυρῇ θέλγουσιν αἰοιδῆ,  
 ἤμεναι ἐν λειμῶνι· πολὺς δ' ἄμφ' ὀστεόφιν θίς  
 ἀνδρῶν πυθομένων, περὶ δὲ ῥινοὶ μινύθουσιν.  
 ἀλλὰ παρέξ ἔλααν, ἐπὶ δ' οὔατ' ἀλεῖψαι ἑταίρων  
 κηρὸν δεψήσας μελιιδέα, μὴ τις ἀκούσῃ  
 τῶν ἄλλων· ἀτὰρ αὐτὸς ἀκουέμεν αἶψά κ' ἐθέλησθα,  
 δησάντων σ' ἐν νηϊ̄ θοῆ χειράς τε πόδας τε  
 (Odisseia 12.39-50)

Primeiramente, há de ir ter às sereias, que todos os homens  
 Que se aproximam dali, com encantos prender têm por hábito.  
 Quem quer que, por ignorância, vá ter às sereias, e o canto  
 Delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos

Hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa.  
Enfeitiçado será pela voz das sereias maviosas.  
Elas se encontram num prado; ao redor se lhe veem muitos ossos  
De corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a epiderme.  
Passa de largo, mas tapa os ouvidos de todos os sócios  
Com cera doce amolgada, para que nenhum deles o canto possa escutar  
(HOMERO, [1985?], p. 164).

Tanto as sereias quanto as harpias e Lilith tinham características de aves de rapina, categoria do reino animal, cuja alimentação é feita de carne e que possuem algumas características corporais em comum, como bicos recurvados e pontiagudos, garras muito resistentes e visão de longo alcance. No trecho visto acima, Circe alega que as sereias enfeitiçam, com seu canto, suas vítimas, para acumular, em uma várzea, ossos e carnes de seres humanos em putrefação.

Portanto, subentende-se que, por possuírem características corporais semelhantes às aves rapinantes, ao estarem perto de pedaços de carne estirados, as sereias se alimentavam de suas vítimas, por instinto natural de animais carnívoros. Porém, a ausência de citações claras, defendendo a antropofagia das sereias, deixa a questão no ar e impede uma conclusão definitiva. Ainda assim, Luciano se Samósata (LUCIANUS, 1972) fala, em um texto paródico, do encontro com mulheres marinhas numa pequena ilha [νήσῳ οὐ μεγάλῃ] em que se viam crânios e ossos de homens espalhados pelo chão, sendo que uma delas admitiu que embebedavam e matavam os viajantes.

A vida das sereias, segundo a literatura clássica, era repleta de desilusões e tristezas. Já vimos que elas eram companheiras da jovem Perséfone, quando esta foi raptada por Hades, entristecendo-se a tal ponto de pedirem aos deuses asas para ajudarem em seu resgate. O próprio Higino, ao abordar nas *Fábulas* 125 e 141 (HYGINUS, 1960) sobre as sereias, dá margem para a interpretação de que Deméter, mãe de Perséfone, teria dado a elas asas por castigo, e não por seu próprio pedido, transformando-as em seres alados horrendos. Depois disso, o destino das sereias seria a morte, se porventura algum mortal atravessasse o seu caminho sem que o feitiço melodioso fizesse efeito, conforme diz Higino, na *Fábula* 141 (HYGINUS, 1960). Nas histórias clássicas, dois homens conseguiram tal feito: Ulisses e Orfeu, que utilizaram, porém, artimanhas diferentes, embora ambos as vencessem.

Na *Odisseia*, Homero relata que, dentre as muitas vicissitudes às quais Ulisses foi submetido, está seu encontro com as sereias. Ao tomar o rumo de casa, orientado por Circe, filha do deus Eetes e da deusa Hécate, que morava na ilha de Eana, e que criou afeição por ele e seus companheiros, Ulisses parte em direção a Ítaca, sua tão querida terra, porém cada vez mais improvável de ser alcançada. Em sua trajetória, Ulisses encontra a ilha das sereias e, lembrando dos conselhos de Circe, tapa os ouvidos dos seus tripulantes com cera e pede para que eles o amarrem no mastro da nau, para que, ao ouvir o sedutor canto delas, ele não seja tentado a se submeter à sua maléfica vontade:

αὐτὰρ ἐγὼ κηροῖο μέγαν τροχὸν ὄξει χαλκῶ  
 τυτθὰ διατμήξας χερσὶ στιβαρῆσι πίεζον·

αἶψα δ' ἰαίνεταιο κηρός, ἐπεὶ κέλετο μεγάλη ἴς  
 Ἑλίου τ' αὐγῇ Ὑπεριονίδαο ἄνακτος·  
 ἐξείης δ' ἐτάροισιν ἐπ' οὔατα πᾶσιν ἄλειψα.  
 οἱ δ' ἐν νηϊ μ' ἔδησαν ὁμοῦ χεῖράς τε πόδας τε  
 ὀρθὸν ἐν ἰστοπέδῃ, ἐκ δ' αὐτοῦ πείρατ' ἀνήπτον·  
 αὐτοὶ δ' ἐζόμενοι πολιὴν ἄλα τύπτον ἐρετμοῖς,  
 ἀλλ' ὅτε τόσσον ἀπῆμεν, ὅσον τε γέγωνε βοήσας,  
 ῥίμφα διώκοντες, τὰς δ' οὐ λάθην ὠκύαλος νηῦς  
 ἐγγύθεν ὀρτυμένη, λιγυρὴν δ' ἔντυνον ἀοιδὴν·  
 ἔδεῦρ' ἄγ' ἰών, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,  
 νῆα κατάστησον, ἵνα νωϊτέρην ὄπ' ἀκούσης.  
 οὐ γάρ πώ τις τῆδε παρήλασε νηϊ μελαίνῃ,  
 πρὶν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὄπ' ἀκούσαι,  
 ἀλλ' ὃ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.  
 ἴδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ  
 Ἀργεῖοι Τρῶές τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,  
 ἴδμεν δ' ὅσσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ·  
 ὡς φάσαν ἰεῖσαι ὅπα κάλλιμον· αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ  
 ἦθελ' ἀκουέμεναι, λῦσαι τ' ἐκέλευον ἑταίρους  
 ὀφρύσι νευστάζων· οἱ δὲ προπεσόντες ἔρρυσον.  
 αὐτίκα δ' ἀνστάντες Περιμήδης Εὐρύλοχός τε  
 πλείοσι μ' ἐν δεσμοῖσι δέον μᾶλλον τε πίεζον.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τὰς γε παρήλασαν οὐδ' ἔτ' ἔπειτα  
 φθόγγον Σειρήνων ἠκούομεν οὐδέ τ' ἀοιδὴν,  
 αἶψ' ἀπὸ κηρὸν ἔλοντο ἐμοὶ ἐρήρες ἑταῖροι,  
 ὄν σφιν ἐπ' ὤσιν ἄλειψ', ἐμέ τ' ἐκ δεσμῶν ἀνέλυσαν  
 (Odysseia 12.173-200).

Uma rodela de cera cortei com meu bronze afiado  
Em pedacinhos, e pus-me a amassá-los nos dedos possantes.  
Amoleceu logo a cera, por causa da força empregada  
E do calor grande de Hélios, o senhor Hiperião esplendente.  
Sem exceção, depois disso, tapei os ouvidos dos sócios;  
As mãos e os pés, por sua vez, me amarram na célebre nave,  
Em torno ao mastro, de pé, com possantes calabres seguro.  
Sentam-se logo, batendo com o remo nas ondas grisalhas.  
Mas, ao chegar à distância somente de grito da praia,  
Com toda a força a remar, não passou nosso barco ligeiro  
Desapercebido às sereias, de perto, que entoam sonoras:  
“Vêm [sic] para perto, famoso Odisseu, dos argivos orgulho,  
Traz para cá teu navio, que possa o canto escutar-nos.  
Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra,  
Sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa.  
Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado.  
Todas as coisas sabemos, que em Troia de vastas campinas,  
Pela vontade dos deuses, troianos e argivos sofreram,  
Como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda.”  
Dessa maneira cantavam, belíssima. Mui desejoso  
De as escutar, fiz sinal com os olhos aos sócios que as cordas  
Me relaxassem, mas eles remaram bem mais ardorosos.  
Alçam-se, então, Perímedes e Eurícolo e deitam-me logo  
Novos calabres, e os laços e as voltas mais firmes apertam.  
Mas, quando essa ilha, na viagem, deixamos ficar bem distante,  
Sem mais ouvirmos a voz das sereias e o canto mavioso,  
Meus companheiros queridos tiraram depressa do ouvido  
A cera ali por mim posta e dos laços, por fim, me livraram

(HOMERO, [1985?], p. 166-167).

Higino alega, na *Fábula* 141 (HYGINUS, 1960), que, após o acontecido com Ulisses, as sereias teriam se jogado ao mar, em um local conhecido como Sirenusa, entre a Sicília e a Itália.

Porém, Apolônio Ródio, em *Argonáutica* 4.902b-919 (APOLLONIUS, 1961), relata as aventuras dos argonautas em busca do tão almejado novelo de ouro e cita que Orfeu também vencera o cântico das sereias, ao tocar a lira magnificamente, protegendo os marinheiros enquanto passavam diante de sua ilha. A exceção foi Butes, filho de Teleão, que, encantado com a maviosa voz das sereias, se jogou ao mar, sendo salvo por Afrodite:

ἀπηλεγέως δ' ἄρα καὶ τοῖς  
 ἴεσαν ἐκ στομάτων ὅπα λείριον· οἱ δ' ἀπὸ νηός  
 ἤδη πείσματ' ἔμελλον ἐπ' ἠιόνεσσι βαλέσθαι,  
 εἰ μὴ ἄρ' Οἰάγροιο πάϊς Θρηήκιος Ὀρφεύς,  
 Βιστονίην ἐνὶ χερσὶν εἰς φόρμιγγα τανύσσας,  
 κραιπνὸν ἐντροχάλιο μέλος κανάχησεν ἀοιδῆς,  
 ὄφρ' ἄμυδις κλονέοντος ἐπιβρομέωνται ἀκουαί  
 κρηγμῶ· παρθενίην δ' ἐνοπήν ἐβίησατο φόρμιγγι,  
 νῆα δ' ὁμοῦ ζέφυρός τε καὶ ἤχηεν φέρε κῦμα  
 πρυμνόθεν ὀρνύμενον, ταὶ δ' ἄκριτον ἴεσαν αὐδήν.  
 ἀλλὰ καὶ ὡς Τελέοντος ἐνὸς πάϊς οἶος ἐταίρων  
 προφθάμενος ξεστοῖο κατὰ ζυγοῦ ἔνθορε πόντῳ  
 Βούτης, Σειρήνων λιγυρῆ ὀπί θυμὸν ἰανθείς,  
 νῆχε δὲ πορφυρέοιο δι' οἴδατος, ὄφρ' ἐπιβαίη,  
 σχέτλιος· ἧ τέ οἱ αἶψα καταυτόθι νόστον ἀπηύρων,

ἀλλά μιν οἰκτεῖρασα θεὰ Ἐρως μεδέουσα  
Κύπρις ἔτ' ἐν δῖναις ἀνερέψατο καὶ ῥ' ἐσάωσεν  
πρόφρων ἀντομένη, Λιλυβηίδα ναιέμεν ἄκρην.

Elas lhes lançaram a melodia vocal que vinha direto da boca.  
E os que estavam nos navios iam jogar as amarras à praia,  
Se não fosse Orfeu, o trácio, filho de Eagro,  
Que tomou sua lira bistoniana e a dedilhou.  
Ele soou uma música animada de melodia perfeita  
Para que, simultaneamente com as cordas, os ouvidos se enchessem do  
som abafador.  
A lira venceu o cântico das moças.  
Ao mesmo tempo, o zéfito e as ondas barulhentas que vinham  
Das profundezas levaram o barco por elas embalado,  
Enquanto as moças entoavam seu canto inaudível  
Um só dos companheiros, Butes, nobre filho de Teleão,  
Antecipando-se aos demais, saltou de um banco polido ao mar,  
Assanhado, em seu espírito, pela voz afinada das sereias,  
Nadou através das águas cor de púrpura, tentando chegar,  
O coitado! E elas lhe teriam roubado o retorno,  
Mas a deusa Afrodite teve piedade dele, a guardiã de Érix,  
E o arrebatou do turbilhão, mediante suas orações. Salvou-o,  
De boa vontade, e o levou para morar no monte Lilibeu.

Assim como Lilith, as sereias também são mencionadas na LXX. No livro do profeta Isaías, no capítulo 13:21-22 (RAHLFS, 1979, p. 584), elas são citadas em um oráculo contra Babilônia:

καὶ ἀναπαύσονται ἐκεῖ θηρία, καὶ ἐμπλησθήσονται αἱ οἰκίαι ἦχου,  
καὶ ἀναπαύσονται ἐκεῖ σειρήνες, καὶ δαιμόνια ἐκεῖ ὀρχήσονται, καὶ  
ὄνοκένταυροι ἐκεῖ κατοικήσουσιν, καὶ νοσοποιήσουσιν ἐχῖνοι ἐν τοῖς  
οἴκοις αὐτῶν· ταχὺ ἔρχεται καὶ οὐ χρονιεῖ.

E ali repousarão as feras, as casas ficarão cheias de eco, as sereias  
repousarão ali, os gênios ali dançarão, os demônios sem cauda  
(*onokentauroi*) ali habitarão e ali farão a sua toca os porcos-espinhos;  
isso logo virá e não tardará.

O contexto do oráculo é quase que inteiramente mitológico. Quando destruída, a cidade de Babilônia deixaria de pertencer à geografia natural e seria lembrada como um local destituído de realidade, um local de existência remota.

No mesmo oráculo, aparece outra referência às sereias, em Isaías 34:13 (RAHLFS, 1979, p. 611):

καὶ ἀναφύσει εἰς τὰς πόλεις αὐτῶν ἀκάνθινα ξύλα καὶ εἰς τὰ ὄχυράματα  
αὐτῆς, καὶ ἔσται ἔπαυλις σειρήνων καὶ αὐλὴ στρουθῶν.

De novo, crescerão em suas cidades árvores de espinhos, e, em sua  
cidadela, haverá um antro de sereias e moradia de pardais.

Neste trecho, podemos identificar a relação das sereias com os pardais (*strouthoi*), indicando a possibilidade de que as sereias citadas na LXX continuassem, ainda, a ser consideradas como ornitomórficas.

O profeta Jeremias também apresenta um oráculo contra Babilônia. A exemplo de Isaías, ele também faz menção às sereias na Versão dos Setenta.

O texto constitui a passagem do capítulo 27:39, na LXX (RAHLFS, 1979, p. 701), mas aparece no capítulo 50:39, na Bíblia Hebraica:

διὰ τοῦτο κατοικήσουσιν ἰνδάματα ἐν ταῖς νήσοις, καὶ κατοικήσουσιν ἐν αὐτῇ θυγατέρες σειρήνων· οὐ μὴ κατοικηθῆ οὐκέτι εἰς τὸν αἰῶνα.

Por isso, os fantasmas [*indalmata*] habitarão nas ilhas e habitarão nela [isto é, em Babilônia] as filhas das sereias; e nunca mais será habitada para todo o sempre.

Ao se tornar morada das “filhas das sereias”, a antiga cidade de Babilônia passaria a ser um local perigoso e, por essa razão, ninguém mais consideraria fazer ali o local de sua residência. A associação entre as sereias e Babilônia antecipa, de certa forma, as imagens do livro de Apocalipse, que apresentam Babilônia como uma mulher que aparece montada em uma besta, isto é, um animal mitológico de descrição assustadora. Com isso, reforça-se o estereótipo que associa mulheres dissolutas a perigos insuspeitos.

Em Miqueias 1:8 (RAHLFS, 1979, p. 512), o oráculo é dirigido contra Jerusalém e Samaria:

Ἐνεκεν τούτου κόψεται καὶ θρηγήσει, πορεύσεται ἀνυπόδετος καὶ γυμνή, ποιήσεται κοπετὸν ὡς δρακόντων καὶ πένθος ὡς θυγατέρων σειρήνων.

Por causa disso, pranteará e lamentará, virá descalça e nua, produzirá uivos como os do dragão e gemidos de pranto como os das filhas das sereias.

A referência às sereias aparece aqui, surpreendentemente, em relação às cidades de Jerusalém e Samaria, tradicionalmente associadas com a adoração a Deus. No contexto, Jerusalém e Samaria haviam se apostatado. As sereias aparecem na reprovação de Deus à cidade de Samaria, que teria assumido o comportamento de uma prostituta.

Clemente de Alexandria, em *Tapeçarias* 6.6.50 (STÄHLIN, 1970), escrevendo já no início da era cristã, se refere a uma passagem da LXX, que não foi preservada no texto septuagíntico como o conhecemos, mas foi repetida por outros escritores cristãos dos primeiros séculos, entre eles o historiador Eusébio, em sua *Demonstração evangélica* 2.3.19 (HEIKEL, 1913). Segundo ele, o profeta Isaías se lamenta das tentações do mundo, dizendo:

σειρῆνες εὐλογήσουσίν με καὶ θυγατέρες στρουθῶν καὶ τὰ θηρία πάντα τοῦ ἀγροῦ.

As sereias me adularão, e as filhas dos pardais, e todos os animais do campo.

É possível que, aqui, como em 3 Reis 20:10 (passagem da LXX), o verbo *eulogêô* (“elogiar, adular, bendizer”) esteja sendo usado eufemisticamente no sentido de “maldizer”. Contudo, é possível que o profeta esteja simplesmente dando vazão ao temor de que as tentações do mundo possam fazê-lo sucumbir.

A LXX foi a primeira tradução da Bíblia Hebraica para o grego. Foi utilizada como livro sagrado pelos judeus entre os séculos quarto e primeiro a. C., quando somente uma pequena parcela de judeus ainda tinha conhecimento da língua hebraica. A LXX foi bem acolhida

pelos judeus da diáspora e foi a Bíblia utilizada pelos apóstolos (com a possível exceção de João) na evangelização durante os primeiros séculos da era cristã (JAEGER, 1991). As associações percebidas, em seu texto, das sereias com cidades pecaminosas, especialmente Babilônia, sugerem a inserção das mesmas na dimensão obscura da dissolução e da sexualidade impura. Mais do que perigosas encantadoras de homens, hábeis em levá-los para a morte no mar, as sereias se tornam devoradoras metafóricas de homens, capazes de arrastá-los para os pecados e para a perdição final em Babilônia ou qualquer outro lugar em que predomine a impureza.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo comparou as mulheres ornitomórficas cuja fama se consagrou na antiga literatura: as harpias, as sereias e Lilith, mulheres que tinham muito mais em comum do que a mera semelhança física. A literatura clássica as descreve como seres vorazes que devem ser temidos, cujas ameaças se voltam contra a masculinidade e contra a própria condição humana.

As sereias sofreram mais de uma metamorfose na literatura antiga. O orador Hermógenes afirmou, em sua obra *Peri ideôn logou* 2.10.306 (RABE, 1969), que os antigos reconheciam alguns seres como sendo “alados” (*pterôtoi*) ou compostos por características de “animais” (*zôia*) ou de “monstros” (*ektrapela*): Pégaso, Górgones, centauros, sereias, tritões, lestrigões, ciclopes e outros seres assim. Luciano de Samósata, em sua

História verdadeira (LUCIANUS, 1972), descreve um grupo de sereias a quem chama de onosceleanas (Ονοσκελέαι) e que teriam cascos de jumento, em vez de pés.

Segundo os antigos autores cristãos, como, por exemplo, Eusébio de Cesareia, em seu *Comentário de Isaías 2.25.45-47* (ZIEGLER, 1975), as sereias

τινες ἦσαν θέλγουσαι ἡδονῇ καὶ ἄσματι δαιμονικῶ τὰς τῶν ἀνθρώπων ψυχὰς ἐν ποιητῶν πλάσμασιν εὐεπεία λόγων κεκοσμημένοις

eram seres que, com o prazer e a música demoníaca, encantavam as almas dos homens, tendo sido embelezadas pela ficção eloquente das histórias dos poetas.

A melhor descrição da transformação das sereias em seres ictimórficos vem de Pausânias (1967), em *Descrição da Grécia* (9.34.3), que fala de um concurso de música entre as musas e as sereias. Sagrando-se vitoriosas, as musas arrancaram as asas das sereias (ἀποτίλασαι τῶν Σειρήνων τὰ πτερὰ), dando o primeiro passo em sua metamorfose para mulheres com a forma de peixe. Depois disso, houve uma crescente feminilização e sexualização do mito (LERMANT-PARES, 1998, p. 831).

Essas mulheres representaram possivelmente a misoginia peculiar à antiguidade, a insegurança do homem diante de sua masculinidade, a consciência de que necessitavam resistir à tentação sexual e a desculpa, em alguns casos, por não conseguirem fazê-lo (TORRES, 2012). De fato,

essa interpretação reflete ecos do próprio modo como os antigos gregos entendiam a atuação das sereias. O orador pagão, Dio Crisóstomo, afirma, por exemplo, em sua *Oração* 32.47.2-9 (VON ARNIM, 1962):

αἱ δὲ Σειρήνες ἄλλο τι ἐποίουν, ὡς ὁ μῦθός φησιν, οὐκ ἀπώλλουν τοὺς σφόδρα ἠσθέντας αὐταῖς; ἀλλ' ἐκεῖναι μὲν ἐν ἐρήμῳ ἦσαν πελάγει καὶ μακρὰν ἀπωκισμένα καθ' αὐτὰς ἐπὶ σκοπέλου τινός, ὅπου μηδεὶς ῥαδίως παρέβαλλε· κάκει δ' ὁ νοῦν ἔχων ἐσώθη καὶ μεθ' ἡσυχίας ἤκουσεν. αὐταὶ δὲ σχεδὸν ἐν μέσῳ τῆς οἰκουμένης ἐν τῇ πολυανθρωποτάτῃ πασῶν πόλει τοιαῦτα ἐργάζονται, μὰ Δί' οὐ δι' αὐτῶν τινα ἡδονὴν ἢ δύναμιν, ἀλλὰ διὰ τὴν ὑμετέραν ἀβελτερίαν.

As sereias agiam, antigamente, de outra forma, como o mito afirma: não destruíam aqueles que se deleitavam em ouvi-las; mas ficavam no mar deserto, à distância, retiradas, sozinhas, em algum promontório, aonde ninguém conseguia chegar. Ali, aquele que tivesse bom senso se salvava e podia desfrutar, com tranquilidade, de seu canto. Elas, porém, agem agora no meio da gente, no turbilhão da cidade, à vista de todos e, por Zeus!, não pela força de seus prazeres e encantos, mas por causa de nossa própria leviandade.

Como diz o Fisiólogo (13.15), um texto didático compilado, em Alexandria, no segundo século d.C.: αἱ σειρήνες [...] ἔξαπατῶσι τὰς καρδίας τῶν ἀκάκων, “as sereias seduzem o coração dos inocentes” (SBORDONE, 1936).

## REFERÊNCIAS

AESCHYLUS. Eumenides. In: MURRAY, G. (Ed.). **Aeschyli tragoediae**: 2a ed. Oxford: Clarendon, 1960. p. 325-367.

APOLLODORUS. **The library**. Cambridge: Harvard University Press, 1921.

APOLLONIUS. Argonautica. In: FRAENKEL, H. (Ed.). **Apollonii Rhodii**: Argonautica. Oxford: Clarendon, 1961.

ARISTOPHANE. Pax. In: COULON, V.; VAN DAELE, M. (Eds.). **Aristophane**: Pax. Paris: Les Belles Lettres, 1969. v. 2, p. 99-156.

ARISTOPHANES. Wasps. In: MACDOWELL, D. M. (Ed.). **Aristophanes**: Wasps. Oxford: Clarendon, 1971. p. 48-122.

ASTOUR, M. C. **Hellenosemitica**: an ethnic and cultural study in West Semitic impact on Mycenaean Greece. Leiden: Brill, 1967.

ATWOOD, M. **The Penelopiad**: the myth of Penelope and Odysseus. Edinburgh: Canongate, 2005.

BARING, A.; CASHFORD, J. **The myth of the goddess**. Londres: Penguin, 1993.

BLAIR, J. **De-demonising the Old Testament**. Tübingen: Mohr Siebeck, 2009.

BRANDÃO, J. S. **Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2000.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 3

DINNERSTEIN, D. **The mermaid and the minotaur**. New York: Harper & Row, 1963.

EURIPIDES. Helen. **Lawrence**: Digireads, 2012.

FRANKFORT, H. **Archiv für Orientforschung**: the Burney relief. Berlin: Graz, 1937.

GEORGE, A. **The epic of Gilgamesh**. Londres: Penguin, 1999.

HANFMANN, G. M. A.; POLLARD, John R. T. Sirens. In: HAMMOND, N. G. L.; SCULLARD, H. H. (Eds.). **The Oxford Classical dictionary**. Oxford: Clarendon, 1987. p. 993.

HEIKEL, I. A. (Ed.). **Eusebius werke: Demonstratio evangelica**. Die griechischen christlichen Schriftsteller. Leipzig: Hinrichs, 1923. v. 6.

HERCHER, R. (Ed.). **Claudii Aeliani: De natura animalium**. Leipzig: Teubner, 1971.

HERODOTUS. **The histories**. Londres: Penguin, 1996.

HESÍODO. **Teogonia**. 3a ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HYGINUS. *Fabulae*. In: ROSE, H. J. (Ed.). **Hygini fabulae**. Leyden: Sythoff, 1963.

HYGINUS. **The myths of Hyginus**. Translated and edited by Mary A. Grant. Lawrence: The University of Kansas Press, 1960.

HOMERO. **Odisseia**: em versos. Rio de Janeiro: TecnoPrint, [1985?]. (Coleção Universidade de Bolso).

HOWERDA, D. (Ed.). **Scholia in Vespas, Aves et Lysistratam**. Groningen: Bouba, 1982.

HUBERT, C. (Ed.). **Plutarchi: Moralia**. Leipzig: Teubner, 1971. v. 4.

HURWITZ, S. **Lilith, the first Eve**. Einsiedeln: Daimon Verlag, 1992.

JAEGER, W. **Cristianismo primitivo e paideia grega**. Lisboa: Edições 70, 1991.

LERMANT-PARES, A. As sereias na antiguidade. *In*: BRUNEL, Pierre (Ed.). **Dicionário de mitos literários**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 829-832.

LUCIANUS. *Verae historiae*. *In*: MACLEOD, M. D. (Ed.). **Luciani opera**. Oxford: Clarendon, 1972. v. 1. p. 82-125.

LYCOPHRON. *Alexandra*. *In*: MASCIALINO, L. (Ed.). **Lycophronis Alexandra**. Leipzig: Teubner, 1964. p. 1-65.

MEINEKE, A. (Ed.). **Strabonis geographica**. Leipzig: Teubner, 1969.

OVID. **Metamorphoses**. Londres: Penguin, 2004.

PATAI, R. **The Hebrew goddess**. 3a ed. Detroit: WSU Press, 1990.

PAUSANIAS. *Graeciae descriptio*. *In*: SPIRO, F. (Ed.). **Pausaniae Graeciae descriptio**. Stuttgart: Teubner 1967.

PHILLPOTTS, B. **Mermaids**. Nova York: Ballantine, 1980.

PLATO. *Cratylus*. BURNET, J. (Ed.). **Platonis opera**. Oxford: Clarendon, 1967. v. 1.

RABE, H. (Ed.). **Hermogenis opera**. Stuttgart: Teubner, 1969.

RADT, S. L. (Ed.). **Tragicorum Graecorum fragmenta**: Sophocles. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977. v. 4.

RAHLFS, A. (Ed.). **Septuaginta**. Stuttgart: Deutsche Biblegesellschaft, 1979.

SBORDONE, F. (Ed.). **Physiologus**. Roma: Segati, 1936.

SEGAL, E. **Looking for Lilith**. Calgary: Jewish Free Press, 1995.

SPALDING, T. O. **Dicionário da mitologia greco-latina**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

STÄHLIN, O. (Ed.). **Stromata in Clementem Alexandrinum**. 3a ed. Die griechischen christlichen Schriftsteller. Berlin: De Gruyter, 1970.

TORRES, T. M. L. (Org.). **Misoginia**: interdição e preconceito contra a mulher na Antiguidade clássica e na Renascença inglesa. Engenheiro Coelho: Unaspres, 2012.

VIRGÍLIO. **Eneida**. São Paulo: Martin Claret, 2005. (Série Ouro).

VON ARNIM, J. (Ed.). **Orationes**: Dionis Prusaensis quem vocant Chrysostomum quae exstant omnia. Berlin: Weidmann, 1962.

WOLKSTEIN, D.; KRAMER, S. N. **Inanna, queen of heaven and earth.** Nova York: Harper Perennial, 1983.

ZIEGLER, J. (Ed.). **Eusebius werke: Commentarius in Isaiam.** Die griechischen christlichen Schriftsteller. Berlin: Akademie Verlag, 1975. v. 9.



CAPÍTULO 4

## **COMPARANDO HISTÓRIAS DE DILÚVIO**

Escrito em colaboração com:  
**Giovana Oliveira Cesar Castanho**  
**Yohanan Eliyahu Abijah**

O dilúvio universal é um tema recorrente na literatura. Em muitas dessas narrativas, ocorre a destruição da humanidade por parte de uma entidade divina. Domingues (2015) menciona algumas dessas histórias: “Como o dilúvio mesopotâmico de Atrahasis; [...] o mesopotâmico de Gilgamesh; [...] na mitologia hindu; [...] e na mitologia inca.” As narrativas diluvianas envolvem, em geral, certa decadência do caráter humano, o que provoca, portanto, uma intervenção capaz de interromper esse declínio. Com frequência, para pôr fim à maldade humana, ocorre uma grande catástrofe que ocasiona a morte dos personagens, exceto os protagonistas. Analisando os contextos literários que envolvem o dilúvio, encontramos, entre vários, o relato do dilúvio na Bíblia Hebraica, o mito grego e a versão brasileira de Machado de Assis.

Na literatura hebraica, um grande dilúvio promove uma devastação universal, mas proporciona um recomeço à humanidade. Segundo o relato bíblico, Deus constatou a depravação humana e percebeu que o único meio de impedir que a maldade continuasse seria por meio de uma catástrofe. Na literatura clássica, Ovídio narra uma história semelhante em que Júpiter decide acabar com a humanidade. Tanto a primeira história como a segunda trazem diversos aspectos que coincidem. Em contrapartida, Machado de Assis seleciona o episódio do dilúvio narrado pela Bíblia e cria um relato detalhado, que contém uma crítica social à ambição humana.

Nas três narrativas, o homem está distante do propósito divino e não atende mais aos seus apelos, necessitando, assim, que a divindade renove a raça humana por meio de uma catástrofe. Indaga-se, portanto:

como as obras literárias caracterizam a intervenção divina nas atitudes humanas para que os seres humanos saiam da decadência moral? Quão grave essas intervenções precisam ser? Até que ponto as ações superiores atingem o resultado esperado?

Cada intervenção analisada tem um caráter peculiar; porém, existe um aspecto em comum: essas intervenções vêm de seres superiores. Portanto, lendo as três obras, supomos que, sem uma ação superior em situações que fogem do controle, o ser humano não consegue por si só reverter os aspectos negativos da própria sociedade que criou. Justamente por isso, o presente capítulo tem como objetivo analisar as intervenções que os personagens divinos realizam para interromper o fluxo da maldade humana. Além disso, pretende-se verificar a intertextualidade entre a Bíblia Hebraica e a mitologia grega. Pretende-se analisar, também, a releitura utilizada por Machado de Assis, que expõe a ambição humana no cenário do dilúvio bíblico.

A história de Noé foi relatada entre os capítulos 6 e 9 do livro de Gênesis. De acordo com o relato bíblico, a humanidade se encontrava num estado de corrupção moral. O relato diz que Deus se sentiu entristecido pelo caminho que o homem havia escolhido; decidiu, então, que a imoralidade precisava acabar e, para isso, enviou o dilúvio: “Farei desaparecer da face da terra o homem que criei, os homens e também os grandes animais e os pequenos e as aves do céu” (Gn 6:7). Apesar da maldade que foi encontrada na Terra, citada em Gênesis 6:5, Deus encontrou uma família que não havia se corrompido: “A Noé, porém, o Senhor mostrou benevolência” (Gn 6:8).

Deus orientou a construção de uma arca e sobre o que Noé deveria levar nela: “Você entrará na arca com seus filhos, sua mulher e as mulheres de seus filhos. Faça entrar na arca um casal de cada um dos seres vivos [...]. E armazene todo tipo de alimento para que você e eles tenham mantimento” (Gn 6:18-21). Sete dias após a família de Noé e os animais escolhidos entrarem na arca, a chuva deu início ao dilúvio.

Choveu durante quarenta dias. Porém, a quantidade de água começou a diminuir depois de um longo período. Após a instrução de Deus para que Noé e sua família saíssem da arca, ele “construiu um altar dedicado ao Senhor e, tomando alguns animais e aves puros, ofereceu-os como holocausto, queimando-os sobre o altar” (Gn 8:20). Então Deus abençoou a Noé e seus filhos para que eles fossem férteis, se multiplicassem e enchessem a terra. Em seguida, estabeleceu uma aliança com a humanidade, dizendo, em Gênesis 9:14-15, que nunca mais destruiria a terra pelo dilúvio: “Quando Eu trazer nuvens sobre a terra, e nelas aparecer o arco-íris, então me lembrarei da minha aliança com vocês e com os seres vivos de todas as espécies.”

Já a história do dilúvio na mitologia clássica, em sua versão mais conhecida, se encontra no livro *Metamorfoses* 1.260, de Ovídio (MILLER; GOOLD, 1977), onde ele chama a história de *poena diversa*, que significa “castigo diferente”, o que sugere que talvez não conhecesse outros relatos do dilúvio. Em sua versão, Júpiter observa que a raça humana se degradara e decide destruí-la. Primeiramente, Júpiter convoca os deuses ao Olimpo a fim de expor a situação da Terra e, então, revela seu plano de destruir os seres humanos com um raio. Entretanto,

temendo que as chamas chegassem até o próprio Olimpo, Júpiter decide inundar a Terra com chuva. Não satisfeito com a chuva, ele pede que seu irmão, Poseidon, libere as portas dos rios e mares.

O titã Prometeu faz, porém, uma advertência ao filho Deucalião e sua esposa Pirra, filha de Epitemeu e Pandora (BRANDÃO, 2014, p. 169), orientando-os para que construíssem uma grande arca a fim de escapar do dilúvio. O relato diz que, durante nove dias e noites, tudo se converteu em um mar sem praias, e que apenas o monte Parnaso ultrapassava as águas. No alto, a arca do casal encalhou. Deucalião é descrito como um homem bom, e Pirra, sua esposa e prima, como fiel aos deuses. Vendo Júpiter que toda a raça humana estava morta, restando apenas o casal, ordenou que parasse de chover, e Poseidon, que os mares e rios retrocedessem.

Depois que o casal lamentou o destino do mundo, eles se dirigiram ao templo da deusa Têmis para invocar auxílio. Em *Metamorfoses* 1.381-383, o oráculo diz para o casal:

*discedite templo / et velate caput cinctasque resolvite vestes / ossaque post  
tergum magnae iactate parentis!* (MILLER; GOOLD, 1977).

Saiam do templo, / cubram a cabeça, soltem as vestes cingidas / e joguem  
para trás os ossos da grande mãe.

O casal ficou atônito, mas Pirra quebrou, finalmente, o silêncio, dizendo que não desrespeitaria a mãe, espalhando-lhe os ossos pela terra. Deucalião reflete um pouco e diz que a própria terra, Gaia, é a mãe comum de todos. Sendo assim, os dois seguiram as instruções do

oráculo e jogaram pedras para trás. Pouco a pouco, as pedras amoleceram e foram se transformando em seres humanos. As pedras lançadas por Deucalião se tornaram homens e, por Pirra, mulheres. Assim, o casal, caminhando pela Terra, foi repovoando a raça humana.

Por fim, o conto “Na Arca”, escrito por Machado de Assis sob o pseudônimo de Eleazar, é uma releitura da história do dilúvio da Bíblia, narrando apenas o momento em que a família de Noé estava dentro da arca. O subtítulo “Os três capítulos perdidos de Gênesis” sugere que o texto, de fato, faz parte da narrativa do dilúvio. Além disso, o autor procurou encaixar seu texto dentro do estilo bíblico, escrevendo a narrativa em versículos e com a repetição de versos ao fim de cada capítulo. O conto “Na Arca” se passa após o capítulo 8, versículo 17, do livro de Gênesis.

No conto, Jafé, Sem e Cam, filhos de Noé, planejavam o que iriam fazer quando a água baixasse. Não bastando a pressa, eles começaram a discutir a divisão do terreno; afinal, eles seriam os únicos habitantes da Terra. A conversa começou de forma cordial, mas logo Jafé e Sem começaram a brigar pela posse do rio que iria dividir os terrenos. Cam decidiu abrir mão de sua terra para ficar com o rio e as duas margens, mas caçoaram dele, o que o fez retirar-se da discussão. Sozinhos, Jafé e Sem levaram a discussão para a agressão física.

A briga se tornou tão intensa que chegou até os ouvidos de Noé. O pai, presenciando o derramamento de sangue e a gravidade da desavença, decidiu amaldiçoar os filhos setecentas vezes setenta, caso eles continuassem com a briga. Então, temendo a maldição do pai, a discussão foi apaziguada.

## ANÁLISE DAS OBRAS DILUVIANAS

Nesta seção, apresentam-se, de forma um pouco mais abrangente, as narrativas em comparação, a fim de criar o substrato para a análise posterior que caracteriza o tema do dilúvio como *topos*.

### O DILÚVIO DE NOÉ

A história do dilúvio bíblico começa no cenário triste em que a raça humana, afundada na violência e na corrupção, provoca a própria destruição. A narrativa não aponta para um propósito irreversível de Deus de destruir sua criação. Ao contrário, transparece um desejo de dar vida plena a todos os que entrassem na arca. Parece que a intenção de Deus era simplesmente limitar a longevidade do homem (Gn 6:3). No entanto, a violência gerada pelos gigantes fez com que ele recorresse a medidas extremas:

Viu o Senhor que a maldade do homem se havia multiplicado na terra e que era continuamente mau todo desígnio do seu coração; então, se arrependeu o Senhor de ter feito o homem na terra, e isso lhe pesou no coração. Disse o Senhor: “Farei desaparecer da face da terra o homem que criei, o homem e o animal, os répteis e as aves dos céus; porque me arrependo de os haver feito” (Gn 6:5-7).

Entretanto, no meio de uma narrativa negativa, surge a biografia de um homem, Noé. Ele “achou graça diante do Senhor”, pois era um homem “justo e íntegro”. Além disso, “andava com Deus” (Gn 6:8-9).

Noé entra em cena para construir o veículo de salvação e preservação da espécie humana:

Então, disse Deus a Noé: “Resolvi dar cabo de toda carne, porque a terra está cheia da violência dos homens; eis que os farei perecer juntamente com a terra. Faze uma arca de tábuas de cipreste; nela farás compartimentos e a calafetarás com betume por dentro e por fora. [...] Porque estou para derramar águas em dilúvio sobre a terra para consumir toda a carne em que há fôlego de vida debaixo dos céus; tudo o que há na terra perecerá. Contigo, porém, estabelecerei a minha aliança; entrarás na arca, tu e teus filhos, e tua mulher, e as mulheres de teus filhos. De tudo o que vive, de toda carne, dois de cada espécie, macho e fêmea, farás entrar na arca, para os conservar vivos contigo” (Gn 6:13-19).

Essas instruções foram transmitidas a Noé com suficiente antecedência e, durante esses anos em que os seres humanos eram mais longevos, Noé certamente pregava sobre a destruição que estava por vir. Quando findou a construção da arca, instruções mais específicas lhe foram dadas sobre os animais e a época exata da grande inundação:

Disse o Senhor a Noé: “Entra na arca, tu e toda a tua casa, porque reconheço que tens sido justo diante de mim no meio desta geração. De todo animal limpo levarás contigo sete pares: o macho e a fêmea; mas dos animais imundos, um par: o macho e a fêmea. Também as aves dos céus, sete pares: macho e fêmea; para se conservar a semente sobre a face da terra. Porque, daqui a sete dias, farei chover sobre a terra durante quarenta dias e quarenta noites; e da superfície da terra exterminarei todos os seres que fiz” (Gn 7:1-4).

Deus levou os animais e Noé apenas embarcou cada um em seu compartimento. Noé fez tudo o que o Senhor lhe ordenara (Gn 7:5), inclusive entrar na arca com sua família e com os animais (Gn 7:6-9). O próprio Deus fechou, então, a porta da arca (Gn 7:16).

Aconteceu que, depois de sete dias, vieram sobre a terra as águas do dilúvio. No ano seiscentos da vida de Noé, aos dezessete dias do segundo mês, nesse dia romperam-se todas as fontes do grande abismo, e as comportas dos céus se abriram, e houve copiosa [abundante] chuva sobre a terra durante quarenta dias e quarenta noites (Gn 7:10-12).

O dilúvio veio, e nenhum ser vivente sobreviveu fora da arca de Noé. “Tudo o que tinha fôlego de vida em suas narinas, tudo o que havia em terra seca, morreu” (Gn 7:22), ficando vivos somente Noé, sua família e os animais, que com ele estavam (Gn 7:23). As águas se elevaram de maneira excessiva, a ponto de cobrirem os mais altos montes que havia debaixo do céu (Gn 7:18-19). De acordo com Gênesis 7:20, as águas prevaleceram quinze côvados (aproximadamente sete metros) acima dos montes.

A chuva durou quarenta dias. Entretanto, as águas perduraram por meses. Durante sua permanência na arca, a Bíblia não revela nada sobre a vida diária dos passageiros:

Lembrou-se Deus de Noé e de todos os animais selváticos e de todos os animais domésticos que com ele estavam na arca; Deus fez soprar um vento sobre a terra, e baixaram as águas. Fecharam-se as fontes do abismo e também as comportas dos céus, e a copiosa chuva dos céus se deteve. As águas iam-se escoando continuamente de sobre a terra (Gn 8:1-3).

Noé, para saber se já existia um lugar seco, solta um corvo, o qual, “tendo saído, ia e voltava, até que se secaram as águas de sobre a terra” (Gn 8:7). Depois, resolve soltar uma pomba para verificar se as águas já teriam baixado. Desta vez, a pomba, não achando onde pousar o pé, voltou para a arca (Gn 8:9).

Depois de sete dias, Noé resolve, novamente, soltar a pomba. À tarde, “ela voltou a ele; trazia no bico uma folha nova de oliveira” (Gn 8:11). Sabendo que as águas ainda estavam sobre a superfície terrestre, Noé espera mais sete dias. Ao findar esse prazo, solta a pomba pela terceira vez, “ela, porém, já não tornou a ele” (Gn 8:12). Noé pode, então, tomar as medidas para a evacuação da arca:

Sucedeu que, no primeiro dia do primeiro mês, do ano seiscentos e um, as águas se secaram de sobre a terra. Então, Noé removeu a cobertura da arca e olhou, e eis que o solo estava enxuto [não estava chovendo]. E, aos vinte e sete dias do segundo mês, a terra estava seca. Então, disse Deus a Noé: “Sai da arca, e, contigo, tua mulher, e teus filhos, e as mulheres de teus filhos. Os animais que estão contigo, de toda carne, tanto aves como gado, e todo réptil que rasteja sobre a terra, faze sair a todos, para que povoem a terra, sejam fecundos e nela se multipliquem” (Gn 8:13-17).

Deus ordena que Noé, sua família e os animais saiam da arca, e, conforme a ordem do Senhor, todos saem (Gn 8:18-19). Em reconhecimento da proteção divina, Noé levanta um altar e oferece holocaustos a Deus. E o Senhor aspira o suave cheiro, declarando: “Não tornarei a amaldiçoar a terra por causa do homem, porque é mau o designo íntimo do homem desde a

sua mocidade; nem tornarei a ferir todo vivente, como fiz” (Gn 8:20-21). Deus abençoa a família e diz: “Sede fecundos, multiplicai-vos e enchei a terra” (Gn 9:1). Deus faz também uma promessa:

“Estabeleço a minha aliança convosco: não será mais destruída toda a carne por águas do dilúvio, nem mais haverá dilúvio para destruir a terra.” Disse Deus: “Este é o sinal da minha aliança que faço entre mim e vós e entre todos os seres viventes que estão convosco, para perpétuas gerações: porei nas nuvens o meu arco; será por sinal da aliança entre mim e a terra” (Gn 9:11-13).

## O DILÚVIO DE DEUCALIÃO

A obra *Metamorfoses* (MILLER; GOOLD, 1977) é um poema épico que narra, a partir de um viés mitológico, a história, desde a criação da humanidade até a morte do imperador Júlio César. A narrativa é cronológica, pois o tema principal do poema de Ovídio é a mudança do ser humano em meio aos conflitos de sua história. Por isso, o nome *Metamorfoses*:

A imaginação [...] de Ovídio [...] juntou-se à tradição dos ardentes amores mitológicos do universo pagão [...]. Trata o poema da mudança dos homens em animais, plantas e minerais, que arrasta-se desde o princípio dos tempos, quando o Caos ainda dominava as coisas (SCHILLING, 2002, p. 2).

A inspiração de Ovídio vem de *Trabalhos e dias* (HESIODUS, 1970), de Hesíodo, em que é mencionado o mito das cinco raças. A raça de ouro seria a primeira, uma raça perfeita que vivia com os deuses e não tinha contato com a miséria e o sofrimento (v. 110-126). A segunda

seria a raça de prata, diferente da de ouro em corpo e pensamento, pois não queria servir os deuses (*Trabalhos e dias*, v. 127-142). A terceira, a raça de bronze, era forte, violenta, capaz de construir casas e fabricar armas de bronze (v. 143-155). A quarta era a raça dos semideuses, mais justa e valorosa, composta de heróis (v. 156-175). A quinta seria a raça de ferro, em que os males e bens se misturavam, os filhos discordavam dos pais, um saqueava o outro, o malfeitor era honrado e a sentença estava na força (v. 176-201).

Ovídio, porém, fez pequenas alterações nesse mito em sua obra. No primeiro livro de *Metamorfoses* (MILLER; GOOLD, 1977), por exemplo, são apresentadas apenas quatro das raças de Hesíodo, que o poeta romano chama de idades: *aurea aetas*, ou “idade de ouro” (1.113-143); *argentea aetas*, ou “idade de prata” (1.144-159); *aenea aetas*, ou “idade do bronze” (1.160-162); e *aetas de duro ferro*, ou “a idade do duro ferro” (1.162-192). As características, contudo, são semelhantes às das idades de Hesíodo. A história da humanidade em *Metamorfoses* (MILLER; GOOLD, 1977) é de decadência: a primeira idade era perfeita, mas, pouco a pouco, o mundo se tornou um lugar mais perverso, até chegar à idade de ferro, a pior entre as quatro. Foi nela que ocorreu o dilúvio e ela mesma foi o motivo que levou Júpiter a enviar a catástrofe.

A ira de Júpiter se dá por conta de Licáon, rei da Arcádia e seus filhos, que eram insolentes e cruéis. Júpiter, o nome romano do deus que corresponde ao Zeus grego (FERREIRA, 2008, p. 34), reuniu um concílio com os outros deuses e lhes revelou a cilada que estava armando para o rei. Ferreira (2008, p. 34) declara, portanto:

Resolvido a comprovar o comportamento dos homens, Júpiter percorre a terra disfarçado. Ao entrar no palácio de Licáon, por sinais revela a sua divindade. Enquanto o povo lhe dirige súplicas e o cumula de manifestações piedosas (*Metamorfoses* 1.212-220), o rei zomba dessa crença e resolve experimentar se se trata de um deus: planeja assassinar Júpiter que era seu hóspede, durante a noite e durante o sono, e não contente com isso mata um dos reféns, manda-o cozinhar e servir no banquete com que honrava os hóspedes (*Metamorfoses* 1.224-229). Então o deus lança o raio sobre o palácio e derruba-o, enquanto Licáon – que, aterrado, procura fugir – é transformado em lobo (*Metamorfoses* 1.229-239). Mas Júpiter acrescenta não ser apenas Licáon e o seu palácio a merecer punição, já que por toda a terra campeia a Discórdia (*Metamorfoses* 1.240-243).

Convencido, então, de que toda a humanidade merecia o mesmo destino, Júpiter reúne um novo concílio com os deuses. O poeta explica, em *Metamorfoses* 1.253-261 (MILLER; GOOLD, 1977), que, a princípio, Júpiter iria destruir a Terra com seu raio, mas ficou receoso de que também destruísse o Olimpo:

*Iamque erat in totas sparsurus fulmina terras;  
sed timuit, ne forte sacer tot ab ignibus aether  
conciperet flammam longusque ardesceret axis:  
esse quoque in fati reminiscitur, adfore tempus,  
quo mare, quo tellus correptaque regia caeli  
ardeat et mundi moles obsessa laboret.  
tela reponuntur manibus fabricata cyclopum;  
poena placet diversa, genus mortale sub undis  
perdere et ex omni nimbo demittere caelo.*

E já ia espalhar raios por toda a terra;  
Mas temeu o éter sacro receber as chamas  
E arder inteiramente ao léu o longo eixo.  
Também, lembra que está nos fados vir o tempo,  
Em que mar, terra e o paço do céu arderiam  
Em chamas e o conjunto do mundo ruiria.  
São depostos os dardos feitos por Ciclopes.  
Pena diversa apraz-lhe: o gênero mortal  
Perder sob água, e envia temporais do céu (OVÍDIO, 2010, p. 46).

Júpiter faz chover. Porém, não satisfeito com o resultado, pede auxílio de Poseidon, seu irmão, para que abra as portas dos rios e solte as rédeas das correntes (*Metamorfoses* 1.275-1.290). A água devastou colheitas, árvores, animais e seres humanos. Tudo se converteu num mar sem praias, e, exceto por Deucalião e Pirra, não mais existia vida. O casal havia sido avisado do perigo iminente pelo titã Prometeu, pai de Deucalião, que “era providente e [possuía] um conhecimento antecipado das coisas” (FERREIRA, 2008, p. 24).

A arca construída pelo casal flutuou durante nove dias, até que Júpiter, observando que tudo havia sido destruído, restando apenas o casal, decidiu fazer as águas recuarem. Assim, o mar voltou a ter praias, os montes voltaram a aparecer e o mundo renasceu. A arca do casal pousou no alto do monte Parnaso. Deucalião viu que tudo havia sido devastado e lamentou, em *Metamorfoses* 1.351-1.366 (MILLER; GOOLD, 1977), por serem os únicos habitantes da Terra e por não ter o dom de Prometeu, seu pai, que fez os homens com barro.

Deucalião e Pirra decidiram, depois de chorarem e refletirem, recorrer aos oráculos sagrados da deusa Têmis. O casal encontrou o seu templo, ainda coberto de lama, e orou, em *Metamorfoses* 1.375-1.380 (MILLER; GOOLD, 1977), para que ela prestasse auxílio na restauração da espécie humana. O oráculo respondeu às preces, dizendo que eles deveriam sair do templo, cobrir as frentes, soltar as vestiduras e lançar os ossos de sua mãe para trás. Pirra, pedindo perdão “com trêmula voz” (*pavido ore*, 1.386), disse que não iria desrespeitar os ossos da mãe. Deucalião, então, interveio, em *Metamorfoses* 1.391-1.394 (MILLER; GOOLD, 1977):

*mulcet et “aut fallax” ait “est sollertia nobis,  
aut (pia sunt nullumque nefas oracula suadent!)  
magna parens terra est: lapides in corpore terrae  
ossa reor dici; iacere hos post terga iubemur.”*

Ou falta a nós a perspicácia,  
ou algum sacrilégio intenta o pio oráculo.  
Terra é a grande mãe, as pedras são os ossos  
Da terra, para trás lançá-las nos ordenam (OVÍDIO, 2010, p. 50-51).

O casal seguiu as orientações do oráculo, e jogaram pedras para trás. Aquelas jogadas por Deucalião se tornavam homens, e as que Pirra arremessava viravam mulheres. Assim, o casal repovoou a espécie humana, enquanto os animais foram produzidos pela própria terra. De acordo com *Metamorfoses* 1.403-1.406 (MILLER; GOOLD, 1977), as pedras cresciam e viravam gente:

*mox ubi creverunt naturaque mitior illis  
contigit, ut quaedam, sic non manifesta videri  
forma potest hominis, sed uti de marmore coepta  
non exacta satis rudibusque simillima signis*

E logo que cresceram, ficaram mais brandas,  
de modo que se pôde ver formas humanas,  
ainda que inexatas, qual esboço em mármore,  
e muito semelhantes a rudes estátuas (OVÍDIO, 2010, p. 51).

Assim se encerra a narrativa do dilúvio. A ira de Júpiter teve início por causa de Licáon (*Metamorfoses* 1. 243), que culminou na transformação do rei em lobo e na devastação da humanidade. Em *Metamorfoses* 1.406, porém, a Terra já foi renovada e as pedras se transformaram em homens e mulheres.

## O DILÚVIO DOS FILHOS DE NOÉ

Machado de Assis faz uma crítica ao ser humano, susceptível que é à cobiça. Em 1878, quando o conto foi publicado, ocorriam conflitos no Brasil por causa da reforma de uma lei: “Diante da proposta de regularização fundiária existente na Lei de Terras de 1850, surgiam inúmeros conflitos pela demarcação dominial” (RODRIGUES, 2016, p. 5). Ao mesmo tempo, o movimento abolicionista avançava, com implicações para a questão das terras e da mão de obra. Enquanto isso, Machado de Assis atuava como funcionário no Ministério da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, tendo sido promovido a chefe da segunda seção da Diretoria da Agricultura. Ou seja, o escritor estava bastante

familiarizado com as discussões vigentes. Portanto, a crítica de Machado é, principalmente, aos conflitos que essa proposta estava causando.

O conto, que é dividido em três capítulos, se passa durante o período em que Noé e sua família estavam dentro da arca, e a intenção do autor foi justamente a de escrever nos padrões bíblicos, como se eles fossem, de fato, capítulos perdidos do cânone bíblico. O capítulo A é iniciado com Noé relembando as bênçãos e promessas que Deus havia feito para ele e sua família (linhas 1-4). Em seguida, retirando-se, deixou os filhos sozinhos, e eles começaram a fazer a divisão de um terreno inexistente. Ocorre, então, o oposto do que deveria ocorrer: aqueles que deveriam repovoar a terra em concórdia estão brigando antes mesmo de sair da arca. A separação proposta pelos irmãos mostra, segundo Heller (2008, p. 33), um individualismo exacerbado, que pode ser percebido pelo uso recorrente dos pronomes possessivos:

Entre a minha terra e a tua haverá um rio, que as divida no meio, para se não confundir a propriedade [...]. Com que direito me tiras a margem, que é minha, e me roubas um pedaço de terra? [...] Pois agora te digo que o rio ficará do meu lado, com ambas as margens, e que se te atreveres a entrar na minha terra, matar-te-ei como Caim matou a seu irmão (“Na Arca”, A, v. 11, 17, 19).

A discussão acerca de terras inexistentes mostra que os filhos de Noé não são dignos da bênção de estar dentro da arca, pois cometem o mesmo pecado que os antediluvianos.

No capítulo B, ocorrem dois fatos importantes. O primeiro é a animalização dos homens e a humanização dos animais:

Ora, Jafé, tendo curtido a cólera, começou a espumar pela boca, e Cam falou-lhe palavras de brandura [...]. Enquanto o lobo e o cordeiro, que durante os dias de dilúvio tinham vivido na mais doce concórdia, ouvindo o rumor das vozes, vieram espreitar a briga dos dois irmãos, e começaram a vigiar-se um ao outro [...] e Jafé, metendo dois dedos na boca, imitou o silvo da serpente, em ar de surriada [...] enquanto Sem, derreando o corpo, disse com voz irada: “Não te cedo nada, gatuno!” [...] Suando e bufando como touros (“Na Arca” B, v. 1, 10, 13, 16, 20).

O segundo é a proposta de Cam de ficar com o rio e as duas margens, sacrificando 20 côvados (aproximadamente 9 m) de cada irmão (v. 11-12), que é apontada por Heller (2008, p. 34) como irônica. Em sua opinião, a proposta do irmão de ficar com o rio e as duas margens foi egoísta.

Na figura de Cam, se estabelece outro momento de ironia: diz que quer propor um final de disputa, beneficiando-se com a partilha. É como dizer “Pra vocês não brigarem mais pela fatia de bolo, como-a eu!”. Qual a intenção velada em sua atitude? Não parece ser a busca da paz o motivo que o move, é mais denso que isso. Novamente o egoísmo, o interesse próprio, a satisfação pessoal são tecidos na trama (HELLER, 2008, p. 34).

A proposta foi recusada pelos irmãos, que caçoaram dele. Por isso, Cam deixou os irmãos sozinhos, que continuaram a discussão. Aproveitando a ausência de um mediador, partiram para a agressão física.

Quando Cam vai pedir ajuda de seu pai, no capítulo C, as mulheres entram em cena pela primeira vez, mas, ainda assim, não participam ativamente do confronto. São apenas coadjuvantes, cabendo “a elas, pouco

espaço de ação, resignadas a um papel de conciliação de forças opostas, através de um elemento que remete ao feminino: o choro” (HELLER, 2008, p. 35).

Em seguida, Noé ordena que os filhos se expliquem (v. 12), e eles o fazem com temor. Enquanto se explicam, a cólera toma conta dos filhos novamente, e eles voltam a brigar. Noé, no v. 22, diz: “Maldito seja o que me não obedecer. Ele será maldito, não sete vezes, não setenta vezes sete, mas setecentas vezes setenta.” Temendo a maldição do pai, a briga finalmente é apaziguada.

Noé olha, então, para o céu e diz: “Eles ainda não possuem a terra e já estão brigando por causa dos limites. O que será quando vierem à Turquia e à Rússia?” (v. 26). Segundo Heller (2008, p. 35):

O que Noé sabia sobre o futuro e que o faz agir assim, como que esperando piores discordâncias? É sobre o futuro que sabe ou sobre a natureza humana, sobre suas vaidades? Sua reação é legitimamente irônica, apesar de dirigir-se aos céus com tristeza. E o conto não poderia ter final melhor do que a frase: “A arca, porém, continuava a boiar sobre as águas do abismo” (p. 100). É assim que a humanidade avança, sob as águas do abismo, sob aquilo que não se pode dominar, que não tem fim, mas é onde ela “navega”. Assim, a humanidade permanece.

A Turquia e a Rússia estavam em guerra entre os anos 1877 e 1878, sendo que a Rússia queria o controle do mar Mediterrâneo. A falta de fé do patriarca em relação ao futuro faz sentido ao leitor que conhece o contexto da época: no Brasil, havia debates sobre a posse de terras, e a Rússia e Turquia estavam em guerra.

Apesar de cenários de conflitos estarem presentes no conto de Machado, ele vai muito além da crítica às posições políticas: a narrativa retrata o caráter do ser humano, que independe da época. No conto, o autor mostra como a cobiça e a inveja podem mudar drasticamente o comportamento do ser humano, e é justamente isso que faz o conto ser tão atual, mesmo depois de um século e meio.

## **O *TOPOS* DO DILÚVIO**

O cenário do dilúvio está presente nas três obras. Em Machado, apesar de o foco narrativo ser o período em que a família de Noé passa dentro da arca, os personagens se encontram no mesmo contexto catastrófico da Bíblia Hebraica, que muito se assemelha ao de Ovídio.

Em Gênesis, Deus avisou a Noé de que mandaria o dilúvio: “Darei fim a todos os seres humanos [...]. Você, porém, fará uma arca de madeira de cipreste” (Gn 6:13-14). Em Machado, isso é evidenciado quando Noé faz alusão à mesma promessa de Gênesis: “Porque o Senhor cumpriu a sua promessa, quando me disse: Resolvi dar cabo de toda a carne [...]. Faze uma arca de madeira; entra nela tu, tua mulher e teus filhos” (Capítulo A, v. 2). Além disso, nas duas obras, Deus avisou apenas a Noé, dando instruções para que levasse sua família à salvação do castigo. Na obra de Ovídio, apesar de Júpiter não avisar a humanidade, Prometeu adverte o filho, que era devoto dos deuses.

Contudo, em *Metamorfoses* 1.209-1.213 (MILLER; GOOLD, 1977), Júpiter pessoalmente dá uma segunda chance para a humanidade se mostrar fiel, o que não acontece na Bíblia Hebraica ou em Machado.

*ille quidem poenas (curam hanc dimittite!) solvit;  
quod tamen admissum, quae sit vindicta, docebo.  
contigerat nostras infamia temporis aures;  
quam cupiens falsam summo delabor Olympo  
et deus humana lustris sub imagine terras.*

Licáon já cumpriu pena, descuidai disso;  
Todavia exporei o seu crime e castigo:  
A infâmia dessa idade chegara aos ouvidos;  
Desço do Olimpo, desejando-a fosse falsa,  
E, como um deus em forma humana, corro a terra (OVÍDIO, 2010, p. 45).

Apesar de expor o crime de Licáon contra os hóspedes, o deus desejava que o relato da maldade da terra fosse falso. Para sua decepção, viu, em *Metamorfoses* 1.214-1.223 (MILLER; GOOLD, 1977), que era verdadeiro:

*longa mora est, quantum noxae sit ubique repertum,  
enumerare: minor fuit ipsa infamia vero.  
Maenala transieram latebris horrenda ferarum  
et cum Cyllene gelidi pineta Lycae:  
Arcadis hinc sedes et inhospita tecta tyranni  
ingredior, traherent cum sera crepuscula noctem.  
signa dedi venisse deum, vulgusque precari  
coeperat: inridet primo pia vota Lycaon,*

*mox ait “experiar deus hic discrimine aperto  
an sit mortalis: nec erit dubitabile verum.”*

Longo seria enumerar quanta injustiça  
 Havia em toda parte: a fama não diz tudo.  
 O horrendo Ménalo, covil de feras, vi,  
 E o Cilene e os pinhais do gélido Liceu.  
 Adentro então o paço do tirano inóspito  
 Da Arcádia, ainda sob a luz crepuscular.  
 Dei sinais de que um deus chegara, e o povo a orar  
 Começa. Mas Licáon ri dos pios votos;  
 E diz: “Verei se é deus realmente, ou mortal,  
 Com clara distinção e sem sombra de dúvida” (OVÍDIO, 2010, p. 45).

Júpiter encontra perversidade maior do que aquela de que havia ouvido; porém, ao se mostrar como deus, é adorado e reverenciado pelo povo, e aceita essa reverência. Entretanto, a perversidade de Licáon é tão grande que ele decide fazer uma prova da divindade de Júpiter, pondo carne humana à mesa para o deus comer. Júpiter percebe o sacrilégio de Licáon, em *Metamorfoses* 1.230-1.239 (MILLER; GOOLD, 1977), e o transforma em lobo.

*quod simul inposuit mensis, ego vindice flamma  
 in domino dignos everti tecta penates;  
 territus ipse fugit nactusque silentia ruris  
 exululat frustra que loqui conatur: ab ipso  
 colligit os rabiem solitaeque cupidine caedis  
 vertitur in pecudes et nunc quoque sanguine gaudet.  
 in villos abeunt vestes, in crura lacerti:*

*fit lupus et veteris servat vestigia formae;  
canities eadem est, eadem violentia vultus,  
idem oculi lucent, eadem feritatis imago est.*

Logo que as pôs na mesa, lancei chama ultriz  
Contra o dono da casa e seus dignos penates.  
Ele foge e, aterrado, em campo silencioso,  
Ulula, em vão tentando falar; ele próprio  
Recolhe a raiva à boca e ávido de mortes  
Volta-se contra o gado e em sangue se compraz.  
A veste se converte em pelo e braço em perna;  
Faz-se lobo e conserva algo da antiga forma:  
As mesmas cãs, o mesmo rosto violento,  
O mesmo olhar brilhante e um furor idêntico (OVÍDIO, 2010, p. 46).

Licáon é tão perverso que Júpiter diz que o mesmo rosto violento é preservado depois da transformação em lobo. A comparação entre a fisionomia humana e animal é encontrada na obra de Machado; porém, não antes da catástrofe, mas após a humanidade ser castigada com o dilúvio, quando os sobreviventes já estão na arca. Jafé e Sem “lutaram braço a braço, suando e bufando como touros” (Capítulo B, v. 19-20).

Na Bíblia Hebraica, Deus se arrepende de criar o ser humano e, por isso, envia o dilúvio: “Então o Senhor arrependeu-se de ter feito o homem sobre a terra, e isso cortou-lhe o coração. Disse o Senhor: ‘Farei desaparecer da face da terra o homem que criei’” (Gn 6:6-7). Em *Metamorfoses* 1.246-1.249 (MILLER; GOOLD, 1977), os deuses se arrependem por terem que enviar o dilúvio:

est tamen humani generis iactura dolori  
 omnibus, et quae sit terrae mortalibus orbae  
 forma futura rogant, quis sit laturus in aras  
 tura, ferisne paret populandas tradere terras.

Mas a perda do gênero humano condói  
 A todos; qual será, perguntam, o futuro  
 Da terra sem mortais, quem levará incenso  
 No altar, será a terra assolada por feras? (OVÍDIO, 2010, p. 46).

Todo o gênero humano seria devastado, pois, conforme *Metamorfoses* 1.247-1.248 (MILLER; GOOLD, 1977), até as pessoas mais fiéis aos deuses também iriam sofrer a consequência do dilúvio. Muitos prestaram cultos a Júpiter quando o deus foi visitar a Arcádia, mas isso não foi suficiente para que eles fossem poupados do castigo. Licáon foi o responsável por fazer Júpiter querer destruir toda a raça humana, inclusive os que ainda prestavam culto aos deuses. Na Bíblia Hebraica, a ira de Deus não destruiu aqueles poucos que ainda lhe eram fiéis.

O dilúvio enviado por Deus em Gênesis e no conto “Na Arca” não deu chances para que nenhum ser vivo sobrevivesse. Com exceção da família escolhida por Deus, a água devastou a tudo. Em *Metamorfoses* 1.311-1.312 (MILLER; GOOLD, 1977), porém, é dito apenas que a água destruiu uma grande porção da humanidade:

*maxima pars unda rapitur; quibus unda pepercit,  
 illos longa domant inopi ieiunia victu.*

A água não poupou quase ninguém e quem  
 Salvou-se dela, em longo jejum pereceu (OVÍDIO, 2010, p. 48).

Animais de cada espécie se salvaram, na Bíblia Hebraica, ao entrarem na arca por ordem divina: “Leve com você sete casais de cada espécie de animal puro [...] e um casal de cada espécie de animal impuro” (Gn 7:2). Em *Metamorfoses* 1.302-308 (MILLER; GOOLD, 1977), os animais não tiveram como se salvar:

*Nereides, silvasque tenent delphines et altis  
 incursant ramis agitataque robora pulsant.  
 nat lupus inter oves, fulvos vehit unda leones,  
 unda vehit tigres; nec vires fulminis apro,  
 crura nec ablato prosunt velocia cervo,  
 quaesitisque diu terris, ubi sistere possit,  
 in mare lassatis volucris vaga decidit alis.*

Nereidas; e os golfinhos nas selvas deslizam  
 De altos ramos, e chocam-se contra os carvalhos.  
 Lobo nada entre ovelhas; fulvos leões, tigres  
 A onda arrasta; nem a força ao javali,  
 Nem ao cervo submerso ágeis pernas ajudam,  
 E ave errante caiu no mar, asas cansadas,  
 Depois de muito procurar pouso na terra (OVÍDIO, 2010, p. 48).

O dilúvio, em *Metamorfoses*, não foi o maior castigo que Júpiter poderia enviar e, talvez por isso, não tenha sido o suficiente para devastar, por si só, toda a humanidade. Júpiter é o deus mais poderoso do Olimpo.

O maior castigo que ele poderia infringir ao ser humano seria jogar seu raio para devastar a vida na Terra. O castigo em água não foi, portanto, a expressão máxima de seu poder e, por isso, precisou do auxílio de seu irmão Poseidon. Por isso, alguns conseguiram sobreviver ao dilúvio, mas morreram em seguida por não terem do que se alimentar.

O dilúvio está presente nas três obras como forma de castigar o ser humano e devastar a vida na Terra, e, nas três, um grupo se salvou por sua fidelidade. Mesmo em *Metamorfoses*, a fidelidade dos sobreviventes influenciou na salvação deles. Afinal, quando Júpiter viu que Deucalião e Pirra eram os únicos humanos restantes e, ainda assim, devotos aos deuses, ele fez as águas recuarem. Se ele não tivesse feito isso, talvez o casal perecesse de fome, como os outros. O castigo veio de surpresa para a humanidade nas três obras, com exceção daqueles que se salvaram, e este foi outro fator importante para que os personagens se salvassem: a instrução de alguma divindade.

As ações de Deus em Gênesis e, conseqüentemente, em “Na Arca”, e as ações dos deuses em *Metamorfoses* são muito parecidas. Uma das principais diferenças, contudo, é que, na obra de Ovídio, essas ações não estão centralizadas em apenas um ser. Júpiter se irou e é ele quem decidiu enviar o castigo, mas quem fez o dilúvio ganhar proporções maiores foi Poseidon, enquanto, em Gênesis e em “Na Arca”, apenas Deus atuou. Em *Metamorfoses* e na Bíblia Hebraica, ocorre arrependimento. No entanto, quem se arrepende em *Metamorfoses* são todos os deuses do Olimpo, e se arrependem por terem de destruir a humanidade. Na Bíblia Hebraica, o arrependimento se dá em relação à criação do homem. Nas duas obras, apenas uma pessoa foi avisada do castigo iminente; entretanto,

em *Metamorfoses*, é o titã Prometeu quem dá as instruções, e, na Bíblia Hebraica, é Deus quem envia o aviso. Há mais personagens envolvidos no envio do dilúvio em *Metamorfoses* do que na Bíblia: são várias divindades e, por isso, as ações divinas não estão centralizadas apenas em Júpiter. De fato, o deus decidiu reunir um concílio antes de enviar o castigo.

### A MALDADE HUMANA E A INTERVENÇÃO DIVINA

Nas obras estudadas neste capítulo, encontram-se aspectos recorrentes; dentre eles, temos, inicialmente, a maldade humana. Ou seja, nas três obras analisadas, temos os seres humanos sendo representados com um caráter perverso. Ainda assim, nas três obras aparece também um grupo de pessoas justas. Não se trata, porém, de serem bons pelos próprios esforços, mas porque seguem alguém superior capaz de ajudá-los a superar sua própria maldade em função de algum tipo de regra pré-estabelecida que orienta suas atitudes.

As regras servem justamente para mostrar ao ser humano o que é certo e o que é errado. As consequências, o castigo e as intervenções servem como ferramenta para impedir que essa maldade aumente, e para que o ser humano volte a praticar o bem. A evidência de que o homem não é bom por si só é que tanto na Bíblia Hebraica (Gn 6:9), quanto em *Metamorfoses* 1.322-1.323 (MILLER; GOOLD, 1977), a definição de bondade é dada como obediência a Deus/deuses. Contudo, em “Na Arca” (C:7), ocorre uma inversão: os filhos são tão ruins quanto os antediluvianos, que não serviam a Deus.

Na história de Gênesis, Deus instrui apenas a Noé, o único considerado fiel em sua geração. Segundo o relato, a intervenção foi necessária porque Deus viu que a perversidade havia crescido, e que os “filhos de Deus” estavam se relacionando com as “filhas dos homens” (Gn 6:1-8). Porém, em meio à perversidade, Deus encontrou uma família que o servia e lhe prestava culto.

No conto de Machado, a história apresenta outro prisma: a salvação daqueles que mereciam a destruição. Noé diz que seus filhos estavam cometendo o mesmo pecado dos antediluvianos, sendo indignos da salvação e merecedores do mesmo castigo. Logo, eles só foram salvos por serem filhos de Noé. Jafé e Sem eram gananciosos e orgulhosos, deixando-se guiar por sentimentos de cólera. Eles não agradavam a Deus em suas atitudes. Mesmo assim, foram salvos.

Assim como em Gênesis, em *Metamorfozes* a humanidade se tornou tão má e irreverente, que o rei Licáon causou a ira de Júpiter ao lhe servir carne humana. A maldade do ser humano precisou de um fim. Entretanto, ainda havia um casal fiel aos deuses, capaz de agradá-los por meio da obediência sincera. Apenas Deucalião e Pirra tinham o apreço dos deuses, e ao casal foi confiada a restauração da humanidade, que Júpiter outrora havia decidido destruir.

Nas três obras, encontramos a humanidade desobedecendo à divindade, o que causa uma ira tal que exige uma intervenção de sua parte para o extermínio daqueles que praticavam o mal. Há, portanto, personagens que obedecem à divindade e personagens desobedientes. Portanto, podemos concluir que, nessas obras, a vontade de fazer o bem não é natural

do ser humano, mas vem de um ser superior. Longe dessa divindade, a humanidade se torna perversa e autodestrutiva, como podemos observar em *Metamorfoses*, no episódio em que Licáon mata todos os hóspedes que chegam ao reino da Arcádia, ou no conto “Na Arca”, em que Jafé e Sem quase se matam por um pedaço de terra ainda indisponível.

## O FOCO FAMILIAR

Em cada narrativa do dilúvio, encontramos uma família que foi poupada para se perpetuar a raça humana que, do contrário, não teria sobrevivido. Na Bíblia Hebraica, vemos que Deus, desgostoso com o comportamento humano, resolve dar cabo de toda carne, ou seja, todos os seres vivos. Essa atitude vinda da divindade se concretiza porque a Terra estava cheia da violência dos homens (Gn 6:13). Porém, ao mesmo tempo, Noé achou graça diante do Senhor, pois era justo e íntegro (Gn 6:8-9). Deus, por isso, faz uma aliança com Noé: “Contigo, porém, estabalecerei a minha aliança; entrará na arca, tu e teus filhos, e tua mulher, e as mulheres de teus filhos” (Gn 6:18). Por meio dessa aliança, Noé e sua família são poupados, sendo responsáveis pela perpetuação da raça humana, ao saírem da arca. Por meio deles, Deus salva também os animais.

Já em Machado de Assis, o que temos é uma alusão ao relato bíblico. O subtítulo do conto “Na Arca” é “Três capítulos inéditos do Gênesis”. Ou seja, Machado de Assis estruturou o conto com base na narrativa da Bíblia Hebraica. Por isso, os três capítulos são subdivididos em versículos numerados e as falas de personagens recebem aspas (HELLER, 2008, p. 31). A família que Deus poupa no conto de Machado de Assis é a mesma

de Gênesis. Sendo assim, logo no capítulo A, de “Na Arca”, vemos que o Senhor deu uma ordem a Noé, para a salvação deles:

Porque o Senhor cumpriu a sua promessa, quando me disse: “Resolvi dar cabo de toda a carne; o mal domina a terra, quero fazer perecer os homens. *Faze uma arca de madeira; entra nela tu, tua mulher e teus filhos. E as mulheres de teus filhos, e um casal de todos os animais*” (Na Arca, A:2-3, grifo nosso).

Em *Metamorfoses*, Júpiter, enfurecido porque a humanidade se tornara corrupta e cheia de ambição, decide dar um fim definitivo a toda a humanidade. Ele, então, convoca um conselho, em *Metamorfoses* 1.242-1.245 (MILLER; GOOLD, 1977):

*“In facinus iurasse putes! dent ocius omnes,  
quas meruere pati, (sic stat sententia) poenas.”  
Dicta Iovis pars voce probant stimulosque frementi  
adiciunt, alii partes adsensibus inplent.*

“Parece crime organizado! Possam todos  
Sofrer a pena merecida (sentencio).”  
Uns aprovam e aplaudem o fremente Júpiter,  
Outros apenas dão o seu consentimento (OVÍDIO, 2010, p. 46).

Os deuses, preocupados, discutem, então, como seria o mundo sem os seres humanos. Com a ajuda da sabedoria de Atenas, Júpiter decide, então, em *Metamorfoses* 1.316-1.319 e 322-323 (MILLER; GOOLD,

1977), transformar o fim da raça humana em um recomeço, poupando Deucalião e Pirra, pois eles eram os melhores seres humanos existentes, sendo tementes aos deuses.

*mons ibi verticibus petit arduus astra duobus,  
nomine Parnasos, superantque cacumina nubes.  
hic ubi Deucalion (nam cetera texerat aequor)  
cum consorte tori parva rate vectus adhaesit [...].  
non illo melior quisquam nec amantior aequi  
vir fuit aut illa metuentior ulla deorum.*

Aí, monte de nome Parnaso dois vértices  
eleva até o céu, ultrapassando as nuvens.  
Param aqui Deucálion e a mulher, num barco  
pequeno, pois as águas encobriram tudo; [...]  
Não houve homem melhor, nem mais justo que ele;  
nem mulher mais temente aos deuses do que aquela  
(OVÍDIO, 2010, p. 48).

No épico de Ovídio, a família era composta apenas por um homem e uma mulher, os quais foram os únicos seres vivos sobreviventes, pois todos pereceram, inclusive os animais.

## O CARÁTER DOS PERSONAGENS

Os personagens humanos são responsáveis pelo desencadeamento do dilúvio. A ação ocorre, em geral, consoante o caráter de cada um. Na narrativa hebraica, temos Noé, sua esposa, seus filhos (Sem, Cam

e Jafé) e suas correspondentes esposas. Noé é descrito como homem justo e íntegro que andava com Deus (Gn 6:9). Além disso, durante a narrativa, vemos um homem que seguiu exatamente as ordens de Deus nos mínimos detalhes. Quando ele sai da arca, a primeira ação praticada por ele é a de levantar um altar ao Senhor, tomando animais e aves limpas para oferecer por sacrifício. Por fim, em contraste com a descrição inicial, é apresentado um Noé que amaldiçoa o filho Cam, pois o viu nu e embriagado com vinho. Em compensação, Noé abençoa os outros dois filhos, que agiram corretamente (Gn 9:20-27).

Sem, Cam, Jafé, suas esposas e mãe são descritos como obedientes (Gn 7:13), pois, mesmo não tendo ouvido diretamente a ordem do Senhor, colaboram para a construção da arca e acreditam que haverá um dilúvio. Além dessas características, a Bíblia Hebraica revela que Cam, depois que já havia saído da arca, desrespeita o pai, pois, em vez de cobrir a nudez de Noé, chama os irmãos para lhe contemplar a vergonha (Gn 9:22). Porém, os irmãos, com cuidado para não pecar contra Noé, tomam a capa e o cobrem (Gn 9:22).

No conto machadiano, temos Noé, sua mulher, seus filhos e as esposas de seus filhos. Noé é apresentado como homem obediente (“Na Arca”, A:1) e firme (“Na Arca”, C:22). Além disso, a figura de Noé assume caráter patriarcal. Ou seja, é ele quem determina o que deve ser feito, como funcionarão as regras. É ele que tem o direito de amaldiçoar ou abençoar, semelhantemente ao relato da Bíblia Hebraica, porém, de uma forma mais autoritária (“Na Arca”, C:22-27). Jafé e Sem, por sua vez, são ambiciosos, orgulhosos, briguentos, invejosos, sarcásticos, cheios de

cólera. Agem com menosprezo e soberba (“Na Arca”, A:6-7; 9-22; B:8; 13). Eles, ao contrário da narrativa de Gênesis, precisam ser advertidos, por revelarem um caráter repreensível, contrário à missão de propagar a paz ao saírem da arca. Ainda em contraste com a narrativa bíblica, temos Cam, aparentemente pacificador, compreensivo, solucionador de problemas. Quando não consegue ajudar, pede o auxílio do pai (“Na Arca”, A:20; B:1-2). Apesar de participar, inicialmente, da divisão das terras, ele se recusa a continuar quando as agressões verbais e físicas começam. Por fim, no conto, vemos as mulheres como desesperadas (“Na Arca”, C:4).

Em *Metamorfoses* (MILLER; GOOLD, 1977), temos apenas o casal Deucalião e Pirra. Descreve-se que, na face da Terra, não foi encontrado nenhum homem melhor e mais justo que Deucalião (1.322), e nenhuma mulher mais temente aos deuses do que Pirra (1.323). Ambos eram inocentes e devotados aos deuses (1.327). Com o dilúvio, o casal fica muito comovido, revelando um olhar empático, bondoso e piedoso para com a humanidade. Além disso, Deucalião revela certa insegurança por serem os únicos sobreviventes e declara, em *Metamorfoses* 1.350-1.368 (MILLER; GOOLD, 1977), que não suportaria passar por essa situação sem o auxílio da esposa:

*Deucalion lacrimis ita Pyrrham adfatur obortis:*  
 “o soror, o coniunx, o femina sola superstes,  
 quam commune mihi genus et patruelis origo,  
 deinde torus iunxit, nunc ipsa pericula iungunt,  
 terrarum, quascumque vident occasus et ortus,  
 nos duo turba sumus; possedit cetera pontus.  
 haec quoque adhuc vitae non est fiducia nostrae

*certa satis; terrent etiamnum nubila mentem.  
 quis tibi, si sine me fatis erepta fuisses,  
 nunc animus, miseranda, foret? quo sola timorem  
 ferre modo posses? quo consolante doleres!  
 namque ego (crede mihi), si te quoque pontus haberet,  
 te sequer, coniunx, et me quoque pontus haberet.  
 o utinam possim populos reparare paternis  
 artibus atque animas formatae infundere terrae!  
 nunc genus in nobis restat mortale duobus.  
 sic visum superis: hominumque exempla manemus.”  
 dixerat, et flebant: placuit caeleste precari  
 numen et auxilium per sacras quaerere sortes.*

Com lágrimas, Deucálion assim diz a Pirra:  
 “Ó irmã, ó mulher, sobrevivente única,  
 a origem comum e o matrimônio uniram-nos,  
 os perigos agora nos unem, pois somos  
 nós dois, a ocidente e a oriente, a única  
 população da terra; o mar tem as demais.  
 Não estamos seguros quanto à nossa vida;  
 ainda agora, as nuvens aterram-me a mente.  
 Que ânimo, infeliz, teria se o destino  
 te tirasse de mim? Como suportarias  
 sozinha este terror? Quem te consolaria  
 Pois eu, crê-me, se o mar te tragasse, também  
 te seguiria, esposa, até o fundo do mar.  
 Que eu possa restaurar os povos com as artes  
 paternas e infundir vida à terra refeita!

Da stirpe dos mortais resta, agora, nós dois,  
 exemplares de homens, por favor divino.”  
 Dito isso, choraram. Decidem pedir  
 auxílio celestial, inquirindo os oráculos (OVÍDIO, 2010, p. 49).

Em Ovídio, o dilúvio vem para a destruição da humanidade, que estava praticando o mal, e as famílias precisam merecer a salvação. O fato de os autores enfatizarem sua devoção aos deuses revela a piedade que possuíam, em contraste com outros que pereceram nas águas.

#### A PROMESSA

Nas três obras literárias, o castigo divino vem como consequência da impiedade. Em Gênesis 6:5, fala-se que “a maldade do homem se havia multiplicado na terra”. “Na Arca”, A:2, Deus diz que resolveu “dar cabo de toda a carne; o mal domina a terra”. Em *Metamorfoses* 1.160b-1.162 (MILLER; GOOLD, 1977), afirma-se:

[...]; sed et illa propago  
 Contemptrix superum saeuaque auidissima caedis  
 Et violenta fuit: scires et sanguine natos.

[...]; mas tal geração  
 Os deuses desprezou e se mostrou violenta  
 E assassina: sabia-se nascida em sangue (OVÍDIO, 2010, p. 43).

Entretanto, mesmo o mal prevalecendo sobre a face da Terra, encontramos promessas que garantem a esperança de um futuro para a

humanidade. Na Bíblia Hebraica, o Senhor estabelece uma aliança com Noé, ordenando que ele entre na arca, juntamente com a mulher, os filhos e as mulheres dos filhos (Gn 6:18). A promessa, nessa narrativa, envolvia a salvação deles e, em consequência da salvação, a família de Noé ficou incumbida de povoar a terra ao saírem da arca: “Faze sair a todos, para que povoem a terra, sejam fecundos e nela se multipliquem” (Gn 8:17).

Já no conto “Na Arca”, Machado de Assis descreve um episódio inédito da narrativa bíblica e assemelha a promessa relatada em seu conto com a promessa da Bíblia Hebraica, entretanto com algumas diferenças:

Porque o Senhor cumpriu a sua promessa, quando me disse: Resolvi dar cabo de toda a carne; o mal domina a terra, quero fazer perecer os homens. Faze uma arca de madeira; entra nela tu, tua mulher e teus filhos. E as mulheres de teus filhos, e um casal de todos os animais. Agora, pois, se cumpriu a promessa do Senhor e todos os homens pereceram, e fecharam-se as cataratas do céu; tornaremos a descer à terra, e a viver no seio da paz e da concórdia (“Na Arca”, A: 2-4).

Percebe-se que quando o personagem Noé está repetindo a promessa que o Senhor lhe tinha feito, ele declara que “se cumpriu a promessa do Senhor e todos os homens pereceram”, ou seja, a promessa seria que os homens pereceriam. Ao contrário da aliança feita na narrativa bíblica, encontramos em “Na Arca” uma promessa de destruição das pessoas más por meio do dilúvio. Portanto, a promessa seria a destruição dos negligentes. Todos os que estavam na arca tinham a consciência de serem os únicos salvos, sendo, assim, os responsáveis pela povoação da Terra:

Então Jafé levantou a voz e disse: – “Aprazível vida vai ser a nossa. A figueira nos dará o fruto, a ovelha a lã, a vaca o leite, o sol a claridade e a noite a tenda. Porquanto seremos únicos na terra, e toda a terra será nossa, e ninguém perturbará a paz de uma família, poupada do castigo que feriu a todos os homens” (“Na Arca”, A: 6-7).

Por fim, em *Metamorfoses*, não ocorre uma promessa, pois, a princípio, Júpiter queria destruir a todos, sendo que só um casal foi poupado. Porém, se partirmos do pressuposto de que uma promessa depende do cumprimento de uma ordem, em *Metamorfoses*, vemos Deucalião e Pirra indo ao templo da augusta deusa Têmis. Nessa ocasião, a deusa declara que eles deveriam recobrir a cabeça, desprender as vestes e atirar pelas costas os ossos da grande mãe (1.382-1.383), para que a Terra fosse povoada novamente. O casal desconfia dessa promessa de restauração. Mesmo assim, resolve tentar (1.396-1.397). Ao realizar essa ação, o casal descobre que a promessa de restauração era genuína.

## A ARCA

Para que houvesse salvação, era necessário que houvesse também um meio para tal. Na Bíblia Hebraica, é o Senhor que anuncia o meio de salvação: a arca. Deus, além de revelar que deveriam ser salvos por meio da arca, descreve como ela deveria ser construída:

Faze uma arca de tábuas de cipreste; nela farás compartimentos e a calafetarás com betume por dentro e por fora. Deste modo a farás: de trezentos côvados será o comprimento; de cinquenta, a largura; e a altura, de trinta. Farás ao seu redor uma abertura de um côvado de

altura; a porta da arca colocarás lateralmente; farás pavimentos da arca: um em baixo, um segundo e um terceiro (Gn 6:14-15).

Em “Na Arca”, o Senhor é quem ordena a construção da arca. Porém, Machado de Assis não fornece as informações referentes às medidas e ao formato dela, revelando apenas que a arca era de madeira e que existia mais de uma câmara em seus compartimentos:

*Faze uma arca de madeira; entra nela tu, tua mulher, e teus filhos. [...]*  
Isto disse Noé, e os filhos de Noé muito se alegraram de ouvir as palavras de seu pai; e Noé os deixou sós, retirando-se a *uma das câmaras da arca*” (“Na Arca”, A: 1-2; 5, grifo nosso).

Em *Metamorfoses*, não é revelado como a arca foi construída; apenas é declarado que Deucalião e Pirra foram avisados do perigo pelo titã Prometeu, pai de Deucalião. Sabendo que o dilúvio viria, ele constrói, então, um pequeno barco, conforme *Metamorfoses* 1.318-1.319 (MILLER; GOOLD, 1977).

## O CASTIGO

O mesmo cenário catastrófico está presente nas três obras: um dilúvio que devastou a Terra, com a sobrevivência de poucas pessoas. O castigo, apesar de ser o mesmo, difere em alguns pontos.

Na Bíblia Hebraica, Deus, que enviou o castigo, avisou a Noé: “Eu os destruirei com a Terra. Você, porém, fará uma arca de madeira de cipreste” (Gn 6:13-14). Antes mesmo de enviar o dilúvio, Deus já havia providenciado uma forma de salvação. Além de salvar a Noé e sua família, ele ordena que o patriarca leve animais de todas as espécies: “Leve com

você sete casais de cada espécie de animal puro, macho e fêmea, e um casal de cada espécie de animal impuro, macho e fêmea” (Gn 7:2-3) e “Noé fez tudo exatamente como Deus lhe tinha ordenado” (Gn 6:22).

No conto de Machado, temos o mesmo contexto antediluviano e castigo. Porém, em Machado, Noé, além disso, ameaça castigar os filhos, mas o castigo não se concretiza, pois só se concretizaria caso Jafé e Sem continuassem com a briga, o que não acontece. Inicialmente, Noé apenas os repreende: “Cessai a briga. Eu, Noé, vosso pai, o ordeno e mando” (C:6), e os filhos obedecem. A ordem, contudo, não é suficiente, pois os filhos começam a explicar o que havia acontecido, e logo a cólera do pai se acende de novo. Para que a briga tenha um fim definitivo, Noé amaldiçoa os filhos: “Maldito seja o que me não obedecer. Ele será maldito não sete vezes, não setenta vezes sete, mas setecentas vezes setenta” (C:22).

Em *Metamorfoses*, Júpiter castiga a humanidade sem prever meios para que os seres humanos se salvassem. A intenção inicial do deus é que todos sejam destruídos. Não fosse Prometeu, o titã que avisou a Deucalião, a humanidade teria desaparecido. Além disso, Júpiter precisou do auxílio de Poseidon, seu irmão e deus do mar, para que o dilúvio tivesse o impacto desejado. O dilúvio enviado não teve aviso e, além disso, foi feito de forma rápida: assim que Júpiter se irou com Licáon, ele reuniu o concílio e enviou o dilúvio.

A principal diferença entre as narrativas está na natureza do castigo. Na Bíblia Hebraica, ele vem acompanhado de salvação e demora a começar. No conto de Machado, além do castigo do dilúvio, Noé apenas

ameaça os filhos; enquanto, em Ovídio, ele vem com poucas chances de salvação, e no exato momento em que a ira se manifestou.

## O FIM DO DILÚVIO

No livro de Gênesis, a Terra ficou cheia de água por 150 dias e, então, Deus “lembrou-se de Noé e de todos os animais selvagens e rebanhos domésticos que estavam com ele na arca, enviou um vento sobre a terra, e as águas começaram a baixar” (Gn 8:1). A arca “pousou nas montanhas de Ararate” (Gn 8:4), e, passados quarenta dias, Noé abriu a janela e soltou um corvo, mas ele ficou rodeando a arca. Depois, soltou uma pomba, mas ela voltou sem nada. Sete dias depois, soltou a pomba novamente, que voltou com uma folha de oliveira. Ele esperou mais sete dias e soltou a pomba mais uma vez, mas ela não voltou.

As águas da Terra secaram e Noé removeu o teto da arca, vendo que, de fato, a superfície da Terra estava completamente seca. Porém, ele só saiu da arca após Deus dizer: “Saia da arca, você e sua mulher, seus filhos e as mulheres deles. Faça que saiam também todos os animais que estão com vocês [...]. Faça-os sair para que se espalhem pela terra, sejam férteis e se multipliquem” (Gn 8:16-17).

Em Machado, porém, nós só podemos presumir que o fim do dilúvio foi o mesmo que o narrado em Gênesis; afinal, a intenção do autor foi a de escrever o conto como sendo, de fato, alguns capítulos perdidos de Gênesis cujos fatos relatados seriam posteriores ao dilúvio.

Em *Metamorfoses*, Deucalião e Pirra ficaram na arca apenas por nove dias. Depois disso, o barco pousou no monte Parnaso. Júpiter observou que tudo havia sido devastado e, então, fez recuar as águas.

A arca sempre pousa num monte. Deus se lembra de Noé, enquanto Júpiter vê Deucalião. Segundo Gênesis 8:1, “então Deus lembrou-se de Noé”. De acordo com *Metamorfoses* 1.324-1.329 (MILLER; GOOLD, 1977):

*Iuppiter ut liquidis stagnare paludibus orbem  
et superesse virum de tot modo milibus unum,  
et superesse vidit de tot modo milibus unam,  
innocuos ambo, cultores numinis ambo,  
nubila disiecit nimisque aquilone remotis  
et caelo terras ostendit et aethera terris.*

Júpiter quando viu o orbe inchar-se de pântanos  
E sobrar um só homem de tantos milhares,  
E dentre tantas mil, uma mulher apenas,  
Ambos tão devotados a deus e inocentes,  
As nuvens dispersou, levando a chuva Áquilo,  
E mostra a terra ao céu, como o éter à terra (OVÍDIO, 2010, p. 48-49).

Em Gênesis, Deus cuidou para que Noé e sua família se salvassem, e os instruiu na saída da arca. Em *Metamorfoses*, por sua vez, Júpiter só teve conhecimento de Deucalião e Pirra quando todos os outros seres humanos já haviam sido destruídos. Apesar disso, o casal não ficou desamparado, pois receberam instruções antes e depois do dilúvio.

## ALIANÇA E RECOMEÇO

Na narrativa bíblica, Noé “construiu um altar dedicado ao Senhor e, tomando alguns animais e aves puros, ofereceu-os como holocausto, queimando-os sobre o altar” (Gn 8:20). Em seguida, “o Senhor sentiu o aroma agradável e disse a si mesmo: ‘Nunca mais amaldiçoarei a terra por causa do homem, pois o seu coração é inteiramente inclinado para o mal desde a infância. E nunca mais destruirei todos os seres vivos como fiz desta vez’” (Gn 8:21).

Noé e sua família são abençoados com fertilidade, e Deus diz que todos os animais tremeriam de medo diante deles. Em seguida, permite que eles se alimentem de carne: “Tudo o que vive e se move servirá de alimento para vocês” (Gn 9:3). No entanto, Deus estabelece alguns princípios relativos à dieta dos pós-diluvianos: “Mas não comam carne com sangue, que é vida” (Gn 9:4).

A maior bênção que Deus dá a Noé e seus filhos é a de serem férteis, se multiplicarem e se espalharem por toda a Terra (Gn 9:7). Em seguida, como prova de que nunca mais vai destruir a terra por água, Deus diz que, sempre que aparecer nas nuvens um arco-íris, “olharei para ele e me lembrarei da aliança eterna entre Deus e todos os seres vivos de todas as espécies que vivem na terra [...]. Esse é o sinal da aliança que estabeleci entre mim e toda forma de vida” (Gn 9:16-17).

A aliança feita no conto de Machado, por sua vez, não tem um caráter de esperança. Na verdade, possui um aspecto negativo: caso os filhos errem, serão amaldiçoados. Por outro lado, se não brigarem por terras, serão abençoados por não viverem em contendas.

Em *Metamorfoses*, Deucalião e Pirra clamam à divindade e se lamentam ao ver a terra destruída. Afinal, para eles, não havia esperança. Ao se depararem com o templo da deusa Têmis, clamam a ela, que, então, os instrui a jogarem pedras para trás de seus ombros. As pedras jogadas por Deucalião se tornam homens, e as jogadas por Pirra, mulheres. O próprio Sol forma as árvores e animais em contato com a Terra.

No livro de Gênesis, a aliança é feita a partir de uma promessa: nunca mais destruir a terra com um dilúvio. Seu símbolo é o arco-íris. Além disso, as ordens aparecem sob a forma de bênçãos: ser fértil, multiplicar e se espalhar. No conto de Machado, a aliança tem um aspecto negativo, de ameaça, e, em *Metamorfoses*, só existe a bênção, que é a renovação da humanidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Basicamente, as temáticas que caracterizam o *topos* estão presentes nas três obras. O que difere é a maneira como essas temáticas se desenvolvem nas narrativas. Na Bíblia Hebraica, os homens não têm a oportunidade de apaziguar a ira de Deus, pois o aviso é dado apenas a Noé, entretanto Noé anuncia o dilúvio a seus contemporâneos por 120 anos. Em *Metamorfoses*, Júpiter vai pessoalmente dar uma oportunidade para que os seres humanos se redimam e, em “Na Arca”, apesar de não haver oportunidade de apaziguar a ira de Deus em relação ao envio do dilúvio, os filhos de Noé têm a oportunidade de apaziguar a ira do pai ao obedecerem à ordem de não brigar.

Nas três obras há quem avise da chegada do dilúvio. Na Bíblia Hebraica e em “Na Arca”, Deus avisa, e, em *Metamorfoses*, o titã Prometeu. Na Bíblia e em Machado, há, além disso, instruções sobre como construir a arca; porém, em *Metamorfoses*, a instrução é apenas para que se preparem, sem ordens específicas como nos outros casos em que a se determina até o tipo de madeira que deveria ser usada na construção da arca.

A comparação dos atos humanos com o comportamento animal é feita sob aspecto negativo, revelando a maldade e perversidade do ser humano. No conto de Machado, é dito que até os animais estranharam a atitude dos irmãos. Vendo que eles estavam brigando, o lobo e a ovelha que, até então, viviam em harmonia dentro da arca, começaram a se observar com cuidado. Além disso, a entrada dos animais na arca só não acontece em *Metamorfoses*.

Quanto à salvação das pessoas, é curioso observar que, em “Na Arca”, pessoas ímpias foram salvas e, em *Metamorfoses*, pessoas boas foram mortas. Na Bíblia Hebraica, apenas os ímpios sofreram o castigo e, apesar de aparentemente apenas pessoas boas terem sido poupadas, Cam não era inteiramente bom e talvez não merecesse a salvação, pois, após sair da arca, viu o pai nu e chamou os irmãos para zombarem dele, que, por sua vez, o cobriram.

O dilúvio, na Bíblia Hebraica e “Na Arca”, devastou a Terra, o que não acontece em *Metamorfoses*, em cuja narrativa não se representa a expressão máxima do poder de Júpiter. Por outro lado, Deus se arrepende de ter criado o ser humano, enquanto os deuses do Olimpo se arrependem por terem enviado o dilúvio, e talvez esse arrependimento

tenha sido mais uma razão para que a água não tenha devastado toda a Terra em *Metamorfoses*, enquanto, na Bíblia Hebraica, em cujo relato o arrependimento se refere à criação do homem, a proporção do castigo é maior, ensejando completa devastação.

A promessa de um recomeço antes mesmo de enviar o dilúvio está presente na Bíblia Hebraica e no conto “Na Arca”, pois neles havia a intenção de que a raça humana fosse perpetuada. Em *Metamorfoses*, a intenção é, inicialmente, que todos morram. Apesar disso, a instrução de perpetuar a raça humana acontece, após o dilúvio, tanto na Bíblia Hebraica quanto em *Metamorfoses*. Na Bíblia, requer-se que a humanidade seja fecunda e se espalhe pela Terra. Em *Metamorfoses*, os personagens jogam pedras para trás para semear novas pessoas. A promessa de não castigar o ser humano novamente, porém, só está presente na Bíblia Hebraica. No conto de Machado, nós só presumimos que isso vá acontecer.

No conto de Machado, Deus não é o personagem central. Além de o foco narrativo ser a briga entre Jafé e Sem, as ações, de ordem superior, partem de Noé, não de Deus. Noé ameaça amaldiçoar os filhos, mesmo que quem tenha o poder para, de fato, amaldiçoar alguém, seja Deus. Além disso, Cam tenta, durante todo o conto, resolver o conflito, porém sem aplicar punição. Apesar de as ações anteriores à arca serem centralizadas em Deus, a ação punitiva para que o conflito vigente se resolva está dividida entre Noé e Deus. Em *Metamorfoses*, as ações se centralizam nos deuses do Olimpo e no titã Prometeu, que faz o papel de auxiliador. Na Bíblia Hebraica, porém, o personagem Deus detém absoluta centralidade.

Em *Metamorfoses*, quem faz Júpiter querer destruir toda a humanidade é, principalmente, Licáon. Outros humanos eram maus, mas foi Licáon quem fez Júpiter se irar a ponto de enviar o dilúvio. Ou seja, a culpa do dilúvio é centralizada em uma pessoa. Na Bíblia Hebraica, por sua vez, ocorre uma descentralização da culpa: a humanidade toda é responsável por fazer Deus se irar. Em Machado, poucos personagens estão envolvidos no conflito da arca: Jafé e Sem são os agentes da briga e são, conseqüentemente, os culpados, enquanto Noé e Deus, são os agentes da punição. Noé é o porta-voz da ação divina: a maldição. Cam, apesar de tentar fazer com que o conflito se resolva, não toma medidas punitivas. Percebemos, então, um contraponto: em *Metamorfoses* há uma centralização da culpa pelo castigo, porém, descentralização nas ações que envolvem o envio do castigo. Na Bíblia Hebraica, há uma descentralização da culpa pelo castigo, mas centralização quanto ao envio do castigo. Em “Na Arca”, a mesma centralização e descentralização da Bíblia Hebraica se aplicam quanto ao envio do dilúvio; porém, durante a permanência na arca, as ações punitivas se originam de Deus e Noé, enquanto as ações de conflito, de Jafé e Sem.

Logo, nossa análise revela a existência de um *topos literário* que envolve a narrativa do dilúvio e sua reparação. O *topos* do dilúvio e reparação, embora bem caracterizado, não se materializa de forma inteiramente uniforme, havendo pequenas variações, como acontece geralmente com os *topoi*.

## REFERÊNCIAS

BRANDÃO, Junito S. **Dicionário mítico-etimológico**. Petrópolis: Vozes, 2014.

BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

DOMINGUES, J. E. **Dilúvios mitológicos**. 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/3eemMPw>>. Acesso em: 31 maio 2017.

FERREIRA, J. R. **Mito das origens**: rios e raízes. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2UUJhkO>>. Acesso em: 11 jun. 2017.

FUERTE, A. **O estudo da arca de Noé**. Brasília: Sociedade Criacionista Brasileira, 2016.

HELLER, S. E. Ironia e universalidade no conto “Na arca”. **Signo**, v. 33, n. especial, p. 29-38, 2008.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Curitiba: Segesta, 2012.

HESIODUS. Opera et dies. In: SOLMSEN, F. (Ed.). **Hesiodi opera**. Oxford: Clarendon, 1970. p. 49-85.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v. 2.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Papéis avulsos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

MARTINS, L. S. **Mito e representação**. 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3dd2tRt>>. Acesso em: 18 set. 2017.

MILLER, Frank J.; GOOLD, George P. (Eds.). **Ovid: Metamorphoses in two volumes**. Cambridge: Harvard University Press, 1977.

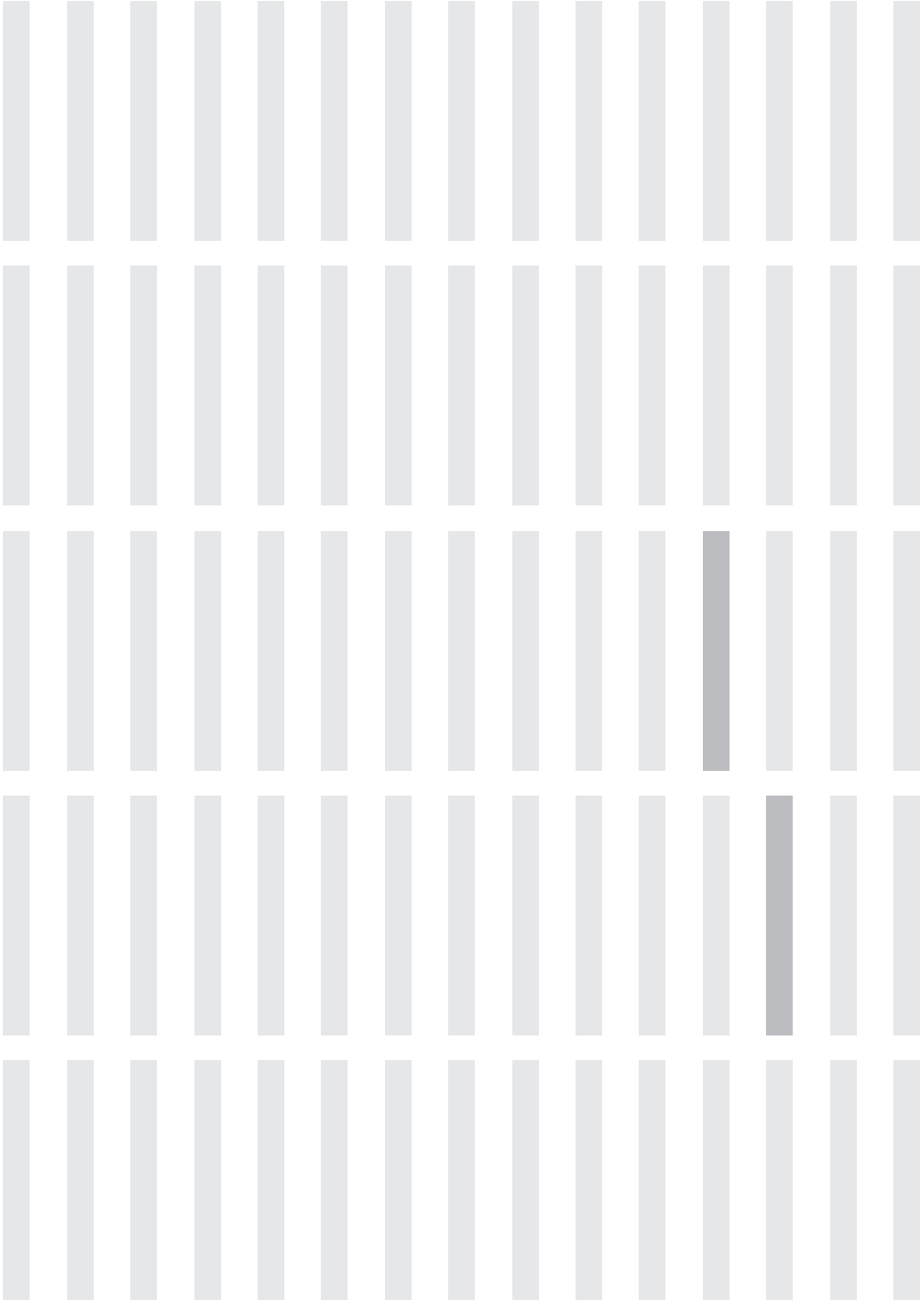
OVÍDIO. Metamorfoses. In: CARVALHO, Raimundo N. B. (Trad.). Metamorfoses in tradução. **Relatório final**. 158 f. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Programa de Pós-doutoramento em Letras Clássicas. São Paulo, 2010.

POSNETT, H. M. **Literatura comparada: o método comparativo e a literatura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RODRIGUES, P. P. O funcionário Machado de Assis e seu deboche aos potentados. In: Entre o local e o global, 2016. **Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio**. Rio de Janeiro: UFRRJ, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/3hG6p0g>>. Acesso em: 23 maio 2017.

SAMUEL, R. **Manual de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHILLING, V. **Ovídio e a idade do ferro**. 2002. Disponível em:  
<<https://bit.ly/30UgLE4>>. Acesso em: 12 jun. 2017.





CAPÍTULO 5  
**COMPARANDO HISTÓRIAS DE APARIÇÕES**

Escrito em colaboração com:  
**Janderson Daniel**

O acontecimento sobrenatural desperta diferentes pensamentos e verdades em cada pessoa que presencia o fato ou já escutou histórias a seu respeito. Pouco importam a cultura, costumes ou idioma, o fato é que as aparições fantasmagóricas ou supostos pactos com o demônio permeiam a memória coletiva. Dependendo da intenção do escritor, o inexplicável se mostra de muitos modos. Um fantasma ou um ser fora da normalidade habitual pode provocar vários discursos com significados diversos. A presença de fantasmas, anjos e demônios, de certa forma, acaba afetando o discurso. Algo que seria injusto ou abominável pode se tornar lícito e plausível se pleiteado sob a perspectiva de uma interferência sobrenatural.

Seguindo as muitas possibilidades que a literatura comparada proporciona ao pesquisador, que pode analisar desde as estruturas textuais, os subgêneros, as ideias, os temas, até as influências que impregnam a escrita, pretende-se, neste capítulo, analisar o *topos* da aparição sobrenatural em obras representativas do antigo drama grego e renascentista, bem como do romance pós-modernista brasileiro.

De que forma, então, os autores das obras em análise desenvolvem, no contexto de sua trama, os pontos de incerteza gerados por supostas aparições? Isso se aplica às três obras? Utilizam os autores uma mesma fórmula para obtenção da dúvida ou certeza? O objetivo geral deste capítulo é, portanto, fazer uma comparação entre a obra grega *Hécuba* (DIGGLE, 1984; EURÍPIDES, 2004), a inglesa *Hamlet* (SHAKESPEARE, 2002; 2012) e a brasileira *Grande sertão: veredas*, estudando o *topos* das aparições sobrenaturais e da dúvida/certeza por elas provocada em diferentes gêneros e tradições literárias. Como objetivos específicos,

procurou-se, em primeiro lugar, identificar os elementos que emergem nas obras já mencionadas, relacionando fatos textuais que anunciam uma possível aparição sobrenatural. Em segundo lugar, objetivou-se discutir como os autores promovem textualmente as aparições sobrenaturais e quais são os efeitos causados por elas. Em terceiro lugar, buscou-se discutir como a dúvida/certeza acerca das aparições leva o leitor a questionar as ações dos personagens. Finalmente, tentou-se discutir como as ações resultantes da presença do sobrenatural se justificam e tomam valores diferentes em consequência disso.

O capítulo consiste na comparação entre as obras *Hécuba*, *Hamlet* e *Grande sertão: veredas*, apontando em cada uma para as incertezas do sobrenatural: se as supostas aparições ocorreram ou não, e como os autores construíram as estruturas textuais em cima do improvável e das dúvidas por ele suscitadas. O estudo do *topos* das aparições sobrenaturais nas três obras propõe uma base de semelhança para as histórias estudadas, ou seja, o clímax textual que resulta na presença sobrenatural que, de certa forma, transforma a direção do texto. Para se entender melhor o sistema de comparação, é necessário ter em mente que a ferramenta de análise busca vozes semelhantes. Um texto literário é a junção de muitos textos ou ideias que se unem para dar força à voz do autor. Bakhtin (*apud* CARVALHAL, 1986, p. 30) via o texto literário como um “mosaico”, uma espécie de “construção caleidoscópica e polifônica”. Ou seja, textos influenciam textos pela paráfrase, paródia ou alusão. Geralmente, o autor dialoga com outros textos para construir sua própria visão a respeito de algo. De acordo com Carvalhal (1986, p. 31), pela intertextualidade, “o

processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)”.

O texto escrito que dialoga com o leitor, mas que antes dialogou com outras obras lidas pelo autor, traz, então, múltiplas vozes que serão recontadas pela interpretação final do leitor. No caso deste capítulo, é a comparação das muitas vozes e influências, como as de Eurípides, um escritor do período helenístico, de William Shakespeare, do período elisabetano e, por fim, João Guimarães Rosa, um escritor pós-moderno. As obras apresentam semelhanças tanto na temática quanto no fato de terem sido escritas em períodos de intensa atividade bélica. Os escritores puseram em palavras a violência, a dor, a traição, o medo, o destino, enfim, todas as coisas que se misturam e se compactam quando se trata da guerra e da morte.

Devido à guerra, Eurípides também questionou e refletiu sobre a fragilidade humana, mostrando as consequências dos atos belicosos. Os vencidos, os vencedores, os dois lados da moeda que os conflitos armados trouxeram para a sociedade. Segundo Neves (1980, p. 105), “tanto em *Andrômaca* como em *Hécuba* o poeta se preocupa insistentemente – em particular nas partes corais – com as causas da guerra e a responsabilidade daqueles que a provocaram”.

A sobrevivência às mais impiedosas situações, às guerras ou aos conflitos particulares fluía da escrita dos autores em análise. Numa “fase sombria”, Shakespeare sofreu grande golpe quando o conde de Essex, seu amigo e protetor, foi executado por conspiração; por isso, o autor

“mergulhou em profunda angústia”, passando a meditar sobre como a existência humana é frágil (OLIVEIRA, 2003, p. 125).

Guimarães Rosa trilhou essas mesmas veredas, expondo as fraquezas dos homens, mesmo os mais temidos, como os jagunços. Em sua obra, o medo da morte se traduziu em imensa vontade de viver. Há ali o pensamento de se viver simplesmente a vida, sem luxo, sem posses, somente com o necessário para ser feliz. O homem desenha o seu caminho, colhe os frutos de suas ações. No entanto, a vida se parece com um quadro pronto, no qual as pessoas seguem o fluxo de algo que as impulsiona ou faz parar, conhecido como destino. O personagem Riobaldo sofre por suas ações e indagações interiores. Mostra-se como autor e diretor de seus pensamentos e aspirações, tanto que a mudança de apelido, de Tatarana para Urutú Branco, carrega um discurso de conquista, do resultado de sua bravura e escolha. Porém, junto a isso vem uma intervenção sobrenatural, que faz oposição a tudo:

Suspeitamos, em síntese, que Urutú Branco procurou convencer-se de que seus atos, suas ordens e investidas fossem objetos de sua própria vontade, ao invés de uma entidade alienadora sobrenatural, implicando consequentemente o desejo de negar a efetivação do pacto (ANDRADE, 2011, p. 117).

Questiona-se, portanto, como, nas obras sob análise, os autores constroem as ações realizadas pelos personagens a partir de uma perspectiva que valoriza o sobrenatural.

## HÉCUBA

*Hécuba* (DIGGLE, 1984; EURÍPIDES, 2004) é uma tragédia do ciclo troiano, escrita por Eurípides por volta de 425 ou 424 a.C., cujo título se refere à esposa de Príamo, rei de Troia. Por causa da guerra contra os aqueus, Príamo entrega o filho Polidoro aos cuidados de Polimestor, rei da Trácia. Com a morte do rei de Troia, Polimestor mata Polidoro, seu hóspede, conforme *Hécuba* (DIGGLE, 1984), v. 21-27:

ἐπεὶ δὲ Τροία θ' Ἑκτορός τ' ἀπόλλυται  
 ψυχὴ πατρώια θ' ἔστία κατεσκάφη  
 αὐτός τε βωμῶι πρὸς θεοδμήτῳ πίτνει  
 σφαγεῖς Ἀχιλλέως παιδὸς ἐκ μαιφόνου,  
 κτείνει με χρυσοῦ τὸν ταλαίπωρον χάριν  
 ξένος πατρώιος καὶ κτανῶν ἐς οἶδμ' ἄλως  
 μεθ' ἧχ', ἴν' αὐτὸς χρυσὸν ἐν δόμοις ἔχη.

Mas quando estão perdidas Troia e a vida de Heitor, o fogo-lar paterno foi devastado e ele mesmo cai junto ao altar por deus fundado, imolado pelo filho sujo de sangue de Aquiles, mata-me, mui afligido, graças ao ouro, o hóspede paterno e, tendo-me morto, na onda do mar jogou-me, para que ele mesmo o ouro em casa guardasse (EURÍPIDES, 2004).

A história fluirá em torno das perdas e sofrimentos vividos por Hécuba, que perde a glória de rainha, tornando-se escrava do exército vencedor, os gregos. Polidoro aparece em sonhos a Hécuba, dizendo que

já não mais está entre os vivos e relata o futuro de Polixena a sua mãe, em *Hécuba* (DIGGLE, 1984), v. 31-41:

Ἐκάβης αἰσσω, σῶμ' ἐρημώσας ἐμόν,  
 τριταῖον ἤδη φέγγος αἰωρούμενος,  
 ὅσον περ ἐν γῆι τῆιδε Χερσονησίαι  
 μήτηρ ἐμὴ δύστηνος ἐκ Τροίας πάρα.  
 πάντες δ' Ἀχαιοὶ ναῦς ἔχοντες ἦσχοι  
 θάσσοις ἐπ' ἀκταῖς τῆσδε Θρηκίας χθονός.  
 ὁ Πηλέως γὰρ παῖς ὑπὲρ τύμβου φανεῖς  
 κατέσχε' Ἀχιλλεύς πᾶν στράτευμ' Ἑλληνικόν,  
 πρὸς οἶκον εὐθύνοντας ἐναλίαν πλάτην.  
 αἰτεῖ δ' ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν Πολυξένην  
 τύμβω φῖλον πρόσφαγμα καὶ γέρας λαβεῖν.

Hécuba, me lanço, tendo abandonado meu corpo, já no terceiro dia estando a pairar, desde que nesta terra do Quersoneso minha desvalida mãe, vinda de Troia, se encontra. Todos os aqueus, mesmo tendo suas naus, plácidos estão sentados nas praias desta terra trácia. Quando o filho de Peleu aparece sobre o túmulo, contém, Aquiles, todo o exército helênico, quando dirigiam para casa a frota marítima: ele pede para ter a minha irmã, Polixena, no túmulo como sua própria oferenda de sangue e honraria (EURÍPIDES, 2004).

Aparece, assim, o fantasma de Aquiles para impedir, com ventos contrários, o retorno da esquadra dos aqueus e para exigir o sacrifício de Polixena. Tal sacrifício servirá para lhe trazer honra. Depois de fazê-

lo, os aqueus poderão retornar ao lar. A aparição do fantasma de Aquiles é narrada da seguinte maneira, em *Hécuba* (DIGGLE, 1984), v. 107-115:

ἐν γὰρ Ἀχαιῶν πλήρει ξυνόδῳ  
λέγεται δόξα σὴν παῖδ' Ἀχιλεΐ  
σφάγιον θέσθαι. τύμβου δ' ἐπιβάς  
οἴσθ' ὅτε χρυσέοις ἐφάνη σὺν ὄπλοις,  
τὰς ποντοπόρους δ' ἔσχε σχεδίας  
λαΐφῃ προτόνοις ἐπεριδομένας,  
τάδε θύσσων· Ποῖ δὴ, Δαναοί,  
τὸν ἐμὸν τύμβον  
στέλλεσθ' ἀγέραστον ἀφέντες;φ

Diz se que, na lotada assembleia dos aqueus, se decidiu que tua filha para Aquiles seria imolada. Marchando sobre o túmulo, sabes que apareceu com sua armadura dourada e conteve os barcos abre-mar, cujos cabos pressionam as velas, isso vociferando: “Como, Dânaos, o meu túmulo sem honraria deixando, partis?” (EURÍPIDES, 2004).

Consumado o sacrifício, Hécuba descobre que também perdera Polidoro, e, com a ajuda de outros cativos, ela executa os dois filhos de Polimestor e o cega, conforme ele mesmo relata em *Hécuba* (DIGGLE, 1984), v. 1.160-1.172a:

καίτ' ἐκ γαληνῶν πῶς δοκεῖς προσφθεγμάτων  
εὐθὺς λαβοῦσαι φάσγαν' ἐκ πέπλων ποθὲν  
κεντούσι παῖδας, αἱ δὲ πολυπόδων δίκην  
ξυναρπάσασαι τὰς ἐμὰς εἶχον χέρας

καὶ κῶλα· παισὶ δ' ἀρκέσαι χρήζων ἐμοῖς,  
 εἰ μὲν πρόσωπον ἐξανισταίην ἐμὸν  
 κόμης κατεῖχον, εἰ δὲ κινοίην χέρας  
 πλήθει γυναικῶν οὐδὲν ἦνυτον τάλας.  
 τὸ λοίσθιον δέ, πῆμα πῆματος πλέον,  
 ἐξειργάσαντο δειν'· ἐμῶν γὰρ ὀμμάτων  
 πόρπας λαβοῦσαι τὰς τάλαιπῶρους κόρας  
 κεντοῦσιν αἰμάσσουσιν· μεῖτ' ἀνὰ στέγας  
 φυγάδες ἔβησαν.

Depois – não imaginas –, após os calmos abraços, de imediato tirando uma espada dos peplos, aguilhoavam meus filhos, e outras, como polvos, tendo agarrado em conjunto, seguravam minhas mãos e pernas: desejando socorrer meus filhos, cada vez que eu erguia o meu rosto, sustinham-me pelo cabelo, e, quando movia as mãos, contra a multidão de mulheres nada podia fazer. Quanto ao restante, flagelo maior que flagelo, realizaram coisas terríveis: tendo pego broches, dos meus olhos as pupilas extenuadas aguilhoam, sangram: depois, pela tenda, puseram-se em fuga (EURÍPIDES, 2004).

Nesse contexto, Polimestor profere uma profecia contra Hécuba, segundo a qual ela se transformaria numa cadela. Além disso, também prevê tragédias para Agamenão, o rei de Micenas.

De acordo com Kibuuka (2011b, p. 316), “a tragédia torna-se um documento privilegiado para análise da sociedade ateniense, uma fonte histórica importante”. Então, o teatro deixa de ser simplesmente a encenação de obras fictícias que mostravam uma realidade distante; pelo contrário, os autores passam a inserir nele situações cotidianas para

que sejam analisadas pelo público presente e o teatro se torna um veículo para expressar posicionamentos políticos. Assim, Eurípides queria expor aos gregos seu pensamento em relação à guerra, não só fazendo-os ponderar sobre a exaltação aos vencedores, como também sobre as aflições e perdas dos vencidos. Sua peça *Hécuba*, como *Andrômaca e Troianas*, fala exatamente sobre os derrotados, sendo que a personagem Hécuba ganha voz e se torna protagonista do drama homônimo:

É no âmbito das peças que são ambientadas em Troia que Hécuba surge, caracterizada como mulher sofredora, cujas súplicas são ineficientes e que experimenta, após a riqueza e a glória características da majestade, sofrimentos inomináveis com a perda de seus filhos e filhas. Porém, é no drama euripídiano que Hécuba se tornará personagem importante e protagonista (KIBUUKA, 2011a, p. 53).

A preocupação do autor em relação à guerra é relatada por Neves (1980, p. 104): “Na verdade, a condenação da guerra é um dos temas importantes em sua obra e se desenvolve através dela, representando, decerto, um reflexo do desenvolvimento da guerra do Peloponeso, que o poeta via enfraquecer a Grécia.”

Entre as mulheres troianas está Polixena, uma personagem importante para a peça, pois é a escrava que o fantasma de Aquiles supostamente quer que seja sacrificada em seu nome. A jovem era a filha de Hécuba e Príamo, possuía muitas qualidades valorosas e acabou se tornando a escolhida para aplacar a fúria de um herói grego morto em combate. Por isso, Werner (2004, p. xxviii) indaga: “Devemos nos

perguntar até que ponto o sacrifício de Polixena não reproduz um casamento conspurcado entre ela e Aquiles.”

Em *Hécuba*, o discurso é valorizado: a aparição do guerreiro heleno faz emergir a necessidade de um sacrifício à altura do filho de Peleu. Uma das intenções da aparição sobrenatural é frisar a superioridade heleno sobre todos os outros povos. Aceitando a ideia de que o fantasma realmente apareceu, deve-se aceitar um Aquiles imortal, um espectro que não é uma sombra, que tem poder para requerer um troféu.

Polixena era uma personagem corajosa que, de certa forma, resiste à escravidão. Ao se sujeitar a seu trágico fim, acabou se tornando uma guerreira tão valiosa quanto os próprios aqueus. De acordo com Werner (2004, p. xxvii), “desse modo, ela se revela a imagem feminina de Aquiles, a jovem que, no auge da sua beleza física e da perfeição ‘guerreira’, marcha conscientemente rumo à morte”.

O que ocorre no aparecimento do fantasma de Aquiles é uma guerra de palavras. O poder de persuasão se encontra no melhor orador, cuja vontade será feita como resultado do grau de convencimento que há em suas palavras. Tudo acaba decidido com discursos, e é a força da oratória que caracteriza o fantasma. Segundo Werner (2004, p. xxx), “o racionalismo de Eurípides se revelaria, sobretudo, nas disputas entre personagens cujos discursos estão eivados de temas e figuras de linguagem”.

O destino de Polixena e a aceitação da superioridade dos aqueus coincidem com o discurso do mais inventivo estrategista dos helenos, Ulisses, em *Hécuba* (DIGGLE, 1984), v. 130-140:

σπουδαὶ δὲ λόγων κατατεινομένων  
 ἦσαν ἴσαι πῶς, πρὶν ὁ ποικιλόφρων  
 κόπις ἡδυλόγος δημοχαριστῆς  
 Λαερτιάδης πείθει στρατιὰν  
 μὴ τὸν ἄριστον Δαναῶν πάντων  
 δούλων σφαγίων οὐνεκ' ἀπωθεῖν,  
 μηδέ τιν' εἰπεῖν παρὰ Φερσεφόνηι  
 στάντα φθιμένων ὡς ἀχάριστοι  
 Δαναοὶ Δαναοῖς τοῖς οἰχομένοις  
 ὑπὲρ Ἑλλήνων  
 Τροίας πεδίων ἀπέβησαν.

Os zelos dos discursos em disputa eram iguais até que o de variegado espírito, o altercador, de doce discurso, ao povo agradável, o filho de Laertes persuadiu o exército a não rejeitar o melhor de todos os dânaos por causa de escravos imolados; que nenhum dos mortos dissesse, junto a Perséfone parado, que dânaos ingratos com os dânaos que morreram pelos helenos voltaram das planícies de Troia (EURÍPIDES, 2004).

Na ideologia grega, a escolha de se entregar à morte sem resistência não é uma atitude que venha a trazer espanto, já que seria uma saída honrosa em vista do cenário de derrota em que se encontrava Polixena. O *topos* a que pertence essa fala é o da vingança. Um troiano tirou a vida de um dos mais fortes e importantes guerreiros gregos, Aquiles. Não é concebível somente a derrota troiana; o sangue troiano precisa imortalizar a conquista helênica; a vingança é por honra.

Pirrus, assim como eles, é um filho que perdeu um pai (Aquiles), abatido por um troiano e que quer vingá-lo. Também como Hamlet, ele vacila, mesmo por pouco tempo, no momento de assassinar Príamo, mas “a febre de vingança dá-lhe forças” e ele termina por executá-lo. Essas semelhanças desconfortáveis entre ele e Pirrus são superadas pela grande diferença entre sua mãe, Gertrudes, e Hécuba (SANTOS, 2009, p. 32).

É o poder dos vencedores que vai além do túmulo, fazendo com que um morto em combate retorne do Hades exigindo a honra de um sacrifício de sangue dos cativos. Porém, essa ação não dignifica somente o espectro; ela glorifica todo o exército aqueu, o qual não poderia somente vencer, mas teria que se tornar memorável e imortalizado pela intervenção sobrenatural de um dos seus guerreiros:

Sobre o seu túmulo, a jovem é imolada, como prêmio de guerra que os aqueus destinam à memória do mais distinto dos seus companheiros de armas (39-41, 261-270, 622-631). O sacrifício ímpio, que assume a forma de um ritual, é uma espécie de combate travado pelas mulheres diante de um inimigo, a quem entregam a vida, não pelo golpe de uma espada, mas pela exigência voluntariosa de um vencedor (SILVA, 2014, p. 10).

A volta de Aquiles dos mortos é uma obra-prima da arte discursiva, porque é através da aparição que o esforço grego conseguiu marcar sua conquista na história. A imagem fantasmagórica do guerreiro é uma ode que vai ecoar através dos tempos.

De todos os prêmios recebidos pelo atleta, o mais significativo era a celebração da ode triunfal, pois a consciência de sua condição mortal e de que, certamente, poderia ser esquecido ou vagamente lembrado pelos contemporâneos e vindouros instigou os homens a tentativas várias de perenizar sua existência (PEÇANHA, 2008, p. 44).

Contudo, o filho de Peleu não poderia ser honrado no lugar onde seu espírito vagava, pois os mortos não honram os mortos. Os aqueus deveriam, de alguma forma, fazer com que o mais beligerante dentre eles, o mais ousado, que morrera no campo de batalha, ficasse para sempre na memória do povo. O discurso sobre a aparição tinha o valor de imortalizar seu nome, não o sacrifício em si.

O Hades não oferece recompensas pelas ações exibidas pelos homens quando vivos[;] tais recompensas podem ser ofertadas apenas por homens vivos, particularmente pelos que se dedicam a organizar e preservar a memória dos feitos e das ações humanas, como os poetas e rapsodos (QUEIROZ, 2012, p. 9).

O *topos* da vingança pulsa incessantemente na tragédia *Hécuba*, o poder sobrenatural materializa as ações que levam os personagens a lavarem sua honra com sangue. Aquiles vinga sua morte com o sangue de Polixena, os aqueus vingam suas baixas em guerra por meio de um pedido sobrenatural. Por fim, Hécuba vinga-se de Polimestor, o trácio, por matar o filho dela, Polidoro:

Os sofrimentos continuam em um sem fim. O desejo de vingança torna-se ato no drama euripídico. O amor demonstrado aos filhos continua a se manifestar em seu cuidado com as cativas troianas, filhas suas, as quais ela se dirige sempre com palavras carinhosas nas peças *Hécuba e Troianas* (KIBUUKA, 2011a, p. 54).

Ou seja, os personagens são movidos pela vingança. Cada um deles teve a oportunidade de vingar alguma perda. Não há nunca a intenção de perdoar as ações dos inimigos. Segue-se, de maneira uniforme, o caminho da vingança e se encontra nela a compensação pelas violências sofridas: olho por olho, dente por dente, conforme *Hécuba* (DIGGLE, 1984), v. 1.206-1.216:

ó χρυσός, εἰ βούλοιο τάληθῆ λέγειν,  
 ἔκτεινε τὸν ἐμὸν παῖδα καὶ κέρδη τὰ σά.  
 ἐπεὶ δίδασον τοῦτο-οὐῶς, ὄτ' εὐτύχει  
 Τροία, πέριξ δὲ πύργος εἶχ' ἔτι πτόλιν,  
 ἔζη τε Πρίαμος Ἐκτορός τ' ἦνθει δόρυ,  
 τί οὐ τότε, εἴπερ τῶιδ' ἐβουλήθης χάριν  
 θέσθαι, τρέφων τὸν παῖδα κὰν δόμοις ἔχων  
 ἔκτεινας ἢ ζῶντ' ἤλθες Ἀργείοις ἄγων; γὰλλ' ἠνίχ' ἡμεῖς οὐκέτ' ἦμεν ἐν φάει,  
 καπνὸς δ' ἐσήμην' ἄστου πολεμίοις ὕπο,  
 ξένον κατέκτας σὴν μολόντ' ἐφ' ἐστίαν.

O ouro, se quisesses falar a verdade, matou o meu filho, e teus desejos de ganho. Pois explica isto: como, quando afortunada era Troia, um muro havia em torno da cidadela, Príamo vivia e florescia a lança de Heitor, porque, se para esse aí uma graça querias conferir, nutrindo meu filho

e mantendo-o em casa não o mataste ou vieste conduzindo-o vivo aos argivos? Mas quando nós não mais estávamos na luz, e fumaça indicava a cidade tomada pelo inimigo, mataste o hóspede que viera ao teu fogolar (EURÍPIDES, 2004).

Por outro lado, os seres humanos sempre se consideraram imersos em uma dimensão desconhecida na qual seres incorpóreos tentam se comunicar ou simplesmente estão presentes em um mundo que já não lhes pertence.

A crença nos fantasmas remete à Antiguidade e se encontra diretamente relacionada à compreensão que o homem faz da morte. Praticamente existem registros em todas as culturas das crenças relacionadas à possibilidade de o morto retornar ao mundo dos vivos e intervir benéfica ou maleficamente sobre ele (MENON, 2008, p. 167).

A presença etérea possui força, pois consegue parar os barcos que rumavam para casa após consumada a vitória sobre Troia. Aquiles não é uma semelhança apagada de ser vivente. De acordo com a assembleia dos helenos, é uma presença forte e avassaladora. Não se pode dizer o mesmo do fantasma de Sêneca, em *Troianas*, nem do fantasma de Shakespeare, em *Ricardo III*:

Quanto aos fantasmas, é observada uma notável diferença entre eles por Hunter. Os fantasmas em *Richard III* são aqueles que garantem o sucesso da justiça ao lado de Richmount e condenam os atos de Richard, enquanto no drama de Sêneca, os fantasmas são forças destruidoras da humanidade para a obtenção de uma satisfação própria, como é o caso

do Aquiles que volta ao mundo para exigir sacrifícios a um povo já vencido e destruído (CLOSEL, 2011, p. 113).

Essa diferença de ações do sobrenatural está ligada ao poder de persuasão dos personagens envolvidos na trama. No caso de *Hécuba*, o poder de Aquiles é intrínseco à fala dos helenos. Dessa maneira, supõe-se que essa intervenção sobrenatural não tenha ocorrido de fato. Os exageros sobre a aparição compõem um quadro de mentiras, com o objetivo único de humilhar os vencidos.

Comparando a figura fantasmagórica que exerce poder sobre os gregos com o fantasma de *Hamlet*, o rei da Dinamarca que vem pedir justiça, vê-se uma peculiaridade que segue as crenças que fazem parte da cultura de cada povo. Os gregos sempre estiveram à mercê do poder divino. Os deuses ajudavam e puniam os mortais, dependendo do próprio humor divino. Persuadir utilizando uma aparição, o sobrenatural, era uma artimanha perfeita para um povo que vivia às voltas com as imposições sobrenaturais. Por outro lado, Hamlet, o dinamarquês, não se curvava prontamente às ações sobrenaturais, chegando a questionar se aquilo era bom ou mal.

Basta recordar que, apesar de toda disputa moral de Agamemnon e Phyrrro em Troianas quanto aos sacrifícios, cabe a decisão ao elemento sobrenatural, ou melhor, àquele que abre as portas do Hades e recebe as instruções dos fantasmas, o sacerdote grego Calcante. Embora a ação seja conduzida pelas tropas gregas, a deliberação foi sobrenatural, enquanto Hamlet chega a questionar que tipo de espírito fora aquele que ele viu. A confirmação do mundo sobrenatural sobre o ocorrido não lhe é suficiente, sendo necessário que a comprovação ocorra no

mundo real, fato que gera atrasos, dúvidas e o reaparecimento do pai (CLOSEL, 2011, p. 114).

O fantasma de Aquiles é fruto da persuasão. Ulisses, engenhoso e valoroso entre os helenos, através do seu discurso sobre o sacrifício devido em memória de Aquiles, levou seus companheiros a crerem que a imolação era necessária. Aqueles que não possuíam o poder das palavras se viam frustrados e vitimados por não conseguir fazer com que os outros seguissem o que diziam. Era sua maldição, a mesma que pertencia a uma das escravas troianas, Cassandra.

Uma das versões da origem desse dom de Cassandra, [sic] conta que Apolo teria oferecido esse dom em troca do amor da jovem, que, na hora de entregar-se ao deus, o recusou. Como castigo, Apolo retirou-lhe o dom da persuasão, fazendo com que ninguém acreditasse nas adivinhações de Cassandra (MARTINS, 2011, p. 26).

Num primeiro olhar, o sacrifício da troiana se dá por respeito e medo do fantasma de Aquiles. Entretanto, o pedido do morto foi colocado em deliberação pelos gregos. Ora, a ação sobrenatural, de acordo com a assembleia grega, foi além de uma simples sombra que lembrava Aquiles. Seu poder fantasmagórico operou no material, como uma divindade grega. Por que então seu pedido não foi prontamente realizado em unanimidade entre seus companheiros helenos? A resposta aparece em forma de discurso: o poder de Aquiles depende exclusivamente das palavras que são lançadas pelos gregos. A persuasão é, na verdade, o braço forte do guerreiro heleno que, através das palavras de Ulisses, consegue parar a esquadra grega.

Mas quando os gregos, reunidos em assembleia, decidem por acatar a exigência apresentada pelo espectro de Aquiles, outras considerações – que não simplesmente o poder exibido pelo morto – orientam o voto dos guerreiros. Em primeiro lugar, o texto não apresenta a exigência do morto como irrefutável (QUEIROZ, 2012, p. 70).

Aqui verifica-se a presença marcante de outro dos *topoi* que se encontram em *Hécuba*, *Hamlet* e *Grande sertão: veredas*, a busca pela honra. A honra para os gregos era algo valioso, que transcendia qualquer outro desejo humano, pois a honra abria caminho para a imortalidade de uma ação ou de um nome. Dessa forma, honrar Aquiles era trazer honra a todos os aqueus e, por isso, a morte de Polixena não podia ser negada.

Se assim procederem, os gregos carregarão consigo, até quando encontrarem Perséfone – ou seja, até a morte, até adentrarem no Hades – a fama de serem ingratos para com os companheiros “dânaos que morreram pelos helenos”. Neste sentido, os procedimentos requisitados pelo espectro de Aquiles devem ser realizados não apenas para honrar o morto, mas também para defender a fama e a honra dos vivos (QUEIROZ, 2012, p. 71).

O fantasma concebido em *Hécuba* não é uma sombra, uma forma fraca e impotente, mas um ser avassalador que marcha sobre a terra como se fosse o próprio guerreiro Aquiles em vida. Contudo, a força que vivifica a presença sobrenatural flui das muitas vozes que ecoam em favor da glória da Hélade. De acordo com Queiroz (2012, p. 69): “A mais eloquente afirmação poética da impotência dos mortos se encontra não numa

tragédia, mas na Odisseia [canto XI]: trata-se da passagem que descreve o encontro, no Hades, de Ulisses, ainda vivo, com a sombra de Aquiles.”

De fato, todas essas punições, que acontecem já com os troianos destruídos, caem sobre os ombros das esposas dos guerreiros troianos mortos. Amargam a sentença de serem escravas, sob o domínio do inimigo que agora tratariam como senhores. Contudo, nenhuma ordem divina ou interferência sobrenatural causou essa desdita, senão a vontade do próprio homem. Segundo Neves (1980, p. 105), “o que leva à guerra são faltas humanas, não querelas de deuses”.

Não há interferência sobrenatural nas ações dos helenos. De acordo com *Hécuba* (DIGGLE, 1984), v. 254-263, trata-se da vontade do próprio homem embasada em mentiras muito bem elaboradas com o objetivo único de destruir os troianos, assim como também fazer com que a glória da Hélade seja decantada como aquela à qual as forças sobrenaturais são favoráveis.

ἀχάριστον ὑμῶν σπέρμ', ὅσοι δημηγόρους  
 ζηλοῦτε τιμάς· μηδὲ γινώσκεισθέ μοι,  
 οἱ τοὺς φίλους βλάπτοντες οὐ φροντίζετε,  
 ἦν τοῖσι πολλοῖς πρὸς χάριν λέγητέ τι.  
 ἀτὰρ τί δὴ σόφισμα τοῦθ' ἡγούμενοι  
 ἐς τήνδε παῖδα ψῆφον ὤρισαν φόνου;  
 πότερα τὸ χρή σφ' ἐπήγαγ' ἀνθρωποσφαγεῖν  
 πρὸς τύμβον, ἔνθα βουθυτεῖν μᾶλλον πρέπει;  
 ἢ τοὺς κτανόντας ἀνταποκτεῖναι θέλων  
 ἐς τήνδ' Ἀχιλλεὺς ἐνδίκως τείνει φόνον;

Não é dadivosa vossa cepa, vós que ansiais por honras demagógicas; oxalá não vos conhecesse, vós que não vos preocupais em fazer mal aos amigos, caso puderdes falar de modo que agrade a maioria. A propósito, que sofisma eles definiram ao dirigir esse voto de morte contra essa jovem? É o dever de imolação humana que os conduz ao túmulo, onde mais convém o sacrifício bovino? Ou, querendo a seu turno matar os que mataram, Aquiles, com justiça, aponta-lhe a morte? (EURÍPIDES, 2004).

A força que move as espadas e a fúria, em *Hécuba*, é, portanto, a vingança. A dor da perda, a ela atrelada, move vigorosamente os personagens da tragédia. O fantasma de Aquiles é o golpe final para destruir de vez os inimigos e para restaurar a honra dos combatentes gregos mortos em batalha. Sem fugir do paradigma da vingança, a personagem Hécuba, mesmo sob o jugo da escravidão, cumpre a sua vingança contra Polimestor por ter matado Polidoro, seu filho.

Sem dúvida ela tinha ao seu dispor um “pensamento-resposta” para qualquer conflito que surgisse: ela teria o direito de vingança, já que sofrera tão grave ofensa. Este direito era reconhecido na Grécia antiga, e de tal forma, que há autores que centram suas interpretações desta peça neste direito (SOUZA, 1997, p. 110).

De acordo com Neves (1980, p. 103), “em vários pontos, Eurípides mostra temer os excessos populares. Em *Hécuba*, a rainha troiana diz que a massa irrefreada é mais violenta que o fogo (v. 606-608); em *Ifigênia em Áulis*, Clitemnestra fala na multidão má e terrível (v. 1.358)”.

Conclui-se que o poder de Aquiles não vinha da dimensão sobrenatural, mas de uma dimensão humana, dos companheiros de combate helenos que, diante de tantas baixas no poderoso exército aqueu, entre as quais a do glorioso filho de Peleu, o fizeram ressurgir dos mortos, marchando com a força da persuasão e parando navios com o poder das palavras vindas da tropa helena.

Já o *phántasma* de Aquiles, embora não se mostre impotente como as “almas” de Pátroclo e de Polidoro – o *phántasma* de Aquiles não se manifesta em sonhos, mas se exhibe a todos os gregos, pairando sobre seu túmulo, e, além do mais, se mostra capaz de inibir os ventos, retendo os navios gregos –[,] também deseja, fundamentalmente, honras adicionais, sob a forma de uma virgem sacrificada, para seu cadáver (QUEIROZ, 2012, p. 13).

Na verdade, a petição fantasmagórica beneficia a todos os aqueus. É como se o sangue de Polixena trouxesse alívio para todo o mal causado pelo combate. O gosto amargo das perdas dos aqueus no campo de batalha troiano acaba adocicado pelo fluido que deixa o corpo de um sacrifício perfeito. Segundo Queiroz (2012, p. 57), “aliás, em *Hécuba*, o próprio cadáver de Polixena é uma oferenda excepcional a um morto excepcional: Aquiles”. A voz de Aquiles somente ecoa a vontade dos guerreiros aqueus. Não é o som genuíno do filho de Tétis, mas sim um amplificador da vontade de seus companheiros que retornavam da guerra.

Refletindo a força dos ideais da época clássica – de afirmação da especificidade da cultura helena face aos múltiplos povos “bárbaros” –[,] o

Odisseu de Eurípides faz de Aquiles um guerreiro que combate pela Hélade, diferentemente do Aquiles homérico, a guerrear ou deixar de guerrear para maior engrandecimento de sua própria honra (QUEIROZ, 2012, p. 71).

Eurípides procurava, de alguma maneira, destacar o lado bom de seus personagens. Assim, explica Pompeu (2008, p. 94), depois de ter ofendido Helena duramente nas peças *Troianas* e *Hécuba*, como a responsável pela destruição de Troia, “Eurípides tenta se desculpar, trazendo uma Helena de outra versão do mito”. Quanto ao personagem Aquiles, aponta Queiroz (2012, p. 51): “Assim, por exemplo, a tragédia pode imaginar Aquiles como herói por defender a glória da Hélade perante o mundo bárbaro.” O sobrenatural agiu em prol da glória dos aqueus; contudo, fica visível a preocupação do autor em mostrar que a guerra pesava suas mãos tanto nos vencidos como nos vencedores.

## HAMLET

Shakespeare escreveu a tragédia *Hamlet* entre 1599 e 1601. Trata-se de uma peça teatral que mostra a triste sina da realeza dinamarquesa, sofrendo as consequências da degradação dos valores humanos. É, além disso, uma encenação das injustiças da guerra e a insanidade resultantes da busca pelo poder e ascensão. Em *Hamlet* (SHAKESPEARE, 2002; 2012), Shakespeare apresenta a história do rei Hamlet, que misteriosamente é encontrado morto. Cláudio, irmão do rei, ocupa, então, o trono da Dinamarca e se casa apressadamente com Gertrudes,

viúva do rei, tornando-se pai e tio do príncipe Hamlet. Nesse tempo, a Dinamarca e a Noruega estão em disputa e há a expectativa de uma possível invasão norueguesa, sob as ordens de Fortinbrás, príncipe da Noruega, conforme *Hamlet*, ato I, cena II, v. 17-25a:

*KING: [...] Now follows, that you know, young Fortinbras,  
Holding a weak supposal of our worth,  
Or thinking by our late dear brother's death  
Our state to be disjoint and out of frame,  
Colleagued with the dream of his advantage,  
He hath not fail'd to pester us with message,  
Importing the surrender of those lands  
Lost by his father, with all bands of law,  
To our most valiant brother (SHAKESPEARE, 2000).*

REI: [...] e agora segue o que todos sabem: o jovem Fortinbrás, fazendo uma apreciação infeliz de nosso poderio, ou achando, talvez, que com a morte de nosso amado irmão nosso Estado se tenha desagregado ou desunido, apoiado na quimera de sua suposta superioridade, não para de nos acicatar com mensagens hostis exigindo a devolução das terras que seu pai perdeu para nosso valorosíssimo irmão dentro das mais escritas regras de lei, da honra e da coragem (SHAKESPEARE, 2012).

A história toma novas proporções quando o fantasma do rei Hamlet aparece para os guardas, que rapidamente levam a notícia sobre o espectro ao príncipe Hamlet. Este, por sua vez, quer confirmar a veracidade da

notícia e, para isso, se põe de vigia junto com os guardas, no ato I, cena IV, v. 39-45, na hora em que o fantasma do rei costuma aparecer:

*HAMLET: Angels and ministers of grace defend us!  
Be thou a spirit of health or goblin damn'd,  
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,  
Be thy intents wicked or charitable,  
Thou com'st in such a questionable shape  
That I will speak to thee:  
I'll call thee Hamlet, King, father; royal Dane,  
O! answer me (SHAKESPEARE, 2000).*

HAMLET: Anjos e mensageiros de Deus, defendei-nos! Sejas tu um espírito sagrado ou duende maléfico; circundado de auras celestes ou das chamas do inferno; tenhas intenções bondosas ou perversas; tu te apresentas de forma tão estranha que eu vou te falar. Tu és Hamlet, meu rei, meu pai, senhor da Dinamarca. Vai, me responde! (SHAKESPEARE, 2012).

O fantasma do rei aparece a Hamlet e lhe conta que teria sido envenenado enquanto dormia com um veneno derramado em seu ouvido. O assassino seria Cláudio, sucessor ao trono dinamarquês. No ato I, cena V, v. 61-75, o fantasma pede vingança contra o homem que lhe roubou a coroa e a esposa:

*GHOST: [...] Upon my secure hour thy uncle stole,  
With juice of cursed hebona in a vial,  
And in the porches of mine ears did pour  
The leperous distilment; whose effect*

*Holds such an enmity with blood of man [...].  
Thus was I, sleeping, by a brother's hand,  
Of life, of crown, of queen, at once dispatch'd* (SHAKESPEARE, 2000).

FANTASMA: [...] teu tio entrou furtivamente, trazendo, num frasco, o suco de ébona maldita, e derramou, no pavilhão de meus ouvidos, a essência morfética que é inimiga mortal do sangue humano [...]. Assim, dormindo, pela mão de um irmão, perdi, ao mesmo tempo, a coroa, a rainha e a vida (SHAKESPEARE, 2012).

A peça termina com a morte dos personagens principais: a rainha, o rei, Laertes e Hamlet. Shakespeare escreveu a peça num momento de transição do Renascimento para o Barroco. Portanto, há a quebra de juízos acerca dos valores anteriormente vigentes. A visão agora se volta para o ser e para suas vicissitudes. De fato, as peças de Shakespeare demonstram a emoção dos personagens, a paixão e a loucura dos seres humanos em um mundo materialista. Isso faz com que suas peças sejam diferentes da tragédia grega, que apresentava personagens mais contidos, pois o ser humano era visto como quase perfeito. Em contraste, o ser humano é retratado em sua essência shakespeareana: materialista, impuro e egoísta. Para obter o que querem, os personagens vão até as últimas consequências.

Se o trágico grego dava-se pela perda da razão e pela interferência do destino, no dramaturgo inglês ele se dá pelos valores materialistas que movem a humanidade. A tragédia grega orienta-se pelo destino, do qual o homem não pode escapar, a tragédia de Shakespeare orienta-se pelas ações humanas, pela ambição desmedida (SILVA, 2002, p. 1).

A obra de Shakespeare reflete, portanto, essa transição, dispensando alguns aspectos do ideal clássico greco-romano. O ser humano deixa de ser valorizado, e a pureza das formas dá lugar à corrupção e perversidade. Porém, preocupa-se mais com a alma e a morte, podendo os atos levar a um fim trágico, o inferno.

No entanto, observando o novo tempo que Hamlet circunscreve, bem como os valores éticos e estéticos que permeiam esse tempo, constatamos o gosto e a valorização do trágico, o desfecho é trágico, não a tragédia impulsionada pelo destino, mas a tragédia da violência do mundo, da dúvida e do desespero de homens esquarterados por um mundo que não os consola. A morte é a apoteose e Hamlet é a representação máxima dessa apoteose (SILVA, 2002, p. 4).

O ser imaterial que atua em *Hamlet* transita também no *topos* da vingança, que nutria fortemente a obra *Hécuba*. No entanto, a diferença entre os espectros se encontra no poder que exercem sobre os personagens. Na época em que Shakespeare escreveu *Hamlet*, as antigas superstições gregas haviam perdido muito de seu poder.

[...] causa que contribuíria para a má reputação dos gregos na Inglaterra de Shakespeare se encontra na Bíblia, mais precisamente na primeira epístola aos Coríntios, na qual São Paulo cataloga extensivamente os vícios e as depravações dos gregos, que os manteriam afastados do reino dos céus (SANTOS, 2009, p. 29).

A influência das forças divinas que, segundo os antigos gregos, regiam a humanidade e seu destino não teve impacto determinante na escrita de *Hamlet* (SANTOS, 2009, p. 29).

A aparição é tratada em *Hamlet*, primeiramente como um prenúncio, uma possível visão de algo terrível que estaria por vir. No ato I, cena I, v. 114-123, os soldados preparados para uma possível guerra veem no espectro um prólogo do desastre:

*HORATIO: [...] A little ere the mightiest Julius fell,  
The graves stood tenantless, and the sheeted dead  
Did squeak and gibber in the Roman streets;  
As stars with trains of fire and dews of blood,  
Disasters in the sun; and the moist star  
Upon whose influence Neptune's empire stands  
Was sick almost to doomsday with eclipse;  
And even the like precursor of fierce events,  
As harbingers preceding still the fates  
And prologue to the omen coming on (SHAKESPEARE, 2000).*

HORÁCIO: [...] Pouco antes da queda do poderoso Júlio, as tumbas foram abandonadas pelos mortos que, enrolados em suas mortalhas, guinchavam e gemiam pelas ruas romanas; viram-se estrelas com caudas de fogo, orvalhos de sangue, desastres nos astros, e a lua aquosa, cuja influência domina o mar, império de Netuno, definhou num eclipse, como se houvesse soado o Juízo Final. Esses mesmos sinais, mensageiros de fatos sinistros, arautos de desgraças que hão de vir, prólogo de catástrofes que se formam (SHAKESPEARE, 2012).

Nota-se a preocupação dos guardas em relação a um possível ataque da Noruega. Entretanto, a obra perfila a corrupção humana. Mesmo num momento tenebroso, como a iminência de uma guerra, vê-se ainda, no ato I, cena I, V. 129-139, uma possível vantagem na presença sobrenatural:

*HORATIO: [...] Speak to me:  
If there be any good thing to be done,  
That may to thee do ease and grace to me,  
Speak to me:  
If thou art privy to thy country's fate,  
Which happily foreknowing may avoid,  
O! speak!  
Or if thou hast uphoarded in thy life  
Extorted treasure in the womb of earth,  
For which, they say, you spirits oft walk in death,  
Speak of it: stay, and speak! [Cock crows] Stop it, Marcellus.*

HORÁCIO: Fala comigo. Se eu posso fazer algo de bom, que alivie a ti e traga alívio a mim, fala comigo. Se sabes um segredo do destino do reino que, antecipado por nós, possa ser evitado, fala comigo! Se em teus dias de vida, enterraste nas entranhas da terra um tesouro, desses extorquidos, pelos quais dizem os espíritos vagueiam após a morte. Fala! Para e fala! Cerca ele aí, Marcelo.

Contudo, o sobrenatural não serve para nada mais de que trazer justiça pela morte do rei e curar as feridas que a transgressão amorosa

causou na família real. De fato, toda a busca do sangue real terá a voz ativa do fantasma. Através do seu discurso de sofrimento e traição, a aparição manifesta ações, até o momento, contidas, do príncipe Hamlet. Movido por palavras sobrenaturais, Hamlet se movimenta no tabuleiro por sua própria ação embebida da vontade do rei etéreo.

Hamlet é um homem reflexivo que, a todo momento, racionaliza as coisas. Questiona a vida e põe à prova sua idealização de mundo. Coloca as virtudes e a podridão humana numa mesma bandeja. Não lhe é possível aceitar que a mãe, a rainha da Dinamarca, se entregara tão rapidamente a Cláudio. Porém, aqui não se trata somente de uma desconfiança sobre um amor maculado, mas de uma ação tida como incestuosa na época de Shakespeare (MACHADO, 2012, p. 13).

Hamlet é um homem que não se entrega a qualquer pensamento ou crença. Para ele, toda verdade é digna de questionamento. Por isso, quando a aparição toma a forma imaterial do rei, que lhe pede providências para fazer justiça a sua alma, Hamlet hesita e pondera as informações. De acordo com Martins (2009, p. 255), “esse é o herói que adia o quanto pode a decisão a ser tomada, que é consciente da sua fraqueza humana; é um homem intelectual, de reflexão, e não um homem de ação como pede o fantasma de seu pai”.

Vingar é o verbo que vai ser conjugado todo o tempo em *Hamlet*. A presença do espírito do rei irá intensificar a busca por justiça, fazendo com que Hamlet trave uma batalha interior sobre suas ações. Em suas muitas reflexões, compreende a necessidade do derramamento de sangue. Porém, há a preocupação de saber aonde isso vai levar. Perecer

no inferno? (ato I, cena II, v. 131-132a). Tornar-se assassino como seu tio? (ato III, cena II, v. 394b-397, 399).

*HAMLET: Or that the Everlasting had not fix'd  
His canon 'gainst self-slaughter!* (SHAKESPEARE, 2000).

HAMLET: Oh, se o Todo-Poderoso não tivesse gravado um mandamento contra os que se suicidam (SHAKESPEARE, 2012).

*HAMLET: [...] now could I drink hot blood,  
And do such bitter business as the day  
Would quake to look on [...].  
O heart! lose not thy nature; let not ever  
The soul of Nero enter this firm bosom* (SHAKESPEARE, 2000).

HAMLET: [...] Agora eu poderia beber sangue quente, e perpetrar horrores de abalar o dia, [...]. Ó, coração, não esquece [sic] tua natureza; não deixa [sic] que a alma de Nero entre neste peito humano (SHAKESPEARE, 2012).

As dúvidas eram muitas: até a requisição espectral era questionada. Hamlet confiava somente em Orestes. Segundo Martins (2009, p. 260), “Hamlet é um homem com muitas dúvidas – acreditar no sobrenatural, executar uma vingança, sua sanidade, suas limitações e capacidades –[,] mas com uma certeza – a amizade”.

Isso revela a personalidade forte do príncipe dinamarquês que, mesmo recebendo a visita de um ser incorpóreo, que reivindica justiça para sua

alma e se põe a vagar sem descanso, não responde prontamente ao desejo sobrenatural. Em vez disso, ele questiona o acontecimento. A respeito dessa característica marcante do personagem Hamlet, Trindade (2010, p. 85) afirma que “Hamlet vacila porque não acredita às cegas no espírito, ele quer saber por si próprio a verdade”. Essa inércia do personagem, resultante das muitas indagações que Hamlet leva consigo, só é quebrada pela presença do fantasma. Mesmo que não exerça completo poder sobre o filho, o fantasma do rei vai impulsionar Hamlet a cumprir o desejo de vingança. Não é a força fantasmagórica agindo no material, é a força discursiva que age no senso de justiça de Hamlet, levando-o a cumprir o desejo da entidade. Só nesse sentido é que “o que o leva a mover-se é o próprio fantasma de seu pai” (TRINDADE, 2010, p. 86).

O que poderia ser visto como uma cena comovente entre pai e filho é visto por Hamlet como uma possível armadilha criada por um demônio para trazer destruição ao reino da Dinamarca.

No tempo em que *Hamlet* foi escrita, era comum o “aparecimento” de fantasmas com mensagens do além nas peças, e tais aparições eram vistas como manifestações diabólicas, o que pode ser um sinal de que Shakespeare a escreveu com o intuito de causar impacto no espectador de seu tempo, já que é um escritor que não se limitou por crenças populares para compor suas tragédias e esse é um dos fatores que o tornaram um cânone que vai muito além de seu tempo (MACHADO, 2012, p. 11).

Ao contrário do fantasma de Aquiles, o espectro do rei Hamlet não possui nenhum atributo fantástico, como, por exemplo, o poder sobre a

matéria ou uma suposta aura divina que faça com que sua vontade seja atendida. No caso de Aquiles, tudo é fruto do discurso mentiroso e bem elaborado dos aqueus para liberar sua fúria sobre os troianos e exaltar a glória de seus heróis. O ser imaterial em Hamlet, mais como uma sombra do rei, uma imagem desvanecida do rei em vida, vem como um espírito sem descanso, sendo que, através de sua voz, a verdade sobre sua morte é contada.

A verdade sobre o homicídio presumido teria sido contada pela própria vítima, o rei Hamlet, ressurgindo como fantasma diante de seus soldados e levando-os a procurarem o jovem príncipe Hamlet – seu filho. O príncipe Hamlet, por sua vez, precisa apenas encontrar provas ou indícios seguros de que o trono havia sido usurpado e assim poder vingar o rei (pai) defenestrado (MARTINEZ, 2008, p. 79).

O fantasma do rei discursa. Hamlet ouve as declarações do fantasma e encontra nas palavras do espectro uma força, não dominadora, mas propulsora, que o leva a planejar e executar sua vingança, conforme o ato 1, cena V, v. 4-12:

*GHOST: Pity me not, but lend thy serious hearing  
To what I shall unfold.*

*HAMLET: Speak; I am bound to hear.*

*GHOST: So art thou to revenge, when thou shalt hear.*

*HAMLET: What?*

*GHOST: I am thy father's spirit;*

*Doom'd for a certain term to walk the night,*

*And for the day confin'd to fast in fires,  
Till the foul crimes done in my days of nature  
Are burnt and purg'd away* (SHAKESPEARE, 2000).

FANTASMA: Não desejo pena, só teu ouvido atento ao que vou revelar.  
HAMLET: Fala; estou pronto para ouvir. FANTASMA: E também para me vingar, depois de ouvir. HAMLET: O quê? FANTASMA: Sou o espírito de teu pai condenado, por um certo tempo, a vagar pela noite e a passar fome no fogo enquanto é dia, até que os crimes cometidos em meus tempos de vida tenham sido purgados, se transformando em cinza (SHAKESPEARE, 2012).

Pode-se dizer, portanto, que o espectro funciona como um filtro que justifica todo ato que Hamlet pratica em nome da honra e da justiça. Entretanto, o espectro não quer que Hamlet sinta dó ou pena. Em vez disso, deixa explícito que quer vingança. E, para encorajar Hamlet a cumprir tal obrigação, o fantasma apela para as dores que ele próprio sente. Ora, o ser imaterial não quer nenhum sentimento de pena, então por que narra a sua história? Para que o falecido rei consiga mexer com Hamlet, fazendo-o pensar. A cena do pai com fome e sem descanso faz emergir a força da vingança. Por isso, Hamlet apela (ato 1, cena V, v. 29-31):

*Haste me to know't, that I, with wings as swift  
As meditation or the thoughts of love,  
May sweep to my revenge* (SHAKESPEARE, 2000).

Me conta tudo logo, para que eu, mais rápido do que um pensamento de amor, voe para a vingança (SHAKESPEARE, 2012).

No ato 1, cena V, v. 42-52, a voz espectral do rei enche o coração de Hamlet e revela o que o levou à morte e também como se sente rebaixado por ver a mulher que amou se entregar tão prontamente a um homem sem caráter:

*GHOST: Ay, that incestuous, that adulterate beast,  
With witchcraft of his wit, with traitorous gifts, —  
O wicked wit and gifts, that have the power  
So to seduce! — won to his shameful lust  
The will of my most seeming-virtuous queen.  
O Hamlet! what a falling-off was there;  
From me, whose love was of that dignity  
That it went hand in hand even with the vow  
I made to her in marriage; and to decline  
Upon a wretch whose natural gifts were poor  
To those of mine!* (SHAKESPEARE, 2000).

FANTASMA: Sim, essa besta incestuosa e adúltera, com seu engenho maligno e dádivas de traição – maldito engenho e dádivas malditas por seu poder de sedução! – descobriu, para sua lascívia incontrolável, as volúpias da minha rainha tão virtuosa – em aparência. Oh, Hamlet, que queda foi aquela! De mim – cujo amor ainda mantinha a dignidade dos votos feitos em nosso matrimônio – rebaixar-se a um canalha, cujos dons naturais eram mais que execráveis, comparados com os meus! (SHAKESPEARE, 2012).

Mesmo sentindo desgosto pelas atitudes de Gertrudes, no ato 1, cena v, v. 81-86a, o espectro não coloca o peso da vingança sobre dela:

*GHOST: [...] If thou hast nature in thee, bear it not;  
Let not the royal bed of Denmark be  
A couch for luxury and damned incest.  
But, howsoever thou pursu'st this act,  
Taint not thy mind, nor let thy soul contrive  
Against thy mother aught (SHAKESPEARE, 2000).*

FANTASMA: [...] Se tu tens sentimentos naturais não debes tolerar; não debes tolerar que o leito real da Dinamarca sirva de palco à devassidão e ao incesto. Mas, seja qual for a tua forma de agir, não contamina tua alma deixando teu espírito engendrar coisa alguma contra tua mãe (SHAKESPEARE, 2012).

Contudo, não preserva o mesmo sentimento em relação ao irmão. Pelo contrário, é sobre Cláudio que a cólera fantasmagórica vai se expressar. O discurso do fantasma apela profundamente para a virtude de Hamlet, deixando claro que, se o príncipe não reagir ao que lhe é dito, será tido como uma pessoa sem coragem. O ser imaterial se despede, pedindo que Hamlet se lembre dele. O pedido é essencial para a tomada de decisão do príncipe. Por mais dúvidas que tivesse, a lembrança do pai em vida, amando a rainha, marchando ilustre entre os súditos, cuidando dos afazeres da realeza e agora sentindo fome e cansaço, obriga Hamlet a cumprir o desejo do fantasma de que fizesse justiça com as próprias mãos.

O poder do fantasma de Hamlet não passa de um filtro que ameniza e justifica os atos do príncipe. Por meio da força espectral, verdades a respeito da rainha são ditas.

Nesse primeiro solilóquio [ato II, cena II], Hamlet dirige os mais veementes ataques à sua mãe e ao odiado tio, ao mesmo tempo em [sic] que refaz o quadro paradisíaco e hiperidealizado dos pais da primeira infância: a pureza e elevação desta primeira união, a beleza do casal parental destruída pela súbita intrusão de fatores perturbadores como a sexualidade, o incesto e a morte (CINTRA, 2001, p. 31).

As ações de brutalidade e assassinato de Hamlet são, de certa forma, suavizadas e justificadas pela presença sobrenatural. O fantasma serve para trazer o apoio do leitor para as maquinações e ações sangrentas realizadas para trazer paz ao espírito que vagava pelo castelo. Ou seja, o sobrenatural suaviza a violência, a traição, o assassinato e a corrupção social praticada numa sociedade em que o poder requeria o sacrifício das pessoas.

O esquiteamento da razão e dos valores ético-morais, [sic] é nítido em *Hamlet*: Cláudio, pela ambição do trono, destrói o irmão e, posteriormente, a esposa e o sobrinho; Gertrudes incestuosamente casa-se, alheia a todos os princípios de conduta; Hamlet, orientado pelo espectro do pai, finge a loucura como artifício de vingança; Ofélia suicida-se... não há parâmetros éticos e morais capazes de direcionar qualquer conduta (SILVA, 2002, p. 2).

Portanto, o retorno do rei assassinado evoca o *topos* da vingança, e é justamente sobre essa base que atuam os personagens de Hamlet: maquinando, emboscando e praticando suas ações maquiavélicas, o príncipe Hamlet encarna o próprio fantasma. A presença sobrenatural

valida e tira do julgamento desonroso toda ação descabida realizada em benefício da pobre alma que vaga sem descanso.

## GRANDE SERTÃO: VEREDAS

Na obra-prima de João Guimarães Rosa, o sertão é palco das reflexões de Riobaldo e suas inquietações sobre a vida. O autor relata os mais diversos fatos e temas, como, por exemplo, a luta entre o bem e o mal, Deus e o diabo. Principalmente sobre o diabo é que o protagonista vai discursar, questionando se ele existe mesmo ou se não passa de superstição.

E um Jisé Simplício – quem qualquer daqui jura ele tem um capeta em casa, miúdo satanazim, preso obrigado a ajudar em toda ganância que executa; razão que o Simplício se empresa em vias de completar de rico. Apre, por isso dizem também que a besta pra ele rupeia, nega de banda, não deixando, quando ele quer amontar... Superstição (ROSA, 1982, p. 2).

A história é narrada pelo próprio personagem, que, numa conversa, relembra sua saga pelos sertões áridos e misteriosos. A trama se desenvolve em torno de três personagens. De acordo com Coelho (2003, p. 344), Zé Bebelo forma, junto com Riobaldo Tatarana e Diadorim, “a tríade que está no âmago, no centro do romance de Guimarães Rosa”.

Zé Bebelo é um homem empenhado em seguir a vontade do governo. Disposto a varrer do sertão os jagunços, encontra em Riobaldo um ajudador para cumprir essa tarefa árdua:

Porque ele tinha me estatutado os todos projetos. Como estava reunindo e prevalecendo aquela gente, para sair pelo Estado acima, em comando de grande guerra. O fim de tudo, que seria: romper em peito de bando e bando, acabar com eles, liquidar com os jagunços, até o último, relimpar o mundo da jagunçada braba (ROSA, 1982, p. 110).

Auxiliado por Riobaldo, Zé Bebelo entra em confronto com um bando de jagunços liderados por Hermógenes. Mais tarde, Riobaldo abandona Zé Bebelo para se juntar ao bando de Joca Ramiro. A história tem seu ponto alto no envolvimento de Riobaldo com Reinaldo, conhecido também como Diadorim.

Zé Bebelo é capturado por Joca Ramiro, julgado e libertado com a condição de não voltar mais aos domínios da jagunçagem, partindo, então, para um destino desconhecido. Há um período de paz no sertão, que é quebrado pela traição de Hermógenes e Ricardão, que ficam conhecidos como “os judas”. Eles traem e matam Joca Ramiro:

O ódio da gente, ali, em verdade, armava um pojar para estouros. Joca Ramiro podia morrer? Como podiam ter matado? Aquilo era como fosse um touro preto, sozinho surdo nos ermos da Guararavacã, urrando no meio da tempestade. Assim Joca Ramiro tinha morrido (ROSA, 1982, p. 259).

Ao saber da traição cometida pelos jagunços contra seu libertador Joca Ramiro, Zé Bebelo retorna e se junta aos jagunços, buscando justiça. Já não é mais um perseguidor; agora, o aspirante a político faz parte do bando que tanto almejou destruir. Há, em seguida, a união dos jagunços para combater “os judas”, resultando em grandes batalhas no

sertão. Num dado momento, Riobaldo faz um pacto com o diabo para que vença o bando de Hermógenes. Ele sabia que Hermógenes tinha o corpo fechado. Por isso, acreditava que, para vencer, ele devia fazer o mesmo: “O aquilo. Ah, que – agora eu ia! Um tinha de estar por mim: o Pai do Mal, o Tendeiro, o Manfarro. Quem que não existe, o Solto-Eu, o Ele... Agora, por quê? Tem alguma ocasião diversa das outras? Declaro ao senhor: hora chegada” (ROSA, 1982, p. 316).

Riobaldo lidera um bando que sai à caça de Hermógenes. Entretanto, antes de encontrá-lo, eles entram em confronto com o bando de Ricardão, que é morto por Riobaldo. No confronto com o grupo de Hermógenes, acontece uma batalha sangrenta em que morrem Hermógenes e Diadorim. É aí que Riobaldo descobre que Diadorim é a filha de Joca Ramiro, chamada Maria Deodorina da Fé Bittancourt Marins. Diadorim tinha sido o objeto de desejo e de angústia de Riobaldo, inconformado por sentir algo por alguém do mesmo sexo. Não era só amizade ou parceria, pois havia um sentimento que invadia o corpo de Riobaldo, mesmo que negasse esse sentimento. O encontro dos dois aconteceu na infância e Riobaldo já se admirava da bravura de Diadorim:

Menos que, por vez, me pareceu depressa demais. – “Você é valente, sempre?” – em hora eu perguntei. O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: – “Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...” (ROSA, 1982, p. 92).

Com a morte de Diadorim, vem a revelação que o liberta, com sofrimento e alívio ao mesmo tempo. Reinaldo era uma mulher que fora criada por Joca Ramiro como filho, uma pessoa do sexo masculino.

Riobaldo, homem pensante, atento às mudanças de vento que a vida traz, conclui que o ser humano é mau em sua natureza, que o sertão é um lugar para gente que não é suave no trato. Para ele, é a vida que faz com que o ser humano se torne mau:

Estou contanto ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. A gente vive, eu acho, é mesmo para se desiludir e desmisturar. A senvergonhice reina, tão leve e leve pertencidamente, que por primeiro não se crê no sincero sem maldade (ROSA, 1982, p. 125).

Nesse sentido, a vida sertaneja é envolta numa nuvem maligna. A inocência é um aborto causado pelas mágoas e ódios que são carregados por gente sofrida. Quem tenta cultivar o bem encontra uma terra seca e infértil. Ser mal faz parte do aprendizado, faz parte da cartilha do oprimido que devolve aflição com aflição, dor com dor:

Ser ruim, sempre, às vezes é custoso, carece de perversos exercícios de experiência. Mas, com o tempo, todo o mundo envenenava do juízo. Eu tinha receio de que me achassem de coração mole, soubessem que eu não era feito para aquela influência, que tinha pena de toda cria de Jesus (ROSA, 1982, p. 146).

Riobaldo analisa a maldade que mora no homem e se impressiona com a facilidade com que alguns conseguem ser cruéis, a ponto de ver

nessas pessoas um fator adicional que justifique as ações sanguinárias. Não podem ser tão somente do ser humano os horrores que são executados. Tem de haver o sobrenatural maléfico como explicação:

Estudei uma dúvida. Ao que será que seria o ser daquele homem, tudo? Algum tinha referido que ele era casado, com mulher e filhos. Como podia? Ai-de vai, meu pensamento constante querendo entender a natureza dele, virada diferente de todas, a inocência daquela maldade. A cruz o senhor faça, meu senhor! Aí eu acreditei que tivesse de haver mesmo o inferno, um inferno; precisava. E o demônio seria: o inteiro, louco, o doído completo – assim irremediável (ROSA, 1982, p. 203).

Assim como os gregos de Eurípides, os jagunços também buscam a glória, a honra, eternizada nos contos, no medo das pessoas que sabem sobre o poder da jagunçagem. Temidos, odiados, mas respeitados pelas pessoas do lugar, os tropeiros sem lei devem ser lembrados, e isso reluz como ouro aos olhos que se perdem em devaneios a respeito dessa possível memória: “Seja a fama de glória... Todo o mundo vai falar nisso, por muitos anos, louvando a honra da gente, por muitas partes e lugares. Hão de botar verso em feira, assunto de sair até divulgado em jornal de cidade...” (ROSA, 1982, p. 240).

Guimarães Rosa foi, portanto, o autor brasileiro que descreveu o sertão sob a ótica do sertanejo reflexivo. Ele falou sobre a cidade e o sertão, e mostrou as dores do crescimento da sociedade brasileira que, para realizar sua ascensão, recorreu ao poder do Estado e à violência contra os desamparados. O sertão é visto como uma terra de ninguém, onde imperam

a barbárie, a violência, o descaso e as credences populares. Segundo Bolle (1997, p. 30), houve “uma modernização que se escreveu com linhas tortas”.

O autor trouxe para o leitor não somente a vida do sertanejo, mas o que ele pensa, sua introspecção. O sertanejo é retratado não mais como desprovido de raciocínio, como poderia rotular a classe urbana, mas como ser que consegue refletir sobre a vida dura no sertão do Brasil. De acordo com Vicentini (1998, p. 48), “o nosso imaginário quase nunca pergunta pelo que vai na cabeça do sertanejo; mas o distingue prontamente nos seus traços característicos”. O sertão é visto como um lugar sem lei, entregue a quem for mais forte. Isso se aplica ao governo, aos jagunços, a todos os que empunham armas e queiram tomar posse do que pensa ser seu.

Também explica por que o sertão, mesmo visto do mar, em meio a tanta água, se associa sempre a deserto, isto é, área pouco povoada, inhospita e, pois, passível de se tornar fronteira a ser conquistada, que é um outro conceito estrutural dos sertões brasileiros (VICENTINI, 1998, p. 45).

Enfim, o sertão é o lugar onde o personagem Riobaldo vai questionar, ao longo da história, se vendeu ou não a alma ao diabo.

O pacto em *Grande sertão: veredas* funciona como um prisma, que a luz da sobrevivência atinge e se fragmenta em várias questões que impregnam o enredo. Um desses fios constitui o *topos* da vingança, que atravessa as veredas da obra, como o sol escaldante do sertão, que Riobaldo cruza, levando consigo as dúvidas sobre a vida.

O protagonista se questiona todo o tempo acerca do destino. Ao contrário dos gregos, que viam em todas as ações e reações o cumprimento

da vontade dos deuses, Riobaldo se perguntava se podia haver interferência divina ou demoníaca na tomada de decisão dos seres humanos. Ele mesmo não tem certeza de nada e acaba titubeando sobre até onde vai a vontade humana e onde inicia algo sobrenaturalmente escrito, em que tão somente as pessoas desempenham papéis, como em um teatro.

Pois, sendo este um personagem dividido entre dois mundos de ordem distinta, ele expressa, por intermédio de seu discurso, as dúvidas e oscilações que o perturbam. Assim, se por um lado narra os episódios míticos a partir de uma perspectiva ingênua, da mesma maneira como reporta um evento objetivo [...], por outro, introduz, através do questionamento, uma série de dúvidas a respeito da sua veracidade, e esta situação de incerteza se transmite ao leitor (COUTINHO, 2008, p. 63).

Riobaldo examina a possibilidade de uma cura sobrenatural e vê que a cura ocorre, muitas vezes, como resultado da vontade que a pessoa tem de ficar melhor. No fundo, portanto, ele se questiona se, em algum momento, pode ter acontecido algo sobrenatural que tenha operado essa cura.

Em vez de racionalizar motivos conscientes para atos inconscientes, nosso herói procederá pelo oposto, construindo para si e para o outro a fábula arcaica do pacto com o demônio. Seu alibi é o trato com o diabo, neblina que encobre outras motivações (ROSENBAUM, 2007, p. 113).

Contudo, o personagem não toma para si uma verdade única. Ao contrário disso, ele questiona os fatos que tenta dar como encerrados e resolvidos.

O pacto é utilizado como um propulsor, lançando, acima das possibilidades humanas de Riobaldo, uma nova condição, a de pactário. Como tal, é beneficiado por forças sobrenaturais, que elevam e restauram suas forças físicas. Ele também parece se amparar em um destino ainda desconhecido. Riobaldo não acredita que possa vencer Hermógenes somente com um confronto homem a homem, o homem que outrora lutara a seu lado para vencer as tropas de Zé Bebelo.

É em meio às vicissitudes da guerra, com Riobaldo ao lado de Hermógenes combatendo as forças de Zé Bebelo, que desponta a mais extraordinária história de reversibilidade do mal para o bem, fazendo ressoar em pleno sertão um motivo presente no Hamlet shakespeariano [a substância letal inoculada no ouvido do velho rei durante o sono] (MAZZARI, 2008, p. 280).

Riobaldo acaba transgredindo as próprias certezas. Acreditar nas ações sobrenaturais na vida das pessoas é acreditar que não há como traçar o próprio destino. A concepção de as ações levarem ao destino que as pessoas vivem soa verdadeira para Riobaldo. Entretanto, é nos momentos extremos que a negação do sobrenatural nas escolhas humanas cai por terra.

Nesse universo narrativo em que opostos como estes convivem em constante tensão, não há mais lugar para as velhas dicotomias, e o to be or not to be hamletiano, que por tanto tempo norteou a produção literária ocidental, cede lugar a uma lógica mais flexível, marcada, quem sabe, pelo signo do pluralismo ou da adição, em que a dúvida e

a perquirição se erguem soberanas e, como Riobaldo frequentemente afirma, o diabo “não há, havendo” (COUTINHO, 2008, p. 65).

Em certos momentos, Riobaldo pensa que só pode haver a ação de algo que não é humano para que aquilo aconteça. Isso é visto quando o personagem se refere a José Simpílicio, que tem muito dinheiro e, por isso, só pode ser pactário, não havendo a possibilidade de que tenha adquirido riqueza pelos próprios méritos. O mesmo acontece com a coragem de Hermógenes, que sempre consegue escapar ileso e vitorioso. Dessa forma, também se caracteriza como pactário, na visão de Riobaldo.

O pacto que ocorre na encruzilhada das Veredas-Mortas é motivado pelo amor a Diadorim. É uma questão de fidelidade a ele. Fidelidade que se opõe à traição dos Judas: Hermógenes e Ricardão. Riobaldo quer ser forte e poderoso como Hermógenes, quer ser pactário. Equiparando-se ao verdadeiro inimigo, ele espera vencê-lo com as mesmas armas (MACHADO, 2008, p. 7).

As ações ou acontecimentos que extrapolam os limites do personagem Riobaldo são caracterizados como intervenções sobrenaturais. Segundo Morais (2003, p. 209), “com o diabo ele troca um ‘ficar sendo’ por um ‘ficar permanecendo’, assumindo um estar-no-mundo e uma realidade que o rodeia e a que ele pertence”. A subserviência ao sobrenatural pode ser explicada pela cultura sertaneja que, nos momentos de extrema necessidade ou medo, pende para o lado da fé ou da crença em Satanás.

Centrada na óptica de Riobaldo, protagonista narrador, nascido e criado no sertão, a narrativa do Grande sertão: veredas está eivada de elementos que evidenciam de imediato a face mítica dos habitantes da região, que se estende desde meras superstições e premonições até a crença em aparições e o respeito quase religioso por curandeiros e adivinhos, destacando-se neste conjunto o temor ao diabo, que, como é sabido, constitui um de seus principais temas (COUTINHO, 2008, p. 61).

Riobaldo acredita no pacto, assim como uma criança acredita em monstros quando a noite chega. Ao acender a luz, a crença no inexplicável perde força e é esquecida. Ou seja, o pacto foi crível para o personagem até o momento em que ele rompeu com todas as tribulações e medos que o assolavam. Contudo, passados esses acontecimentos, o pacto não aconteceu, sendo relegado à imaginação e à superstição.

É este componente lógico-racional de sua cosmovisão que o impele a narrar a sua história ao interlocutor – um cidadão urbano culto – na esperança de que este confirme a não-existência da entidade. Todavia, a própria necessidade de insistir sobre esse fato e de procurar o auxílio de um outro para sustentar seu ponto de vista já indica a hesitação do personagem e a sua oscilação entre os dois mundos (COUTINHO, 2008, p. 62).

Encontra-se em *Grande sertão: veredas* mais um *topos* que nutria as outras obras analisadas: o medo da morte. Esse ponto, juntamente com o sentimento de vingança, faz com que o personagem busque soluções no sobrenatural, até porque trata dos extremos a que um ser humano pode chegar. Morrer no sertão sem conhecer a felicidade de ter

uma família, isso não poderia acontecer. Então, achar no sobrenatural uma resposta e uma possível saída para conseguir continuar vivo e cumprir sua vingança, é essencial.

O pacto é uma forma de receber forças demoníacas, a fim de realizar a vingança. Se o pacto tiver realmente acontecido, as forças de destruição de que Riobaldo dispôs para liderar seu grupo contra o grupo de Hermógenes seriam apenas forças externas, um poder tomado de alguém de si próprio. Porém, se o demônio não existe e não houve pacto algum, então as forças vêm de dentro dele mesmo. Dele, homem humano (GINZBURG, 1992, p. 92).

Então, para consumir seu plano de vingança, Riobaldo precisa acreditar que pode vencer o inimigo, precisa romper com o antigo homem reflexivo e incorporar o jagunço que lidera seu bando, pronto para a batalha de suas vidas. É necessário assumir seu posto de comando, morrer para o velho homem, nascendo para um novo pensamento, o Urutu Branco.

O fantasma de Hamlet é um pai entre vivo e morto, “uma presença inapreensível, uma ausência esmagadora, é tudo aquilo que existe de pai e de perdido em todo pai”. O de Riobaldo se transmuta em “mundo fantasma”, ou seja, visão transfigurada do real em que vida e morte se encontram. Ele mesmo perde seu corpo e se transforma em fantasma sem matéria: “eu me, em mim, gemi: alma que perdeu o corpo”. Pela sintaxe da frase, não parece ser o diabo que leva sua alma [se fosse, seria o corpo a perder a alma], mas é o corpo que se apaga deixando uma alma vagando sem lugar. Encruzilhadas do fantasma, núcleo irresolvido e que pede voz e significação (ROSENBAUM, 2007, p. 117).

Todavia, após cumprida todas as ações contra o inimigo, saindo-se vitorioso, a preocupação era outra: a alma pertencia a ele? Foi ele realmente dono de suas ações?

É por causa dessa desconfiança que ele devotará o resto de sua vida após a realização da vingança a práticas religiosas, fará afirmações como: “O que devia de haver, era de se reunirem-se os sábios, políticos, constituições gradas, fecharem o definitivo a noção – proclamar por uma vez, artes assembleias, que não tem diabo nenhum, não existe, não pode” [p. 8] (COUTINHO, 2008, p. 62).

Após a vitória que tivera sobre o bando de Hermógenes, o limite do ser humano não é mais testado, confrontado. Riobaldo se viu sozinho, tendo perdido amigos durante o confronto e principalmente tendo perdido Diadorim, essa por quem nutria um sentimento muito forte. O combate foi uma forma de verificar os resultados do pacto. Riobaldo, na luta, se coloca numa posição de onde pode ver tudo o que se passa durante a batalha. Ele se põe nesse lugar porque é hábil no tiro. Isso faz com que consiga dar tanto combate contra os inimigos como também proteção aos seus homens. Ele se coloca numa posição de onde sua participação se tornaria imprescindível para o resultado positivo da luta. Porém, é no ponto crucial da luta que se pode julgar a veracidade do pacto. De onde está, o personagem consegue observar o confronto mortal entre Diadorim e Hermógenes. Diadorim se lança à luta movido por ódio e desejo de vingança.

A visão da face maligna do ser amado, em febre de vingança pela morte do pai, sua oscilação entre delicadeza e violência, paixão e ódio desencadeiam em Riobaldo reflexões sobre a condição humana, sobre o lado “crespo” do ser, sobre o paradoxo da existência entre a vida e a morte (DRUMOND, 2007, p. 8).

Riobaldo não esboça reação, não protege, não revida, somente olha. Em meio ao alvoroço, ele se petrifica e agoniza, esperando o inevitável. Hermógenes é morto não pelas mãos do pactário, mas sim por Diadorim, que também morre e é levado à presença de Riobaldo.

Conclui-se, diante disso, que é possível supor que não houve pacto algum. Houve somente uma autossugestão que fez com que Riobaldo superasse seus limites e acreditasse que era tão forte ou protegido quanto Hermógenes, lutando com as mesmas armas, ou seja, com a astúcia do sertão e sob o auxílio de um poder sobrenatural. Porém, o fim do confronto põe em evidência a impotência do sobrenatural no desfecho do combate. Diadorim, uma mulher, finalizou a saga do suposto pactário Hermógenes, que, de acordo com o conhecimento de Riobaldo, teria a seu favor o sobrenatural. Outro ponto que é possível verificar é que, no momento-chave da ação, quando o sobrenatural deveria trazer a seu pactário a destreza necessária, como cumprimento do acordo invisível, para a vitória contra Hermógenes, Riobaldo não consegue esboçar o mínimo de reação.

Em suma, diante de tais suposições, a culpa de Riobaldo parece não ter sido por causa do pacto diabólico, mas pela morte e perda de Diadorim, principalmente pela ambiguidade desfeita, possibilitando assim a

negação da existência do diabo infernal como entidade autônoma (ANDRADE, 2011, p. 125).

O pacto, em si, é ineficaz. Não houve a aparição do demônio, tampouco um contrato assinado com sangue. Segundo Coutinho (2008, p. 62), “Riobaldo vai encontrar o diabo em certa encruzilhada, numa meia-noite, e o invoca diversas vezes, mas este não aparece como entidade externa”. O encontro com o sobrenatural e um possível acordo foram imaginados pelo personagem. Riobaldo não recebeu coragem, mas a amenização dos seus medos. Ao crer que agora possuía, assim como Hermógenes, um poder aliado que o guiava e lhe concedia forças, Riobaldo se vê como guerreiro que conseguiu ludibriar o medo. Não perdeu o medo, mas passou a ter um novo olhar a respeito do que temia. Agora temia somente aqueles que tivessem os mesmos poderes demoníacos que ele, pessoas que viam o sobrenatural como escudo e espada. E, como ele bem sabia, só havia Hermógenes, que preenchia todos esses requisitos. O pacto se revela como um discurso interno, fazendo com que o personagem consiga romper seus limites e se sinta pronto para uma única batalha, pactário contra pactário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A comparação de duas tragédias, *Hécuba* e *Hamlet*, e um romance, *Grande sertão: veredas* mostrou pontos textuais comuns em relação à forma como uma possível presença do sobrenatural age, transformando, validando ou somente fortalecendo as ações dos personagens. Mesmo

sendo obras escritas em períodos diferentes e pertencentes a tradições diversas, verificou-se que as possíveis ações das forças sobrenaturais acontecem sobre uma base discursiva comum nas três histórias, sendo o *topos* da vingança o mais presente nos textos analisados, e evocam emoções como medo da morte e a busca por honra e justiça.

Nas ações dramatizadas, as intervenções tidas como sobrenaturais, atuam com maior ou menor intensidade, obrigando, dessa forma, os personagens a escolherem aceitar ou não suas exigências. Além disso, por trás dos espectros e pactos sobrenaturais, há, na realidade, um discurso favorável ao *status quo*, que usa o sobrenatural como catalisador de perspectivas que se harmonizavam com certas intenções. Em *Hécuba*, o fantasma de Aquiles faz exigências favoráveis aos aqueus, que estão a ponto de retornar da guerra. Entretanto, os personagens que narram a visão do espectro são ótimos oradores, que decidem o destino de Polixena com persuasão, levando os aqueus a crer que é preciso conceder essa honraria a Aquiles, que o fantasma do guerreiro grego havia aparecido exigindo o sacrifício da moça. Foi o convencimento intensificado e justificado pela aparição espectral que levou a troiana a ser sacrificada ao filho de Peleu. Dessa forma, Eurípidés abre possibilidades, em *Hécuba* (DIGGLE, 1984), v. 116-129, para a interpretação do destino de Polixena como o resultado de um esforço de persuasão:

πολλῆς δ' ἔριδος συνέπαισε κλύδων,  
 δόξα δ' ἔχῳρει διχ' ἀν' Ἑλλήνων  
 στρατὸν αἰχμητήν, τοῖς μὲν διδόναι  
 τύμβῳ σφάγιον, τοῖς δ' οὐχὶ δοκοῦν.  
 ἦν δὲ τὸ μὲν σὸν σπεύδων ἀγαθὸν

τῆς μαντιπόλου Βάκκης ἀνέχων  
 λέκτρ' Ἀγαμέμνων· τῷ Θησείδα δ',  
 ὄζω Ἀθηνῶν, δισσῶν μύθων  
 ῥήτορες ἦσαν, γνώμη δὲ μιᾷ.

Forte discórdia, um vagalhão, irrompeu, e dupla opinião percorria o exército belicoso dos helenos: a uns pareceu bom dar uma vítima ao túmulo, a outros, não. Pelo teu bem zelava quem é leal para com o leito da bacante adivinha, Agamêmnon; os Teseidas, porém, crias de Atenas, de duplas falas eram oradores, mas com uma única disposição concordavam em coroar o túmulo aquileico com sangue fresco e não disseram que o leito de Cassandra à lança aquileica um dia prefeririam (EURÍPIDES, 2004).

A expressão “eram oradores” (ῥήτορες ἦσαν), principalmente, faz supor que, por trás do fantasma, existam motivações outras, sendo uma delas a valorização dos aqueus e a humilhação dos troianos.

O sacrifício de Polixena, segundo Michelakis (2002, p 65), “não é para o benefício de Aquiles, mas dos próprios aqueus”. O sacrifício criaria coesão social e solidariedade. A ação do fantasma não é a causa do sacrifício, mas é usada para validá-lo. Werner (2004) indaga: “O herói exige uma virgem qualquer ou Polixena? Portanto, realmente é de um fantasma que aqui se trata, ou seja, de uma entidade e de um discurso razoavelmente indeterminados.” Os aqueus foram vitoriosos na batalha contra Troia, porém, houve uma perda inestimável, Aquiles. O aparecimento do fantasma seria uma estratégia dos aqueus para immortalizar o herói? Ou a exigência de um sacrifício humano seria para o próprio engrandecimento dos guerreiros

gregos? A presença do fantasma altera, de qualquer forma significativa, o discurso anterior dos guerreiros aqueus?

Em *Hamlet*, por sua vez, Shakespeare cria a dúvida se a aparição é realmente o fantasma do rei da Dinamarca ou somente a artimanha de um demônio para fazer sucumbir o trono dinamarquês (*Hamlet*, ato II, cena II, v. 603b-608a):

*The spirit that I have seen  
 May be the devil: and the devil hath power  
 To assume a pleasing shape; yea, and perhaps  
 Out of my weakness and my melancholy —  
 As he is very potent with such spirits —  
 Abuses me to damn me. I'll have grounds  
 More relative than this* (SHAKESPEARE, 2000).

Mas o espírito que eu vi pode ser o demônio. O demônio sabe bem assumir formas sedutoras e, aproveitando minha fraqueza e melancolia, tem extremo poder sobre almas assim, talvez me tente para me perder. Preciso de provas mais firmes do que uma visão (SHAKESPEARE, 2012).

Já em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo busca uma proteção maior para sua guerra contra Hermógenes e vê no pacto com o diabo uma solução para conseguir vencê-lo. O pacto lhe dá coragem. Entretanto, quando se questiona sobre as muitas coisas ruins que fez, ele se sente sozinho:

Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlada, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não?

Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda boa confirmação.  
Vender sua própria alma... invencionice falsa! (ROSA, 1982, p. 16).

Vê-se na obra o acontecimento imaterial, irreal que se passa num ambiente cheio de superstições e agouros como o sertão, do qual participa um sertanejo reflexivo sob o peso de um ambiente áspero e desumano.

Nas três obras, o sobrenatural atua sobre bases conhecidas: a guerra, a vingança, o sofrimento, com uma base textual semelhante, ou seja, um *topos*, em que o sobrenatural opera efetivamente no âmbito da persuasão para a execução de atos insólitos. O fato de as histórias se passarem em momentos em que a tensão e o medo imperam permite que o sobrenatural justifique as ações dos personagens.

Os *topoi* pressupõem sempre um enunciador, virtual ou não. Eles representam “evidências”, vozes na sombra, algo que é fundamento sem que disso, em geral, o locutor se dê conta; funcionam como uma espécie de acordo que serve de premissa (de caráter cultural) – uma memória discursiva (FURLANETTO, 2006, p. 528).

A ideia é retirar o valor negativo das ações e transformá-las em atitudes de acordo com as expectativas dos leitores.

Como pode ser visto em *Hécuba*, a justiça é a súplica dos vencidos, a voz dos derrotados diante dos conquistadores. A justiça, em *Hamlet*, corre por vias que passam pela traição, assassinato e incesto. Já em *Grande sertão: veredas*, a traição precisa ser lavada com o sangue da justiça sertaneja. Identificam-se várias vozes que tratam do valor da justiça e como ela deve ser aplicada. De acordo com Furlanetto (2006, p. 528), “com os *topoi* ‘algo’

fala em nossa fala, mas é a situação argumentativa que dá o tom e o estilo às vozes convocadas para funcionar como cenário”.

O *topos* do sobrenatural ainda inclui a morte e suas implicações. Para Polixena, a morte era a forma gloriosa e digna de escapar de um destino de escravidão e vergonha. Segundo Futre (1992, p. 109), “perfilam-se, de um lado, os troianos a quem foi concedida a dita de morrer: Heitor, Príamo, Astíanax, Polixena; do outro, aqueles a quem a morte é negada: Andrômaca, Hécuba, Cassandra”. Em *Hamlet*, o príncipe buscava vingança; por isso, ia matar o tio maquiavélico que tramara a morte do rei e que assassinaria os que se colocassem como obstáculo a seus objetivos. Porém, a morte um dia chegaria a ele também. Sobre isso ele reflete porque teme um fim abominável para sua alma. Segundo Vieira (2011, p. 28), “as tramas de vingança têm uma estrutura central sempre mantida: personagem assassina, personagem assassinada, personagem a vingar a personagem assassinada”. Para Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, a vida era simplesmente perigosa. Por isso, considera constantemente que o homem tem uma essência maléfica. No entanto, ele indaga até que ponto as ações partiam da própria pessoa. Até que ponto seria uma pessoa influenciada por um demônio?

E o demo – que é só assim o significado dum azouque maligno – tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo. Que o que gasta, vai gastando o diabo de dentro da gente, aos pouquinhos, é o razoável sofrer. E a alegria de amor – compadre meu Quelemém diz. Família. Deveras? É, e não é. O senhor ache e não ache. Tudo é e não é... (ROSA, 1982, p. 4).

Conclui-se, portanto, que o medo, a morte e a vingança em busca de justiça são importantes fatores de invocação do sobrenatural usados tanto para validar argumentos quanto para fortalecer o discurso. Em *Hécuba*, o fantasma de Aquiles realmente apareceu requerendo uma esposa? Ou foi somente uma invenção bem elaborada dos detentores do poder de discurso? No caso de *Hamlet*, a aparição seria mesmo o fantasma do rei procurando o descanso para sua alma, um demônio querendo a destruição do trono dinamarquês, ou o delírio de um filho cheio de suspeitas que necessitava confirmar? Em *Grande sertão: veredas*, Riobaldo fez mesmo um pacto com o diabo? Ou o pacto foi somente uma projeção de sua mente para lhe conceder força e coragem para confrontar seus inimigos?

O sobrenatural é utilizado, além disso, como uma importante ferramenta discursiva para amenizar ou justificar um discurso hostil ou uma verdade que transgrida uma cultura. Em *Hécuba* e *Grande sertão: veredas*, o sobrenatural representa ações meramente humanas. Forja-se, portanto, a presença do sobrenatural para validar as decisões tomadas pelos personagens. Assim, tanto o fantasma de Aquiles quanto o pacto demoníaco são subterfúgios para ações posteriores dos personagens envolvidos na trama. Em *Hamlet*, porém, não há dúvidas sobre a presença do sobrenatural. No fim das contas, de qualquer forma, matar, premeditar e mentir passam a ser aceitos pelo leitor em favor de Hamlet, porque a exigência do fantasma justifica essas ações.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, F. G. **O demônio interior em Grande sertão: veredas**. São Cristóvão, 2011. 139 f. Dissertação (Mestrado em Língua, Cultura, Identidade e Ensino) – Universidade Federal de Sergipe, Aracaju, 2011.

BOLLE, Willi. O pacto no Grande Sertão: esoterismo ou lei fundadora? **Revista USP**, v. 24, n. 36, p. 26-45, 1997.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 1986.

CINTRA, E. M. U. Hamlet e a melancolia. **Revista Latino-americana de Psicopatologia Fundamental**, v. 4, n. 4, p. 30-42, 2001.

CLOSEL, R. A. B. Revisando a história da influência de Sêneca em Shakespeare. **Letrônica**, v. 4, n. 1, p. 105-121, 2011.

COELHO, M. A. T. As diversas vidas de Zé Bebelo. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 343-348, 2003.

COUTINHO, E. F. O “logos” e o “mythos” no universo narrativo de Grande sertão: veredas. **Ângulo**, n. 115, p. 58-65, 2008.

DIGGLE, J. (Ed.). **Euripidis fabulae: Hecuba**. Oxford: Clarendon, 1984. v. 1, p. 339-398.

DRUMOND, J. N. O hibridismo em Grande sertão: veredas. **Revista Hispanista**, v. 7, n. 28, p. 1-9, 2007.

EURÍPIDES. Hécuba. In: WERNER, Christian (Trad.). **Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 1-73.

FURLANETTO, M. M. Argumentação e subjetividade no gênero: o papel dos *topoi*. **Linguagem em Discurso**, v. 6, n. 3, p. 519-546, 2006.

FUTRE, M. P. A exaltação das vencidas nas Troianas de Sêneca. In: Instituto Nacional de Investigação Científica (Eds.). **Miscelânea de estudos em honra do Prof. A. Costa Ramalho**. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1992.

GINZBURG, J. A violência em Grande sertão: veredas. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 34, p. 87-100, 1992.

KIBUUKA, B. G. A caracterização de Hécuba na Ilíada, no ciclo troiano e no drama de Eurípides. **Revista de Letras**, v. 4, n. 1, p. 48-55, 2011a.

KIBUUKA, B. G. A violência contra o inocente: a sabedoria prática na tragédia Hécuba, de Eurípides. **Hypnos**, n. 27, p. 314-326, 2011b.

MACHADO, A. R. O mito do pacto em Grande sertão: veredas. **Nau Literária**, v. 4, n. 2, p. 1-11, 2008.

MACHADO, D. W. Os costumes como determinantes do ser em Hamlet. **Babel: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras**, v. 2, n. 1, p. 1-16, 2012.

MARTINEZ, M. D. R. Hamlet: homem de virtú. **Estudos de Sociologia**, v. 13, n. 25, p. 77-89, 2008.

MARTINS, R. C. Pílades e Horácio: o valor da amizade em *Hamlet* e em *Orestes*. In: IX Semana de Letras: Cultura e Diferença, 2009. Faculdade Porto-Alegrense, RS, 2009. p. 255-263.

MARTINS, R. C. Os senhores da guerra. **Revista Historiador**, v. 4, n. 4, p. 1-8, 2011.

MAZZARI, M. Figurações do “mal” e do “maligno” no Grande sertão: veredas. **Estudos Avançados**, v. 22, n. 64, p. 273-290, 2008.

MENON, Maurício Cesar. Ruído no silêncio: a presença dos fantasmas na literatura brasileira. **Revista Trama**, v. 4, n. 8, p. 167-178, 2008.

MICHELAKIS, P. **Achilles in Greek tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

MORAIS, M. M. O romance se fez letra: a metaliteratura em Grande sertão: veredas. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, v. 12, p. 203-356, 2006.

NEVES, M. H. M. O pensamento político em Eurípides. **Revista Letras**, n. 20, p. 99-108, 1980.

OLIVEIRA, A. C. Um Hamlet do século XIX. **Letras & Letras**, n. 19, p. 123-129, 2003.

PEÇANHA, S. F. G. A. O deleite musical em Pítica 1. **Revista Eletrônica Antiguidade Clássica**, p. 44-50, 2008.

POMPEU, A. M. C. Eurípides aristofânico: a tragédia como artifício cômico. **Letras Clássicas**, n. 12, p. 83-98, 2008.

QUEIROZ, J. T. F. **Os direitos do cadáver**: ritos fúnebres na poesia épica e trágica da Grécia antiga. Vitória da Conquista, 2012. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Cultura, Educação e Linguagens) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, BA, 2012.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ROSENBAUM, Y. A batalha final: Riobaldo na encruzilhada dos fantasmas. **Literatura e Sociedade**, n. 10, p. 109-117, 2007.

SANTOS, M. S. Hécuba e Helena de Troia: repercussões no discurso shakespeariano. **Revista Letras**, v. 77, n. 77, p. 27-37, 2009.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Edited by Sidney Lamb. Nova York: Hungry Minds, 2000.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SILVA, C. A. Cosmovisão barroca no universo dramático de Shakespeare. **Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades**, v. 1, n. 3, p. 1-4, 2010.

SILVA, M. F. Cativas de guerra: a extrema degradação do estatuto social da mulher. **Sapere Aude**, v. 5, n. 9, p. 1-20, 2014.

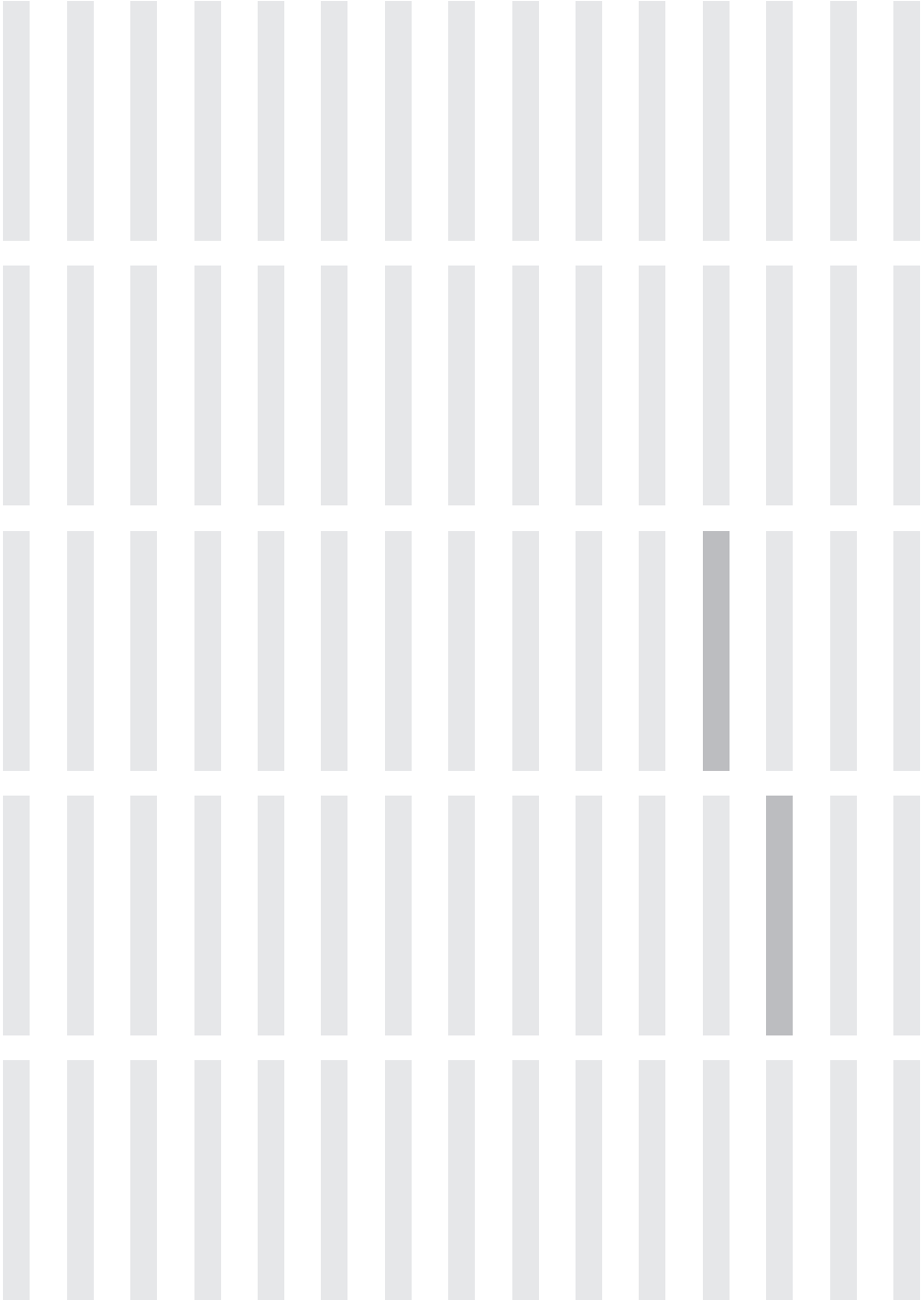
SOUZA, C. V. A questão da fragilidade humana em Eurípides e Winnicott. **Hypnos**, v. 2, n. 3, p. 104-111, 1997.

TRINDADE, M. S. Hamlet como ideal de paixão humana em Hegel. **Ítaca**, n. 15, p. 85-98, 2010.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. **Sociedade e Cultura**, n. 1, p. 41-54, 1998.

VIEIRA, Bruno R. L. **Hamlet à luz de Bakhtin**: a carnavalização da tragédia. João Pessoa, 2011. 42 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Letras-Inglês) – Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa. 2011.

WERNER, Christian. Introdução. In: WERNER, Christian (Trad.). **Dois tragédias gregas: Hécuba e Troianas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.





CAPÍTULO 6  
**COMPARANDO HISTÓRIAS DA  
MODERNIZAÇÃO DOS DEUSES**

Escrito em colaboração com:  
**Larisse Carvalho Teixeira**

Machado de Assis é considerado o escritor mais importante da literatura brasileira. Por causa da atenta observação de seu tempo e meio social, conseguiu tirar conclusões sobre a sociedade, que revela generosamente em seus textos, fazendo com que o leitor reflita sobre sua própria humanidade. Além disso, demonstra originalidade e independência em relação às obras de sua época. Segundo Teixeira (1987, p. 4):

Após os estudos mais recentes do texto machadiano, tornou-se impraticável insistir no aspecto clássico de seu estilo: elegância, correção, equilíbrio, clareza, penetração, acabamento. Essas propriedades ele as possui em larga escala, mas elas são organicamente dinamizadas pela vivíssima inquietação barroca do experimento formal, que torna a frase sarcástica, brincalhona, com feições de ziguezague. Tais experimentos valorizam tipograficamente a página, com linhas pontilhadas, disposição visual das palavras e até um desenho.

Ao todo, Machado escreveu quarenta e quatro obras teatrais em um período de quarenta e nove anos. Suas peças foram escritas de um modo que tanto os personagens quanto o diálogo e os acontecimentos entre eles servissem de crítica à sua época. Nessas obras, ele conseguia repetir certas críticas, alterando apenas a narrativa (VIEIRA, 2010, p. 122).

Para Vieira (2010, p. 119, 133, grifo nosso),

As peças de Machado de Assis são estruturadas de maneira que a substância de expressão está não somente subordinada à forma dramática, mas “dialogando” criticamente com esta, ou vice-versa. Assim, ora os aspectos formais estão afinados com o modo como o autor quer abordar e construir sua estória, ora a forma e o conteúdo são, ao mesmo tempo, ironizados

ou colocados em questão pelos personagens [...]. Opor-se aos cânones das escolas literárias e artísticas, “brincar” com os seus próprios conceitos estéticos, jogar uma estética dramática contra a outra, e expor os *limites das suas linguagens são aspectos que podemos observar no teatro de Machado de Assis e, conseqüentemente, são partes do seu projeto de um teatro nacional*. Projeto este que resulta de uma profunda reflexão sobre as questões estéticas do seu tempo e, também, de *um empreendimento intelectual ambicioso que tinha como fim privilegiar a linguagem em lugar da temática*.

Dessa forma, Machado posicionou-se sobre as questões da religião e da política, usando metáforas cristãs ou pagãs para criticar os deputados. Certa vez, formulou um diálogo curto entre os deuses, para criticar um deputado que era a favor da organização militar (AMPARO, 2011, p. 33):

Despovoado o céu dos pagãos, tenho para mim que lá ficaram dois deuses, aceitos pelo tempo, Mercúrio e Palas; esta, armada em guerra. Assim, quando em janeiro de 1863 se deu no nosso porto o fato das represálias britânicas, imagino que houve entre as duas divindades o seguinte diálogo: PALAS – Ah! O império resistia, armava-se do direito contra as minhas fragatas! Respondia com altivez! Levantava a cabeça diante de meus canhões! – Pois agora sofra as conseqüências do erro. MERCÚRIO – Longe de mim, ó Palas, contrariar o teu justo ressentimento; mas lembro-te que, na desforra legítima que tomaste, fui eu quem sofri... (MACHADO DE ASSIS, 2008 [1959], p. 170).

No entanto, segundo Amparo (2011, p. 44):

Afirmar que as obras são meras fábulas do Brasil imperial, ou alegoria da passagem do Império para a República, é não enxergar o sentido maior

que o escritor pretendeu dar à sua literatura, fundindo o plano real ao ficcional, unindo fantasia à realidade, construindo, assim, a terceira via do fazer literário. A obra machadiana é tela imbricada, tecida com o novelo da tradição e reconstruída pelas mãos de um tecelão habilidoso.

Da mesma forma, em 1865, Machado de Assis escreveu *Os deuses de casaca* em versos alexandrinos, divididos em treze cenas, sem a presença de mulheres na história (VIANA FILHO, 1989, p. 57). “A temática que serve de fundamento ao ideário da peça aborda as questões políticas e econômicas da sociedade fluminense. O autor procura também destacar o meio jornalístico como principal veículo de manipulação da opinião pública” (AMPARO, 2011, p. 29).

Machado havia sido convidado por Quintino Bocaiúva para trabalhar no Diário do *Rio de Janeiro*. Por conta desse trabalho, tornou-se mais crítico, por familiarizar-se com o debate político e social. Nessa época, não poupou a religião. De acordo com Amparo (2011, p. 29):

No debate político, tentando evidenciar a união de Estado e Igreja na manutenção de dogmas e utopias que favoreciam a dominação política e econômica da sociedade brasileira, recorria muitas vezes ao sarcasmo. Usava principalmente o viés religioso para falar dos “ilustres” membros do Senado e da Câmara, ou para comentar o último discurso deste ou daquele homem público.

O próprio Machado se denominava profético, pois a função que desempenharia seria uma espécie de apostolado. Com seu discurso, buscava converter os leitores incrédulos. Em *Os deuses de casaca*, o autor

aborda também as questões políticas e econômicas da sociedade fluminense (AMPARO, 2011, p. 30). Segundo Vieira (2010, p. 131, grifo nosso),

a comédia, tanto no seu conteúdo quanto na sua forma de expressão, transcende o “modesto” enunciado do autor. *Trazendo os deuses pagãos da mitologia romana para o século XIX, tirando-lhes do papel que a literatura moderna lhe reservou (o de signos alegóricos), e os expondo diante de uma sociedade proto-urbana e proto-burguesa (a da cidade do Rio de Janeiro), que tinha o progresso como meta e, de certa forma, a Razão como culto (haja vista o sucesso das ideias científicas ao longo dos oitocentos), Machado não apenas faz desses deuses habitantes de um outro tempo e espaço histórico-geográfico, como, também, a partir desta realidade insólita vai, pouco a pouco, compondo uma sátira mordaz aos seus contemporâneos. Os deuses, aqui, são referentes evocados não como simples alegoria literária, mas como chave para se entender o tempo presente.*

O que ele critica na peça é a imposição da vontade aleatória das autoridades. Por isso, faz os deuses se questionarem sobre sua imortalidade e utilidade na sociedade moderna, já que eram os homens que decidiam em que deus acreditar e ao qual cultuar. Dessa forma, cria uma crise de identidade para os deuses. Ao serem esquecidos pelos homens, julgam-se menos importantes. Em verdade, estavam sendo substituídos pelo dinamismo e pragmatismo da sociedade. Com isso, aos poucos, vão perdendo seus poderes e passam a viver com os seres humanos. No fim, seguem o velho ditado: “Se não consegue vencê-los, junte-se a eles” (VIEIRA, 2010, p. 131).

O próprio Machado de Assis (2003 [1866], p. 1-2) diz, na introdução de sua peça, que se julga

dispensado de entrar em explanações literárias a propósito de uma obra tão desambiciosa. Quer, sim, explicar o como ela nasceu, e o seu pensamento ao escrevê-la. Foi há mais de um ano, quando alguns cavalheiros davam uns saraus literários, na rua da Quitanda, que o autor, convidado a contribuir para essas festas, escreveu *Os deuses de casaca*. Até então era o seu talentoso amigo Ernesto Cibrão quem escrevia as peças que ali se representavam. Um desastre público impediu a exibição de *Os deuses de casaca* naquela época, e em boa hora veio o desastre (egoísmo do autor!), porque a comédia, relida e examinada, sofreu correções, acréscimos, até ficar aquilo que foi habilmente representado no sarau da Arcádia Fluminense, em 28 de dezembro findo, pelos mesmos cavalheiros dos antigos saraus, *arcades omnes*. Que ela ficasse completa, não ousa dizê-lo o autor; mas ao menos está consignada a sua boa vontade [...]. O autor não quis zombar dos deuses, não quis fazer rir os espectadores à custa dos antigos habitantes do Olimpo. Esta declaração é necessária para avisar aqueles que, dando ao título da comédia uma errada interpretação, cuidarem que vão ler um quadro burlesco, à moda do *Virgile travesti* de Scarron. Uma crítica anódina, uma sátira inocente, uma observação mais ou menos picante, tudo no ponto de vista dos deuses, uma ação simplicíssima, quase nula, travada em curtos diálogos, eis o que é esta comédia.

Machado faz os deuses descerem do Olimpo e se despir de suas magias e poderes, para se apoderarem das “casacas” dos homens elegantes e dos políticos do seu tempo (AMPARO, 2011, p. 38). Assim, a peça começa

com uma crise no Olimpo. Em uma sala mobiliada com elegância, alguns quadros mitológicos pendurados na parede e uma mesa com garrafas de vinho e cálices, Mercúrio se senta na cadeira de Júpiter, que lembra a Mercúrio que naquela manhã haveria correio. Alegre com o trabalho, disse: “Ainda bem! Eu já tinha receio de que perdesse até as funções de correio. Quero ao menos servir aos deuses, meus iguais. Obrigado, meu pai!” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 4). Júpiter se senta e pede ambrosia ou néctar a Mercúrio, que, rindo, lembra que não havia mais aquelas bebidas no mundo, apenas o vinho feito pelos seres humanos. Júpiter, decepcionado, aceita um cálice: “Há quem chame estes vinhos profanos. Fortuna dos mortais, delícia dos humanos. Trava como água estígia!” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 4).

Júpiter entrega as cartas a Mercúrio para convocar uma reunião com todos os deuses para discutirem a resolução da crise provocada pela descrença dos seres humanos:

As cartas aqui estão, Mercúrio. Toma, vai  
Em procura de Apolo, e Proteu e Vulcano  
E todos. O conselho é pleno e soberano.  
É mister discutir, resolver e assentar  
Nos meios de vencer, nos meios de escalar  
O Olimpo... (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 5).

Mercúrio sai; Júpiter, sozinho na sala, reflete sobre o bom tempo que passara no Olimpo:

... Tais outrora Encélado e Tifeu  
Buscaram contra mim escalá-lo. Correu  
O tempo, e eu passei de invadido a invasor!  
Lei das compensações! Então, era eu senhor;  
Tinha o poder nas mãos, e o universo a meus pés.  
Hoje, como um mortal, de revés em revés,  
Busco por conquistar o posto soberano [...].  
Corres hoje a Paris, como a Atenas outrora;  
A sombria Cartago é a Londres de agora.  
Ah! Pudesses tornar ao teu estado antigo! (MACHADO DE ASSIS, 2003  
[1866], p. 5).

Após essa breve reflexão, entram Marte e Vulcano, cheios de elogios à bela deusa Vênus. Reclamam, porém, de como ela havia iludido a ambos. Júpiter perguntou se alguém a viu, pois, para ele, ela havia desaparecido. Vulcano prontamente responde que a viu:

Era um salão.  
Dava o dono da casa esplêndida função.  
Vênus, lânguida e bela, olhos vivos e ardentes,  
Prestava atento ouvido a uns vãos impertinentes.  
Eles em derredor, curvados e submissos,  
Faziam circular uns ditos já cediços,  
E, cortando entre si as respectivas peles,  
Eles riam-se dela, ela ria-se deles.  
Não era, não, meu pai, a deusa enamorada  
Do nosso tempo antigo: estava transformada.  
Já não tinha o esplendor da suprema beleza

Que a tornava modelo à arte e à natureza.  
Foi nua, agora não. A beleza profana  
Busca apurar-se ainda a favor da arte humana.  
Enfim, a mãe de amor era da escuma filha,  
Hoje Vênus, meu pai, nasce... mas da escumilha (MACHADO DE  
ASSIS, 2003 [1866], p. 6).

Júpiter, mais uma vez decepcionado, deixa explícito, em sua feição, a desonra que Vênus trouxera aos deuses. Enche-se de esperança, porém, ao perguntar a Marte sobre Cupido, o deus do amor. Marte lhe diz:

Fui achá-lo  
Regateando há pouco o preço de um cavalo.  
As patas de um cavalo em vez de asas velozes!  
Chibata em vez de seta! — Oh! mudanças atrozés!  
Té o nome, meu pai, mudou o tal birbante;  
Cupido já não é; agora é... um elegante! (MACHADO DE ASSIS, 2003  
[1866], p. 7, grifo no original).

Vulcano diz que “foi melhor ter-nos desenganado: Dos fracos não carece o Olimpo” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 7). Marte, com raiva, o chama de desgraçado, acusando-o de sempre fugir das conquistas. Júpiter pergunta a Marte o que tem feito. Marte responde que, através do fogo e da arte, mostraria a todos que ainda é o antigo Marte, o mesmo que inspirou as guerras de Aquiles e de Heitor. No entanto, confessa que, naquele momento, não estava fazendo nada. Sentiu-se desanimado em meio àquele mundo desconhecido e diplomático.

Júpiter e Vulcano lhe deram razão. Marte diz que a Babel em que ele estava metido era movida por um único objeto: o papel, a base, o meio e o fim das guerras. Vulcano reflete nessas palavras e, para não se sentir desanimado como Marte, decide trabalhar com o aço (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 7-8).

Eles ficam na sala conjecturando sobre aquele novo mundo até aparecer Cupido, que pede licença e entra. Júpiter pergunta se viera se arrepender, mas Cupido, diz que, de fato, veio para se despedir do pai. Antes, porém, de ir, aconselha a todos:

Ah! não! Um conselho prudente:

Deixai a divindade e fazei como eu fiz.

Sois deuses? Muito bem. Mas, que vale isso? Eu quis

**Dar-vos este conselho; é de amigo** (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 8, grifo no original).

Todos os que estão na sala reclamam de sua postura. Marte diz ao deus do amor: “É de ingrato. Do mundo fascinou-te o rumor, o aparato. Vai, espírito vão! — Antes deus na humildade, do que homem na opulência” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 9). Contudo, Cupido contra-argumenta:

Terra-a-terra ando agora. Homem sou;

Da minha divindade o tempo já findou.

Mas, que compensações achei no novo estado!

Sou, onde quer que vá pedido e requestado.

Vêm quebrar-se a meus pés os olhares das damas;

Cada gesto que faço ateia imensas chamas.  
Sou o encanto da rua e a vida dos salões,  
Alfenim procurado, o ímã dos balões,  
O perfume melhor da *toilette*, o elixir  
Dos amores que vão, dos amores por vir;  
Procuram agradar-me a feia, como a bela;  
Sou o sonho querido e doce da donzela,  
O encanto da casada, a ilusão da viúva (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 9-10).

Marte, triste, chama Cupido de covarde, com o que Júpiter concorda. Cupido se despede e sai da sala. Marte reclama com Vulcano sobre a tolice feita por ele em ceder o Olimpo para ir viver com os humanos. Em meio à reclamação, ouve-se alguém batendo à porta. Vulcano vai até a porta e recebe Apolo e Proteu. Marte os cumprimenta e pergunta por Pégaso. Apolo conta que, na tarde anterior, cavalgava o cavalo e Pésago ia caracolando, sacudindo a cauda e levantando as crinas, como se recebesse inspirações divinas. De repente, o animal parou em meio a uma multidão como se algo o assombrasse. Recuava e queria fugir, mas não conseguia. Sentiu, por um instante, um horrível abalo e, para repelir o que o molestava, levantou o pé e feriu a testa de um homem. Do ferimento saíram sangue e um soneto. Muitas pessoas o acudiram, mas rodearam o cavalo e lhes beijavam as patas, a cauda e a crina, com o pedido de inspirações divinas. Assustado, Apolo desmontou e fugiu (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 11).

Marte fica chocado com a notícia e diz que mais uma desgraça ocorrera no Olimpo (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 12). Proteu meneia a cabeça e pergunta se a senha para a reunião continuava a mesma. Júpiter

dá, então, a nova senha ao deus: “Harpócrates, Minerva, o silêncio, a razão” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 12). Depois de ser revelada a nova senha, Vulcano, Proteu e Júpiter se despedem e se retiram da sala.

Marte e Apolo ficam sozinhos, refletindo. Marte diz:

Tenho ainda a maior esperança.  
 Confio em mim, em ti, em vós todos. Alcança  
 Quem tem força, e vontade, e ânimo robusto.  
 Espera. Dentro em pouco o templo grande e augusto.  
 Se abrirá para nós.  
 A divindade  
 A poucos caberá, e aquela infinidade  
 De numes desleais há de fundir-se em nós (MACHADO DE ASSIS,  
 2003 [1866], p. 14).

Apolo se sente mais confiante, mas ainda tem receios quanto ao seu destino e pergunta a Marte: “E quanto a mim...?” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 14). Marte, surpreso, repete a pergunta: “Quanto a ti?” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 14). Apolo, então, explica: “Vejo ir-se dispersado, dos poetas o rebanho, o meu rebanho amado! Já poetas não são, são homens: carne e osso” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 14). Apesar disso, Marte mantém acesa a chama da esperança: “A reforma há de vir. Quando o Olimpo outra vez em nossas mãos cair. Espera!” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 15).

Em meio à conversa dos dois, Cupido retorna e novamente aconselha os deuses a deixarem o orgulho e se aventurarem no mundo dos humanos:

Escutai;  
Cometeis uma empresa absurda. A humanidade  
Já não quer aceitar a vossa divindade.  
O bom tempo passou. Tentar vencer hoje é,  
Como agora se diz, remar contra a maré.  
Perdeis o tempo (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 15).

Marte, irritado com as palavras ditas por Cupido, manda-o calar, pois não era mais o deus do amor, mas sim o amor perdido; o deus se defende, dizendo que soube descer um dia à esfera dos mortais, mas ainda era o mesmo deus que vivera com eles no Olimpo. Ainda tinha o poder de evocar tantos males e encher-lhes o coração de amor ardente. Indo ao fundo da sala, Cupido avista um carro com uma mulher dentro. Apolo lhe pergunta quem era a mulher. Ele responde que era Juno! Vendo a beleza que ainda havia em Juno, Apolo se surpreende. Apesar disso, não cede seu posto de deus: “Ah! mas eu não arrisco minha divindade...” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 17). O deus do amor diz, então, que isso não passava de vaidade, pois Juno ainda era divina, embora se chamasse agora Corina. Apolo, já um tanto indeciso, resolve sair para dar um passeio e convida Marte para acompanhá-lo.

Cupido fica só, mas, em seguida, entra Mercúrio. Ao ver o ex-deus do amor, chama-o de covarde. Cupido conta que a deusa Hebe também havia se tornado humana e parte para não atrapalhar as decisões dos outros deuses (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 20). Sozinho, Mercúrio resolve beber vinho, inconsolado por saber que Hebe se tornou humana. Em seguida, voltam Marte e Apolo. Os três haviam decidido

se humanizar. Júpiter entra e, percebendo que estava perdendo, diz que havia um espírito ruim que tinha penetrado em todos, tentando separar os deuses em dois grupos. Apolo rebate:

[...] os deuses demitidos  
Buscam reconquistar os domínios perdidos.  
Há deuses do outro lado? Há homens. Neste caso  
Não teremos a luta em campo aberto e raso.  
Assim, pois, já que os homens não podem  
Aos deuses elevar-se, os deuses se acomodem.  
Sejam homens também (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 22).

Marte e Mercúrio concordam com as palavras de Apolo, o que deixa Júpiter tão furioso, a ponto de propor que se desmantele o Olimpo. Mercúrio tenta, inutilmente, explicar que essa luta cruel era estéril e sem proveito. Júpiter, ao ouvir isso, se sente perdido.

Aparecem Vulcano e Proteu de volta. Júpiter os recebe com alegria, já lhes contando que Mercúrio, Marte e Apolo haviam se rendido e passado para o outro lado da guerra. Vulcano e Proteu, com a voz baixa, dizem que eles também já se renderam ao lado humano. Vulcano diz: “Recuamos. Com os homens, enfim, nos reconciliamos” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 23). Júpiter, chocado com a notícia, se pergunta se ele ficaria só na guerra. Marte aconselha-o a tomar a mesma decisão que todos:

Não, meu pai. Segue o geral exemplo.  
É inútil resistir; o velho e antigo templo

Para sempre caiu, não se levanta mais.  
Desçamos a tomar lugar entre os mortais.  
É nobre: um deus que despe a auréola divina.  
Sê homem! (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 24).

Júpiter se recusa. Então, Apolo explica que o tempo lhe ensinou que, em algumas ocasiões, deve-se ceder. Júpiter diz:

Pois sim, mas tu, mas vós,  
Eu não. Guardarei só um século feroz  
A honra da divindade e o nosso lustre antigo,  
Embora sem amparo, embora sem abrigo.  
(a Apolo, com sarcasmo)  
Tu, Apolo, vais ser pastor do rei Admeto?  
Imolas ao cajado a glória do soneto?  
Que honra! (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 24).

Apolo responde que encontraria um lugar no mundo em que teria uma função parecida com a que teve no Olimpo, um lugar alto, acatado e sério. Então, propõe trabalhar como supremo juiz (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 24).

Júpiter pergunta também a Marte o que ele iria fazer no mundo dos humanos e ele lhe dá a seguinte resposta:

Eu cedo à guerra de papel.  
Sou o mesmo; somente o meu valor antigo  
Mudou de aplicação. Corro ainda ao perigo,  
Mas não já com a espada: a pena é minha escolha.

Em vez de usar broquel, vou fundar uma folha.  
Dividirei a espada em leves estiletas,  
Com eles abrirei campanhas aos gabinetes.  
Moral, religião, política, poesia,  
De tudo falarei com alma e bizarria.  
Perdoa-me, ó papel, os meus erros de outrora,  
Tarde os reconheci, mas abraço-te agora!  
Cumpre-me ser, meu pai, de coração fiel,  
Cidadão do papel, no tempo do papel (MACHADO DE ASSIS, 2003  
[1866], p. 24).

A escolha de Marte vem de sua compreensão de que, na Terra, era possível guerrear, não com armas, mas com o papel, pois por meio dele as pessoas eram manipuladas. O papel também pode representar o dinheiro, pelo qual a população trocava os valores morais. Portanto, o papel se torna o meio mais rápido para manipular, começar ou acabar guerras e, de certo modo, “mandar” na população (AMPARO, 2011, p. 41).

Júpiter, então, pergunta a Vulcano, que outrora fabricava o raio divino, o que faria na Terra como humano, e ele responde: “Inda há pouco o dizia, quando Marte do tempo a pintura fazia. Se o valor deste tempo é de peso ou de almoço, mudo de profissão, vou fazer penas de aço. Hei de servir alguém, aqui ou em qualquer parte” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 25).

Júpiter faz a mesma pergunta a Proteu, que responde:

Quem? Eu?

Farei o que puder; e creio que me é dado

Fazer muito: o caso é que eu seja utilizado.  
O dom de transformar-me, à vontade, a meu gosto  
Torna-me neste mundo um singular composto.  
Vou ter segura a vida e o futuro. O talento  
Está em não mostrar a mesma cara ao vento [...]  
Deste modo, meu pai, mudando a fala e a cara,  
Sou na essência Proteu, na forma Dulcamara...  
De tão bom proceder tenho as lições diurnas.  
Boa tarde! (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 25-26).

Proteu se levanta, então, e leva seu nome às urnas. Mercúrio, mesmo decidido a ficar no mundo dos humanos, ainda se sente inseguro, pois exercia, no Olimpo, a função de correio. Na Terra, porém, não teria mais essa função. Cupido entra a tempo de lhe oferecer serviço. Entretanto, Mercúrio, ainda receoso, agradece e escuta a proposta de Marte:

Vem comigo; entrarás na política escura.  
Proteu há de arranjar-te uma candidatura.  
Falarei na gazeta aos graves eleitores,  
E direi quem tu és, quem foram teus maiores.  
Confia e vencerás. Que vitória e que festa!  
Da tua vida nova a política... é esta:  
Da rua ao gabinete, e do paço ao tugúrio,  
Farás o teu papel, o papel de Mercúrio;  
O segredo ouvirás sem guardar o segredo.  
A escola mais rendosa é a escola do enredo (MACHADO DE ASSIS,  
2003 [1866], p. 27).

Mercúrio, que se denomina o deus da eloquência, aceita o trabalho. Então, Cupido, em tom de ironia, pergunta a Júpiter o que faria no divino Olimpo. Sem se render, responde: “Tiro desta derrota o necessário ensino. Fico só, lutarei sozinho e eternamente” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 27). Cupido ainda insiste e o aconselha a ceder e acompanhar os demais deuses a fim de ocupar um lugar entre os mortais. Tentando convencê-lo, conta que a deusa Diana também havia se humanizado, não caçando mais veados, mas sim, namorados. O grande deus divisa, então, um lado bom nos homens e, ouvindo os conselhos de todos, finalmente, deixa o orgulho de lado e cede:

Também sou homem, sou; vou convosco. O costume  
Meio homem já me fez, já me fez meio nume.  
Serei homem completo, e fico ao vosso lado  
*Mostrando sobre a Terra o Olimpo humanizado* (MACHADO DE ASSIS,  
2003 [1866], p. 30, grifo nosso).

Mercúrio o congratula pela sábia decisão. Apolo, curioso, pergunta qual seria a profissão do pai, e ele lhe responde, depois de refletir um pouco: “Vou ser banqueiro!” (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 31). Eufóricos, imaginam que, juntos, viveriam felizes na Terra, assim como viveram no Olimpo. Com a influência de Cupido e das divindades que já viviam na Terra com os seres humanos, os outros deuses acabam cedendo. Por isso, pode-se dizer que perderam a guerra, tornando-se deuses humanizados.

Cupido tem uma forte influência na decisão dos deuses, com a sedução retórica e a sedução amorosa, argumentando que as deusas Hebe e Vênus,

que já outrora andavam nuas pelo Olimpo, agora andam com elegantes trajes, como damas da sociedade. Com isso, convence a todos e, no fim, os ajuda a arrumar um trabalho no mundo dos humanos (AMPARO, 2011, p. 40).

## OS DEUSES DA AMÉRICA

Neil Gaiman nasceu em Hampshire, Reino Unido, mas atualmente reside nos Estados Unidos. Adquiriu o gosto pela leitura desde a infância, com os livros de C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien e outros autores (GAIMAN, 2001b). Com o desejo de escrever romances, contos e filmes, resolveu se tornar jornalista, pois, para ele, os jornalistas têm permissão para fazer perguntas e simplesmente descobrir como o mundo funciona, e ainda estaria fazendo algo que ama, escrever (GAIMAN, 2013, contracapa). Sua primeira obra escrita foi uma biografia chamada *Duran, Duran*, escrita em apenas três meses. Depois de alguns anos, escreveu *Sandman*, que se tornou o primeiro gibi a receber o prêmio literário, o 1991 *World Fantasy Award* de melhor conto (GAIMAN, 2001b). Autor aclamado pela crítica, sempre buscando atingir o público de todas as idades, recebeu muitos prêmios, entre eles o *World Fantasy Award*, o *Bram Stoker Award* e o *Hugo Award* (MCCABE, 2004).

Em seu livro *Deuses americanos*, Gaiman, junto com o amigo Terry Pratchett, que fez as ilustrações, explora, de forma mais completa, os temas abordados superficialmente em *Sandman*, especificamente os pensamentos expressos pelos personagens. A obra também reflete o

prestígio e amor por seu país adotivo, uma vez que retrata, de certa forma, a experiência de um imigrante aos Estados Unidos (MCCABE, 2004). De fato, escreveu seu primeiro rascunho de *Deuses americanos* em vários cadernos de capa dura e com uma caneta tinteiro, enquanto desfrutava de alguns lugares que visitava naquele país (MCCABE, 2004).

Segundo Gaiman (2001b),

Há cerca de seis ou sete anos, tive a ideia de uma estrutura para uma história, tudo sobre os deuses e os dias da semana. Eu a mastiguei e brinquei com ela e fiquei muito feliz com isso. Mas, então, a ficha caiu, e percebi, sombriamente, que eu tinha conseguido, trabalhando a partir de primeiros princípios, chegar a uma estrutura maravilhosa para uma história. Mantive o Sr. Quarta-feira, e o dia de seu encontro, no fundo da minha cabeça e, quando consegui montar *Deuses americanos*, ele estava lá, pronto e esperando.

Quintanilha (2016, contracapa) o elogia por seu compromisso com a tradição e o mito:

Um dos aspectos que mais me cativaram no trabalho do autor foi sua capacidade de resgatar a tradição histórica da construção dos mitos, buscando humanizar os sentimentos e valores das deidades mitológicas, a ponto de não conseguirmos mais distingui-las de nós mesmos. Gaiman usa a verossimilhança para fortalecer aspectos da construção de seus deuses, espíritos e mitos, inserindo-os em nosso contexto social, familiarizando-os com nossos produtos, moda, condições de trabalho,

fazendo com que habitem diferentes camadas sociais. Os velhos mitos, então, expõem sua essência da condição humana através dos tempos.

No livro, *Shadow*, o protagonista, havia passado três anos na prisão, estava com 32 anos e era um homem grande e com cara de “não se meta comigo”. Na prisão, seu maior problema fora encontrar uma maneira de passar o tempo. Por isso, aprendeu sozinho a fazer truques com moedas e passou muito tempo pensando no quanto amava a esposa. O que lhe trazia alívio era saber que havia chegado ao fundo do poço. Assim, não temia mais ser derrubado pelo mundo, porque o mundo já o derrubara (GAIMAN, 2016, p. 1-15).

Ele não era supersticioso. De fato, não acreditava em nada que não pudesse ver. No entanto, pressentia um desastre iminente para a cadeia em seus dias. Mesmo com essa sensação de que algo ruim aconteceria, continuou pensando em como iria ser feliz com a esposa Laura e com o emprego na academia de seu amigo Robbie. Faltavam poucas semanas para terminar a pena. Então, ligou para a esposa, disse que sentia algo estranho e que a amava. Laura retribuiu o carinho e disse que também o amava e desligou o telefone (GAIMAN, 2016, p. 15-24).

Dois dias antes de sair da cadeia, *Shadow* foi chamado na sala do diretor e recebeu a notícia de que seria solto mais cedo, porque Laura havia morrido em um acidente de carro naquela madrugada. Atordoado com as palavras do guarda, juntou as coisas e foi em direção à saída da prisão. Na saída, pegou um táxi para o aeroporto (GAIMAN, 2016, p. 25-29). Perambulando pelo aeroporto, pensou em como tudo ficaria bem. Quando voltasse para casa, Laura estaria lá esperando por ele. Pensou que talvez fosse o corpo

de uma mulher desconhecida que se parecia com ela... Afastando esses pensamentos, comprou a passagem e ligou para o amigo Robbie, avisando que saíra mais cedo e estava voltando para casa. Embarcou no avião e, já no seu assento, pegou no sono. Viu-se em um lugar escuro. Notou que algo o observava. Era uma cabeça peluda de búfalo, com dois olhos úmidos enormes que se pareciam com bolas de gude pretas. Uma voz tremida surgia das profundezas da Terra e lhe dizia: “Mudanças se aproximam, certas decisões precisarão ser tomadas. Para sobreviver, você precisa acreditar” (GAIMAN, 2016, p. 31). Após esse sonho, Shadow acordou e viu que já estava pousando (GAIMAN, 2016, p. 30-31).

Ao desembarcar, Shadow percebeu que não era o lugar onde deveria estar. Procurou um atendente, que lhe informou que haviam feito uma parada por causa da forte tempestade. Correu para pegar o próximo avião, mas só deu tempo de ver o avião decolar pela janela. Foi até o atendimento de passageiros para explicar a situação e procurar outro avião que o levasse ao seu destino. Com uma nova passagem em mão, correu para o avião e lá teve um conflito com uma passageira, que estava em seu assento. Por isso, foi orientado a se sentar na primeira classe, ao lado de um homem barbudo de terno claro. Ao ver Shadow sentado ao seu lado, o homem disse que ele estava atrasado, pois tinha um trabalho a lhe oferecer. Educadamente, ele respondeu que já tinha um trabalho esperando por ele em casa. O homem continuou falando: “Não tem nada à sua espera lá. Por outro lado, estou lhe oferecendo um trabalho perfeitamente lícito: paga bem, segurança limitada e benefícios consideráveis. Acha que gostaria de um desses?” (GAIMAN, 2016, p.

35). Ele agradeceu e disse novamente que não precisava de trabalho (GAIMAN, 2016, p. 34-36).

Alguns minutos se passaram e o estranho continuou a conversa: “Lamento por sua esposa, uma perda terrível” (GAIMAN, 2016, p. 36). Shadow respondeu: “Ela morreu em um acidente de carro, há formas piores de morrer” (GAIMAN, 2016, p. 36). E o estranho continuou: “Shadow, não é pegadinha. Não é um golpe. Eu posso pagar melhor do que qualquer outro emprego que você encontrar. Você é um ex-presidiário. Não vai ter uma fila de gente brigando para contratá-lo” (GAIMAN, 2016, p. 36).

Shadow, já irritado, respondeu novamente que não estava procurando emprego e lhe perguntou qual poderia ser o nome de um sujeito tão velho e estranho. O homem, com um sorriso malicioso, disse que se chamava Wednesday (quarta-feira, em inglês), mas que só revelaria o nome verdadeiro se ele aceitasse o trabalho. Com a cara fechada, disse: “Não gosto de você. Não quero trabalhar com você” (GAIMAN, 2016, p. 37). Passado algum tempo, o avião aterrissou em um aeroporto que não era, de novo, o destino do ex-presidiário.

Olhando o avião decolar, foi até o balcão de aluguel de carros e alugou um Toyota vermelho pequeno. Estava a caminho de Eagle Point, que ficava a uns 400 quilômetros de onde estava. Já na estrada, parou para comer e, no restaurante, encontrou Wednesday, que lhe ofereceu novamente o trabalho (GAIMAN, 2016, p. 38-39). Para convencê-lo a trabalhar para ele, Wednesday lhe entregou um jornal e pediu para que o abrisse onde estava escrito:

*Laura Moon [...] and Robbie Burton [...] were in Robbie's car on the interstate when they swerved into the path of a thirtytwo-wheeler. The truck brushed Robbie's car and sent it spinning off the side of the road. Rescue crews pulled Robbie and Laura from the wreckage. They were both dead by the time they arrived at the hospital (GAIMAN, 2001a, p. 27).*

Robbie Burton e Laura Moon estavam em uma rodovia interestadual. O veículo deu uma guinada e saiu da faixa, entrando na contramão de frente para uma carreta, que colidiu com a lateral do carro ao tentar desviar. Com o impacto, o veículo de Robbie foi arremessado para fora da estrada, capotando até bater em uma placa e parar de vez. Os socorristas chegaram à cena em questão de minutos. Tiraram Robbie e Laura dos destroços. Os dois chegaram mortos ao hospital (GAIMAN, 2016, p. 46).

Ao terminar a leitura, Shadow confessou: “Estou desempregado” (GAIMAN, 2016, p. 47). Pegou uma moeda do bolso e pediu para Wednesday escolher cara ou coroa. Wednesday escolheu cara, e, quando jogou a moeda para o alto, saiu cara e Shadow aceitou o trabalho. O velho se levantou para cumprimentar um conhecido, de barba ruiva curta e jaqueta remendada, que disse que queria uma bebida. Wednesday foi até o bar buscar bebida para os três. Chegou com um copo de hidromel e entregou para Shadow, dizendo que era a bebida dos deuses e que ele teria que beber tudo, pois a bebida iria selar o acordo que havia entre eles. Intrigado, Shadow perguntou qual acordo eles haviam feito e ouviu a resposta:

*You work for me now. You protect me. You transport me from place to place. You run errands. In an emergency, but only in an emergency, you*

*hurt people who need to be hurt. In the unlikely event of my death, you will hold my vigil. And in return I shall make sure that your needs are adequately taken care of* (GAIMAN, 2001a, p. 30).

Você trabalha pra mim. Você me protege. Você me ajuda. Você me leva de um lugar a outro [...]. Em uma emergência, mas só em uma emergência, você machuca pessoas que precisam ser machucadas. No caso improvável de eu vir a morrer, você prestará tributo a mim. E, em troca, eu tomarei providências para que suas necessidades sejam devidamente atendidas (GAIMAN, 2016, p. 50).

Shadow concordou com os termos impostos pelo velho, mas disse que gostaria de ir ao velório de Laura para se despedir. Ainda disse que não iria machucar ninguém por diversão ou por dinheiro, apenas a quem merecesse. Com o acordo selado e ambos concordando com os termos, Shadow pegou sua moeda e começou a brincar com ela entre os dedos. Sweeney, o cara de barba ruiva curta, se aproximou dele, pegou um copo e tirou do ar uma moeda grande, dourada e brilhante, em seguida tirou várias outras até encher o copo. Curioso, Shadow pediu para ele lhe contar como fizera essa mágica. Sweeney respondeu que contaria apenas se brigasse com ele (GAIMAN, 2016, p. 50-55).

Shadow, com tranquilidade, disse que não brigaria com aquele sujeito bêbado parado na sua frente. Porém, depois de tantas provocações, cedeu e brigou com ele. No dia seguinte, acordou no banco traseiro de um carro, com Wednesday ao volante. Não se lembrava de nada que havia acontecido na noite anterior. Parando em um hotel, o velho disse que o corpo de Laura estava sendo velado na funerária Wendell e

perguntou se ele queria companhia na viagem. Shadow respondeu que não e seguiu seu caminho (GAIMAN, 2016, p. 55-60).

Entrando na capela onde acontecia o velório, Shadow reconheceu os vários amigos e familiares da esposa. Parado, observando o caixão, viu Audrey, melhor amiga de Laura, cuspidando no corpo. Perplexo, Shadow foi atrás dela. Enquanto ela chorava descontroladamente, disse que Laura e seu marido estavam tendo um caso. Por isso, estavam juntos no carro. Ficou chocado com a notícia. Triste, acompanhou o corpo da esposa até ser coberto pela terra. Jogou, então, para ela a moeda que ganhara na briga da noite anterior e foi ao encontro de Wednesday, seu novo chefe (GAIMAN, 2016, p. 60-62).

No caminho, Shadow caiu e, quando se recuperou, sentiu as mãos amarradas atrás das costas. Estava sentado no banco de couro de outro carro, com duas pessoas sentadas ao seu lado e um garoto gordo sentado no outro banco. O garoto começou a interrogá-lo e perguntou se ele trabalhava para Wednesday. Após a confirmação, perguntou o que ele estava tramando e a razão de estarem naquele lugar. Mesmo com a resposta sincera de Shadow, ele mandou um dos rapazes lhe dar um soco no estômago. Depois, pediu que desse um recado ao chefe: “Diga que ele já era. Ele é passado, já está velho. E é melhor ele aceitar isso. Diga que nós somos o futuro e que estamos pouco nos fodendo para ele ou qualquer um que nem ele. O tempo dele acabou” (GAIMAN, 2016, p. 66). Após esse recado, Shadow saiu do carro e continuou caminhando em direção ao hotel (GAIMAN, 2016, p. 62-67).

Chegando ao hotel, já encontrou o chefe no quarto e lhe contou sobre o encontro que havia tido com o garoto gordo. Pediu, então, mais uma semana na cidade para arrumar a casa da falecida esposa e doar suas coisas. Depois dessa conversa, foi descansar e, ao fechar os olhos, sonhou que estava em um lugar maior que uma cidade, com várias estátuas antigas, onde ouviu alguém dizer: “Estes deuses foram esquecidos e podem ser considerados mortos. São encontrados apenas em histórias caducas. Todos se foram, mas seus nomes e imagens permanecem conosco” (GAIMAN, 2016, p. 71). Acordou assustado e percebeu a presença de uma mulher com ele na cama. Sentiu um cheiro podre: flores e produtos químicos. Olhou mais de perto e reconheceu que a mulher era Laura. Shadow continuou tranquilo. Não estava com medo. Conversou com a esposa, contou a ela como foi na prisão e, depois de muita conversa, Laura mostrou a moeda que Shadow lhe havia jogado na cova na noite anterior. Pensou que talvez a moeda tivesse trazido Laura de volta à vida. Ao vê-la partir, foi correndo para o quarto do chefe e contou a ele o ocorrido. Disse que estava pronto para ir embora da cidade. Satisfeito, Wednesday disse que partiriam pela manhã (GAIMAN, 2016, p. 68-78).

Na manhã seguinte, foram tomar café e o chefe explicou o que fariam nos próximos dias. Disse que, no sábado, iriam fazer algumas visitas em Chicago, mas antes fariam uma parada. Shadow concordou e seguiram em direção ao carro. Chegaram à primeira parada, desceram do carro e, na entrada da casa, Wednesday avistou Zorya, uma antiga amiga. Foram convidados para entrar e lá encontraram quem desejavam, Czernobog, amigo de Wednesday. O homem usava um roupão sujo, era baixo, tinha

cabelo grisalho e o rosto enrugado. Em meio à conversa, Czernobog contou para Shadow como era feliz quando trabalhava no abatedouro, no grupo dos apagadores. Pegava a marreta e batia com toda a força na cabeça do boi (GAIMAN, 2016, p. 81-90).

Depois de alguns minutos de conversa, Shadow se levantou para ir ao banheiro e, quando voltou, encontrou o chefe discutindo com o velho. Depois de calmos, Czernobog perguntou ao ex-presidiário se ele sabia jogar damas. Shadow se lembrou dos três anos em que jogou na cadeia. Então, o velho fez uma aposta com Shadow: se ele ganhasse, o velhote teria que ir com ele para onde o chefe tinha mandado e ele havia recusado, o que dera início à discussão. Czernobog concordou e disse que, se ele ganhasse, acertaria a marreta na cabeça de Shadow assim como tinha feito com vários bois em seu antigo trabalho. Shadow concordou. Foram duas partidas, o velho ganhou a primeira e Shadow a segunda. Combinaram que Czernobog iria com ele e o chefe. Quando voltassem, o velho mataria Shadow (GAIMAN, 2016, p. 91-101).

Na manhã seguinte, despediram-se e voltaram para a estrada. Pararam perto de um banco e planejaram um roubo sutil. Wednesday, vestido de segurança, pegou uma placa com a palavra “quebrado”, que colocou em frente ao caixa eletrônico. Sentou-se em um banco na frente do caixa. As pessoas iam até ele para que ele realizasse o depósito, mas, ao invés disso, pegava o dinheiro para si. Depois desses furtos, entraram no carro e foram embora antes que alguém desconfiasse. Foram em direção a Madison (GAIMAN, 2016, p. 111-122).

Chegaram em *House on the Rock*, um lugar, de acordo com Wednesday, sagrado. Depois de algumas horas, chegou Czernobog e foram em direção ao maior carrossel do mundo. Lá, encontraram o Sr. Nancy, velho amigo de Wednesday. Os quatro ficaram conversando e esperando as outras pessoas chegarem. Os três velhos subiram no carrossel. Em seguida, Shadow também subiu e lá, com giros e música, ele conseguiu ver os deuses (GAIMAN, 2016, p. 123-133).

“As sombras se alongaram e oscilaram, a valsa mecânica foi substituída por um concerto de batidas e estrondo, como se fossem pratos de percussão ou a arrebentação na costa de um oceano distante” (GAIMAN, 2016, p. 134). Quando Shadow conseguiu se recuperar, viu que o Sr. Nancy tinha mudado de roupa. Agora estava em um terno azul-marinho e montado em cima de um leão feroz. Aqueles homens aparentemente normais revelaram sua verdadeira aparência. Eles eram deuses. Atordoado com essa descoberta, viu os animais de brinquedo do carrossel se transformarem em animais grandes e ferozes. Perguntou a Wednesday o que ele era e ouviu atentamente a resposta:

*Do you know me, Shadow? [...]. I told you I would tell you my names. This is what they call me. I am called Glad-of-War, Grim, Raider, and Third. I am One-Eyed. I am called Highest, and True-Guesser. I am Grimnir, and I am the Hooded One. I am All-Father, and I am Gondlir [...]. Odin* (GAILMAN, 2001a, p. 104).

Você sabe quem eu sou, Shadow? [...]. Eu falei que lhe diria meus nomes. É assim que me chamam. Alegria da guerra, Sombrio, Saqueador e

Terceiro. Eu sou o Caolho. Sou chamado de O Mais Alto, e de Adivinho, Sou Grímnir e o Encapuzado. Sou o Pai de todos, e sou Gondlir [...]. Sou Odin (GAIMAN, 2016, p. 136).

Shadow finalmente entendeu. Era uma reunião de deuses. Quando o carrossel parou de girar, ele viu outras criaturas divinas em volta de seu chefe. A reunião tinha como objetivo falar sobre uma possível guerra contra os deuses modernos. Tomando a frente na reunião, Wednesday falou:

*The land is vast. Soon enough, our people abandoned us, remembered us only as creatures of the old land, as things that had not come with them to the new. Our true believers passed on, or stopped believing, and we were left, lost and scared and dispossessed, only what little smidgens of worship or belief we could find. And to get by as best we could [...]. Now, as all of you will have had reason aplenty to discover for yourselves, there are new gods growing in America, clinging to growing knots of belief: gods of credit card and freeway, of Internet and telephone, of radio and hospital and television, gods of plastic and of beeper and of neon. Proud gods, fat and foolish creatures, puffed up with their own newness and importance. They are aware of us, and they fear us, and they hate us, said Odin. You are fooling yourselves if you believe otherwise. They will destroy us, if they can. It is time for us to band together. It is time for us to act (GAIMAN, 2001a, p. 107-108).*

A terra é vasta. Pouco tempo depois, nosso povo nos abandonou, passou a nos tratar apenas como criaturas do Velho Mundo, como algo que não os havia acompanhado até sua nova vida. Nossos verdadeiros fiéis morreram ou pararam de acreditar, e nós, perdidos, assustados e desamparados, fomos obrigados a sobreviver com qualquer resquício de adoração e fé

que encontrássemos. E a sobreviver da melhor forma possível [...]. Agora, como vocês todos devem ter tido uma fatura de motivos para descobrir por conta própria, deuses novos estão ganhando força nos Estados Unidos, agarrando-se a focos crescentes de fé: deuses do cartão de crédito, e da rodovia, da internet e do telefone, do rádio, do hospital e da televisão, deuses do plástico e do bipe e do neon. Deuses orgulhosos, criaturas gordas e estúpidas, envaidecidas com a própria novidade e importância. Eles sabem que estamos aqui, e nos temem, e nos odeiam. Vocês se enganam se acreditam que não. Eles vão nos destruir, se puderem. É hora de nos unirmos. É hora de agirmos (GAIMAN, 2016, p. 140).

Nesse momento, Shadow percebeu que uma grande guerra estava por vir (GAIMAN, 2016, p. 142). Logo depois da reunião, Shadow, seu chefe e os outros convidados caminharam em direção à saída do carrossel. Do lado de fora, o ex-presidiário estava escorado no carro, quando, de repente, sentiu algo bater na sua cabeça. De novo, sentiu que estava sendo amordaçado e amarrado. Estava sendo sequestrado por dois homens com vozes familiares. Tentou, inutilmente, gritar para avisar o chefe e os outros deuses que estavam em perigo, mas nenhum som lhe saiu da boca (GAIMAN, 2016, p. 143-145).

Quatro horas se passaram até que os dois homens foram interrogá-lo. Um se chamava Sr. Stone e o outro Sr. Wood. Os sequestradores o interrogaram e perguntaram o que faziam no carrossel, mas sem obter nenhuma resposta de Shadow. Foram embora, portanto, deixando-o sozinho. Cansado, deitou e dormiu. Ouviu um barulho do lado de fora e acordou assustado. Viu Laura entrando na sala, suja de sangue, enquanto o tranquilizava dizendo que o sangue era dos guardas. Ela lhe entregou

uma jaqueta e chocolate, e mandou que fosse embora antes que outros guardas chegassem. Antes de ir, perguntou à falecida esposa como o encontrara. Ela respondeu que ele brilhava como um farol. Sem lhe dar a chance de fazer outra pergunta, ela se virou e sumiu na escuridão (GAIMAN, 2016, p. 146-158).

Shadow caminhou para o sul. Depois de algumas horas, encontrou um pássaro preto, que disse que o chefe o encontraria no Cairo. Shadow concordou e seguiu caminhando, comprou um carro velho e foi se encontrar com o chefe (GAIMAN, 2016, p. 147-170).

Na estrada, encontrou uma moça que pedia carona. Ela estava a caminho de Madison e se chamava Sam. Shadow a deixou na casa da tia. Depois, parou em um hotel para descansar da viagem, ligou a TV e ficou esperando o sono chegar. A protagonista da série que estava sendo transmitida na TV chamou Shadow e disse que precisavam conversar. Sem entender, disse que estava ficando louco e perguntou quem era ela. Sua resposta foi:

*I'm the idiot box. I'm the TV. I'm the all-seeing eye and the world of the cathode ray. I'm the boob tube. I'm the little shrine the family gathers to adore [...]. I'm what people are sacrificing to [...]. Their time, mostly* (GAIMAN, 2001a, p. 136).

Eu sou a mãe dos idiotas. Sou a televisão. Sou o olho que tudo vê, sou o mundo do raio catódico. Sou a expositora de tetas. O pequeno altar em torno do qual a família se reúne para louvar [...]. Eu sou a entidade para quem as pessoas fazem os sacrifícios [...] elas sacrificam o tempo de vida (GAIMAN, 2016, p. 173).

Ainda sem entender, Shadow perguntou sobre o que a mulher queria conversar com ele. Ela disse que queria contratá-lo para trabalhar com ela. Ele rebateu que não estava interessado e a televisão se desligou automaticamente, porque o modo soneca estava ativado. Agradecido por isso, Shadow se virou e dormiu. Acordou cedo e continuou na estrada. Quando chegou a seu destino, estacionou o carro e foi até uma funerária, onde encontrou o Sr. Íbis e o Sr. Jacal, que trabalhavam lá. Almoçaram com Shadow e ficaram conversando (GAIMAN, 2016, p. 174-209).

Shadow ficou alguns dias hospedado e trabalhando com eles. Em uma manhã, depois de uma caminhada de quinze minutos, passou por debaixo de uma ponte e lá encontrou Mad Sweeney, que estava passando por problemas e pediu que Shadow lhe devolvesse a moeda grande que dera para ele na lanchonete no dia em que começou a trabalhar para Wednesday. Shadow disse que ele não estava mais com a moeda, que a havia dado de presente. Para sua surpresa, Sweeney entrou em desespero e começou a chorar. Com o rosto coberto de lágrimas, pediu vinte dólares a Shadow para sair da cidade. Foi a última vez que Shadow viu Sweeney vivo, pois, no dia seguinte, foi chamado para recolher o corpo do velho conhecido. À noite, beberam uísque pela morte dele, e, na manhã seguinte, encontrou Wednesday parado na porta de seu quarto. Shadow se arrumou, entrou no carro e juntos pegaram a estrada (GAIMAN, 2016, p. 210-223).

No fim da noite, Shadow perguntou quem eram os sujeitos que o sequestraram. O chefe respondeu que eram membros da oposição. Em seguida, perguntou como ele e os deuses haviam conseguido fugir. Wednesday disse que eles ganharam tempo quando os sequestradores

pararam para pegá-lo. Depois disso, foram para um hotel ali perto e passaram a noite. Pela manhã, Shadow recebeu a notícia de que iria passar uns dias em Lakeside e seu novo nome seria Mike Ainsel. Depois de duas horas de viagem, chegou ao destino. Assim que desceu do ônibus, já encontrou Hinzelman, um velho senhor que, gentilmente, se ofereceu para leva-lo até em casa. Shadow aceitou a carona e foram juntos até a nova casa (GAIMAN, 2016, p. 224-236).

Shadow acordou cedo, no dia seguinte, para ir ao mercado. O termômetro marcava cerca de -30°C. Contudo, por não ter opção, resolveu ir andando. Seus dedos dos pés e das mãos estavam congelando quando o policial Chad Mulligan parou e lhe ofereceu uma carona. Foram conversando o caminho todo, mas pararam para tomar café da manhã e seguiram em direção às lojas. Chad precisou voltar para a delegacia e Shadow aproveitou para conhecer mais a cidade. Depois, Hinzelman lhe deu uma carona até em casa. O dia passou e Wednesday apareceu na casa dele. A primeira pergunta que Shadow fez foi por que estava ali, naquela cidade. O chefe respondeu que ali ninguém o encontraria e anunciou que iriam embarcar para Las Vegas no fim da noite para encontrar um amigo. Chegaram à grande cidade e Wednesday foi ao encontro de seu amigo, enquanto Shadow esperava, de longe, os dois conversarem. A conversa demorou algumas horas e, depois, o chefe voltou dizendo que o amigo iria ficar ao lado deles na guerra. Beberam e seguiram em direção ao aeroporto. Voltaram para Lakeside e o deus seguiu a estrada, deixando Shadow sozinho no apartamento (GAIMAN, 2016, p. 236-281).

Três dias se passaram e Shadow aproveitou para conhecer mais a cidade. Foi a uma feira de livros, conversou com os moradores e voltou para o seu pequeno apartamento. No quarto dia, acordou com uma ligação do chefe, avisando que iriam para São Francisco. Chegaram ao destino e foram visitar uma senhora, chamada Easter. Todos se sentaram para comer, enquanto Wednesday convencia a mulher a se juntar ao grupo deles. Depois de muita conversa, a mulher aceitou. Disse que lutaria ao lado deles na guerra. Foram embora felizes e, no começo da madrugada, Shadow já estava de volta em seu apartamento (GAIMAN, 2016, p. 293-308).

Depois de mais alguns dias, Shadow estava dirigindo em direção a Dakota do Sul, com o deus sentado ao seu lado. Foram dois dias de viagem até chegar a um lugar onde as estrelas pareciam estar a poucos metros de distância deles e, ao olhar para baixo, viram duas montanhas cobertas de ossos de pessoas mortas. Sem saber exatamente onde estava, Shadow entrou em uma casa com o chefe e lá conheceu Apple Johnny, Whiskey Jack e John Chapman. Depois de muita conversa, nenhum dos três quis lutar no time do velho amigo. Então, Shadow e seu chefe voltaram para a estrada. Pararam em uma lanchonete e compraram um jornal. Quando viu a data, percebeu que haviam demorado três meses nessa visita (GAIMAN, 2016, p. 325-345).

Nas semanas seguintes, Shadow saiu em mais viagens com o chefe. Foram para Rhode Island, a uma boate de Seattle, a um saguão de um prédio em Dallas e, depois, pegaram um avião para Boulder (GAIMAN, 2016, p. 348). Todas as viagens tinham o objetivo de visitar mais deuses para que lutassem ao lado deles na guerra. Em algum lugar de

Los Angeles, naquela mesma noite, uma garota de programa chamada Bilquis estava na rua, esperando algum rapaz se aproximar, quando uma limusine parou e ela entrou. Quando se sentou, viu um garoto gordinho sentado à sua frente, que começou a conversar com ela:

*I want a clean world. I want to own tomorrow. I want evolution, devolution, and revolution. I want to move our kind from the fringes of the slipstream to the higher ground of the mainstream [...]. You are an analog girl, living in a digital world* (GAIMAN, 2001a, p. 293-294).

Quero um mundo limpo. Quero possuir o amanhã. Quero evolução, devolução, revolução. Quero remover nosso povo das margens da história e levá-lo para o topo do mainstream [...] você é uma garota analógica vivendo num mundo digital (GAIMAN, 2016, p. 359-360).

Após recusar o convite para lutar na guerra ao lado dos deuses modernos, a moça saiu do carro e foi atropelada (GAIMAN, 2016, p. 361).

Em uma tarde de sábado, Shadow atendeu o telefone e reconheceu a voz do chefe ao telefone. Sua voz parecia sem vida e exausta. Shadow sentiu que algo estava errado e, depois de muita insistência, Wednesday confessou:

*They got in touch [...]. They want to discuss a truce. Peace talks. Live and let fucking live [...]. Now I go and drink bad coffee with the modern assholes in a Kansas City Masonic Hall* (GAIMAN, 2001a, p. 301).

Eles entraram em contato comigo [...]. Querem discutir uma trégua. Negociações de paz. Viver e deixar viver, essas merdas [...]. Agora vou

tomar um café ruim com os babacas modernos em um clube maçônico de Kansas City (GAIMAN, 2016, p. 369).

Depois de falarem um pouco mais, desligaram o telefone e Shadow seguiu normalmente com seus afazeres diários (GAIMAN, 2016, p. 369-371).

Foi para um bar beber com Sam, a moça a quem dera carona meses antes. Em meio à conversa, ouviu alguém gritando. Era Audrey, a ex-amiga de sua esposa, Laura. Ela o chamou de assassino, e, por isso, o policial Chad levou Shadow para a cadeia. Enquanto ele esperava algemado, o policial voltou e disse que iria ficar preso enquanto esperava a confirmação do crime que cometeu. Olhou para a televisão e viu os protagonistas do programa pararem de falar e olharem diretamente para ele. A tela piscou e apareceram as palavras “ao vivo”. A câmera foi direcionada para dois homens sentados. Um deles se levantou e começou a andar impaciente. Era Wednesday. E Shadow reconheceu a voz da outra pessoa: era o Sr. World. O homem de costas para a câmera e disse: “Estamos oferecendo a chance de acabar tudo isto, aqui e agora, acabar com o derramamento de sangue, acabar com a violência, com a dor, com as vidas perdidas. Não vale a pena ceder um pouco por isso?” (GAIMAN, 2016, p. 388). Wednesday respondeu que ele não falava por todos os membros do grupo. Logo, não podia responder à pergunta dele. Disse, então: “Este mundo é grande. Tem espaço para...” (GAIMAN, 2016, p. 389). No entanto, antes de conseguir terminar a frase, ouviu um estouro abafado e viu a lateral da cabeça de Wednesday explodir e seu corpo cair para trás (GAIMAN, 2016, p. 389).

Estarrecido com a cena que acabara de ver, Shadow sentiu uma saudade súbita e intensa de Wednesday. A policial que estava na

delegacia o levou para dentro da cela, tirou-lhe as algemas e o deixou lá até que o outro policial chegasse para transferi-lo de delegacia. Chad apareceu e o tirou da cela. Avisou que alguns homens haviam chegado para levá-lo embora. Quando saíram da delegacia, Shadow reconheceu aqueles policiais. Eram o Sr. Nancy e seu amigo Czernobog. Ficou feliz ao vê-los ali, mas se sentiu triste, ao mesmo tempo, por ouvir que seu chefe havia mesmo morrido e que, infelizmente, não houvera nenhum truque (GAIMAN, 2016, p. 389-393).

Ao longo do caminho, eles trocaram de carro para ninguém os achar. Nessa parada, encontraram um amigo de Wednesday, que disse: “Pode avisar, avise a todos que meu povo vai ajudar, quando formos chamados” (GAIMAN, 2016, p. 403). Em seguida, foram em direção ao Kentucky. Pararam em um restaurante para tomar café da manhã. Quando entraram, o telefone começou a tocar, e, quando o Sr. Nancy atendeu, ouviu que eram os deuses modernos oferecendo uma trégua para entregarem o corpo de Wednesday. Ele aceitou a proposta e marcaram de se encontrar em um lugar neutro, no centro dos Estados Unidos, onde nenhum dos deuses teria poder. Entraram no carro e pegaram a estrada (GAIMAN, 2016, p. 403-408).

Chegaram ao centro da cidade, estacionaram e viram uma mulher esperando por eles em frente ao hotel. A mulher estendeu a mão e disse que se chamava Media. Andando pelo hotel, Shadow viu o garoto gordo, o mesmo que o sequestrou na limusine e que matou a deusa Bilquis. O garoto os cumprimentou e Media continuou levando os visitantes para seus respectivos quartos. Ao chegar ao seu aposento, Shadow se deitou

e adormeceu (GAIMAN, 2016, p. 409-418). Acordou horas depois com o chamado de Media para o jantar. Encontrou os deuses comendo no McDonald's. Depois de comer, Shadow saiu para uma volta e, quando retornou para o quarto, encontrou Media, sentada em sua cama. Ela, em um tom sutil, ofereceu um trabalho para Shadow. Os deuses modernos o queriam do lado deles, mas Shadow recusou a proposta e pediu que ela saísse do quarto. Ao dar meia-noite, todos acordaram e se reuniram no quarto cinco, onde estava o corpo do deus. Após algumas palavras, Shadow e o Sr. Nancy embalaram o corpo do velho com os lençóis do hotel e levaram até o carro. Antes de irem embora, um dos deuses modernos entregou um dos olhos de Wednesday que havia ficado no chão depois de sua morte. Logo depois, entraram no carro e foram todos embora (GAIMAN, 2016, p. 419-429).

Na estrada, o Sr. Nancy disse para Shadow que levariam o corpo para a Virgínia, onde o enterrariam na árvore do mundo e prestariam tributo a ele. Mas, por ele ser um deus, o tributo seria uma pessoa ficar amarrada em uma árvore por nove dias e nove noites, sem água e sem comida. Shadow insistiu que gostaria de fazer esse tributo, e todos os deuses concordaram com sua decisão (GAIMAN, 2016, p. 430-432). Chegaram à Virgínia e foram recepcionados por três mulheres, que levaram Shadow até a árvore. Elas lhe tiraram a roupa e o amarraram na árvore. Depois de várias horas preso, Laura foi até o encontro de Shadow. Conversaram um pouco até que ele caísse no sono. Passou os nove dias amarrado e, toda vez que dormia, sonhava coisas estranhas, com deuses e com a cabeça de búfalo. Enquanto isso, na montanha de

Lookout, os deuses estavam se preparando para a guerra. Havia várias pessoas reunidas, tanto deuses antigos quanto deuses modernos, todos esperando que o Sr. World desse a ordem para começarem a guerra (GAIMAN, 2016, p. 435-460).

Antes de a batalha começar, o Sr. World pediu que o Sr. Town pegasse um pedaço de galho da árvore em que Shadow estava e onde o corpo do deus havia sido enterrado. Sem entender o motivo da ordem, o Sr. Town obedeceu e foi em busca do galho. Quando chegou lá, viu o corpo de Shadow inerte. O peito não subia e não descia mais e havia uma ferida no lado de seu corpo. Pegou o galho e voltou para a estrada. No caminho, deu carona para uma moça que caminhava à beira da estrada. Era Laura (GAIMAN, 2016, p. 470-477). Enquanto o Sr. Town não chegava, o Sr. World aceitou receber o garoto gordo em sua sala, agoniado porque a guerra ainda não havia começado. O Sr. World explicou:

*A stick [...]. I'm going to take the stick, and I'm going to throw it over the armies as they come together. As I throw it, it will become a spear. And then, as the spear arcs over the battle, I'm going to shout "I dedicate this battle to Odin"* (GAIMAN, 2001a, p. 395).

Estou esperando um galho [...] e quando esse galho chegar, vou jogar por cima dos exércitos quando eles se encontrarem. Quando eu fizer isso, o galho vai virar uma lança. E aí, quando a lança estiver sobrevoando a batalha, vou gritar: "Eu dedico esta batalha a Odin" (GAIMAN, 2016, p. 479).

Ele pegou, então, uma faca e a enfiou na cabeça do garoto gordo e disse: “Eu dedico esta morte a Odin.” O garoto caiu morto a seus pés e ele escondeu o corpo debaixo de um lençol preto (GAIMAN, 2016, p. 479).

Houve uma reunião ao pé da montanha Lookout, ao redor de uma fogueira pequena, enquanto todos se abrigavam debaixo de árvores por causa da chuva. Alguns achavam melhor atacar logo, enquanto os deuses modernos não estavam esperando. Outros achavam melhor a tempestade passar. Enquanto isso, Easter chegou a uma área verde, onde havia uma casinha à distância e a grande árvore na qual viu Shadow amarrado. Imediatamente, desamarrou as cordas e pediu que abrisse os olhos. Meio confuso e atordoado, foi ajudado pela mulher e se levantou. Depois de alguns minutos de conversa, percebeu que havia morrido, mas que a deusa Easter o trouxera de volta para que lutasse na batalha. Junto com a deusa estava um pássaro do trovão. Shadow subiu nele e foram em direção à batalha (GAIMAN, 2016, p. 481-494).

Chegando perto de Lookout, o Sr. Town pediu que Laura esperasse no carro, enquanto fazia a entrega, mas Laura o matou antes que isso acontecesse. Depois, pegou o galho e entrou para a área onde aconteceria a batalha. Já encontrou o Sr. World à porta. Conversaram um pouco e ele pediu o galho. Laura se virou de costas esperando o homem se aproximar. Quando ele chegou perto o bastante, ela disse: “Dedico esta morte a Shadow” (GAIMAN, 2016, p. 499), e cravou o galho em seu peito. Sentiu o galho se transformar em uma lança em suas mãos, que penetrou o Sr. World. Ambos morreram naquela noite (GAIMAN, 2016, p. 500).

O pássaro parou no estacionamento, Shadow desceu e caminhou, subindo a montanha. Não havia som, não havia nada e nem ninguém. Andou um pouco mais e encontrou o espírito de Loki (Sr. World) sentado, triste. Disse que a batalha já havia começado e que as mortes já tinham sido dedicadas a Wednesday. Continuou caminhando e ouviu o sussurro da voz familiar de Wednesday, dizendo que estava orgulhoso do filho. Shadow, sem entender, perguntou se ele estava mesmo morto. Ele respondeu: “Fui sim, nada disso teria dado certo se não tivessem me matado. Se eu não tivesse morrido de verdade, não teríamos conseguido fazer todo mundo vir para cá [...] foi a minha morte que os uniu. Eu fui o cordeiro do sacrifício” (GAIMAN, 2016, p. 503). Shadow declarou: “Vocês queriam um massacre. Precisavam de um sacrifício de sangue. Um sacrifício de deuses” (GAIMAN, 2016, p. 504).

Wednesday concordou. Disse que precisava se alimentar de mortes dedicadas a ele, que nunca teria conseguido sem a ajuda de Shadow. Ele disse que o deus precisava de um filho... e o velho respondeu:

*I needed you, my boy. Yes. My own boy. I knew that you had been conceived, but your mother left the country. It took us so long to find you. And when we did find you, you were in prison. We needed to find out what made you tick. What buttons we could press to make you move. Who you were [...]. “And you had a wife to go back home to. It was unfortunate, but not insurmountable (GAIMAN, 2001a, p. 416-417).*

Eu precisava de você, meu filho. Sim. Meu próprio filho. Sabia que você tinha sido concebido, mas sua mãe saiu do país. Demoramos muito para

encontrá-lo. E, quando encontramos, você estava preso. Precisávamos descobrir como você funcionava. Quais eram os botões que o faziam se mexer. Quem era você [...]. E você tinha uma esposa para quem voltar. Era uma pena. Mas nada irremediável (GAIMAN, 2016, p. 504).

Disse, por fim, que causara o acidente com o carro de Laura para que Shadow ficasse sem nada e aceitasse trabalhar para o próprio pai sem saber. Depois, sentiu a voz do pai ficar mais fraca e acrescentou: “Adeus, pai” (GAIMAN, 2016, p. 505). Continuou a vasculhar o lugar, mas tudo permanecia em completo silêncio e vazio. Olhou para baixo e viu sangue nas pedras. Então percebeu que a batalha já havia começado. Shadow andou até o centro da área e disse:

*This is not a war. This was never intended to be a war. And if any of you think this is a war, you are deluding yourselves [...]. Somewhere in there—maybe fifty years ago, maybe a hundred, they put a plan into motion, a plan to create a reserve of power they could both tap into. Something that would make them stronger than they had ever been. After all, what could be more powerful than a battlefield covered with dead gods? The game they played was called “Let’s You and Him Fight.” Do you see? The battle you came here for isn’t something that any of you can win or lose. The winning and the losing are unimportant to him, to them. What matters is that enough of you die. Each of you that falls in battle gives him power. Every one of you that dies, feeds him. Do you understand?* (GAIMAN, 2001a, p. 420).

Isto não é uma guerra. Essa nunca foi a intenção. E, se vocês acham que isto é uma guerra, estão se iludindo [...]. Em algum momento... talvez há uns cinquenta anos, talvez cem, os dois deuses conceberam um plano para

criar uma reserva de poder da qual poderiam desfrutar juntos. Um poder que os deixaria mais fortes do que nunca. Afinal, o que poderia trazer mais poder que um campo de batalha coberto de deuses mortos? O jogo dos dois se chamava “Lutem um contra o outro”. Entenderam? Essa batalha que vocês vieram lutar, nenhum de vocês pode ganhar ou perder. A vitória e a derrota são irrelevantes para ele, para eles dois. O que importa é que uma quantidade suficiente de vocês morra. A cada um de vocês que cai em batalha, ele ganha mais poder. Cada um de vocês que morre só o alimenta. Entendem? (GAIMAN, 2016, p. 508-509).

O silêncio invadiu o lugar. Shadow viu alguns deuses indo embora. Centenas de deuses estavam deixando o lugar e Shadow resolveu olhar em volta para ver como o lugar havia ficado. Deu alguns passos e encontrou o corpo de Laura. Disse que a amava e lhe tirou a moeda do pescoço. Agora Laura estava realmente morta (GAIMAN, 2016, p. 510-512).

Shadow e o Sr. Nancy saíram do local e foram para o bar beber para comemorar a paz entre os deuses, e, no dia seguinte, Shadow acordou com uma forte dor de cabeça e com várias panquecas a sua frente. Depois do café da manhã, alugou um carro e foi até Lakeside. Despediu-se das pessoas e foi em direção à casa de Czernobog. Foi recebido por Zorya e esperou pacientemente que Czernobog voltasse para casa (GAIMAN, 2016, p. 520-545).

Quando Czernobog chegou em casa, viu Shadow sentado no sofá. Conversaram um pouco e, depois, foi pegar o martelo para matá-lo, a fim de cumprir o trato que haviam feito antes da guerra. Shadow estava ali para cumprir sua parte do acordo e deixar que o velho deus o matasse com o martelo, assim como fazia no abatedouro. O velho pegou o martelo, deu um leve toque na cabeça de Shadow e disse: “Existe o

sangue. Mas também existe a gratidão” (GAIMAN, 2016, p. 547). Depois disso, Shadow agradeceu e foi embora sem se despedir de Czernobog.

Em Reykjavik, na Islândia, havia um turista grandalhão caminhando naquela manhã. Não tinha certeza de quando foi que percebera que estava sendo observado e que alguém o seguia. Shadow se sentou em um banco e pegou um livro. Então viu um homem velho, que usava um manto cinza-escuro, um tapa-olho preto de pirata e uma barba branca. O velho se sentou ao lado dele e começou a puxar assunto:

*I do know you, boy [...]. You and I, we have walked the same path. I also hung on the tree for nine days, a sacrifice of myself to myself. I am the lord of the Aes. I am the god of the gallows (GAIMAN, 2001a, p. 460).*

Eu conheço você, menino [...]. Você e eu, nós percorremos o mesmo caminho. Eu também fiquei pendurado na árvore por nove dias, um sacrifício de mim para mim mesmo. Sou o senhor dos aesires [indivíduos extremamente fortes que se parecem muito com humanos grandes e vigorosos], sou o deus da força (GAIMAN, 2016, p. 551).

Ao ouvir as palavras do velho, Shadow concluiu que era o deus Odin e perguntou como ainda estava vivo se vira o corpo dele já sem vida. O deus respondeu: “Eu não sou Wednesday, ele era eu, sim. Mas eu não sou ele” (GAIMAN, 2016, p. 551). Shadow sorriu e assentiu. Em seguida, entregou-lhe o olho que restara do seu antigo corpo. O velho agradeceu e Shadow se virou e foi embora. Fim da história.

Depois de ler a obra, Quintanilha (2016, contracapa) faz uma breve reflexão sobre seu conteúdo e o estilo do autor, dizendo que:

Em *Deuses americanos*, o autor dá origem a uma nova mitologia, que se apoia na extravagância da sociedade de consumo, em um campo onde se encontram as necessidades inerentes às partes envolvidas: de um lado, está a humanidade que necessita adorar seu próprio contexto histórico; do outro, o resultado desse impulso de adoração, uma gama de deuses, mitos e criaturas que, por sua vez, necessitam serem adorados como tal. Seria, então, a humanidade dos deuses uma subversão de nosso próprio endeusamento?

Na última capa do livro, o próprio autor diz que *Deuses americanos* é “uma história sobre a alma dos Estados Unidos”, sobre os motivos que levam as pessoas a se mudar ou ir visitar, o que acham quando chegam ao novo país e “sobre as coisas que ficam adormecidas debaixo de tudo isso” (GAIMAN, 2016, capa final).

## COMPARAÇÃO

Nas histórias abordadas neste capítulo, encontram-se narrativas constituídas por deuses. Ambas apresentam uma rivalidade entre os deuses antigos e os deuses modernos, e isso gera os conflitos que desenvolvem a trama. Tais conflitos ocorrem pelo fato de as pessoas terem deixado de acreditar nos deuses antigos, dando lugar a novos deuses.

## A CRÍTICA À MODERNIZAÇÃO

Em sua obra, Machado de Assis buscou abordar as questões políticas e econômicas da sociedade fluminense. Procurou também destacar o meio jornalístico como principal veículo de manipulação de opinião pública (AMPARO, 2011, p. 29). Em *Os deuses de casaca*, ele criou uma crise de identidade nos deuses, fazendo-os criticar a própria imortalidade e utilidade, já que eram os homens que decidiam a quem cultuar. Por terem sido esquecidos, sentiam que estavam ficando obsoletos. No final, decidem não lutar mais entre si e se rendem ao mundo humano, tornando-se seres humanizados.

Em *Deuses americanos*, os deuses antigos também são esquecidos pelos humanos e, por causa disso, alguns acabam morrendo por essa falta de crença. Os deuses antigos deixam seus postos e os deuses modernos os assumem. Com isso, o autor mostra o quanto as redes sociais imperam na sociedade, a ponto de serem consideradas deuses.

Logo, tanto Machado quanto Gaiman buscam, através de suas obras, criticar o meio social em que vivem e fazem isso utilizando os deuses e sua narrativa envolvente.

## O RECURSO À MITOLOGIA

As duas histórias sob análise giram em torno de deuses e de como estes reagem à falta de crença dos humanos. Os dois livros retratam isso por meio da divisão que ocorre entre os próprios deuses: a falta de crença faz com que eles se dividam e briguem entre si, cada um buscando sobreviver do resto de crença que há. Em Machado, essa separação gera conflitos e,

assim, surge a necessidade da guerra. Os deuses divididos não são mais deuses de fato, pois muitos percebem que os seres humanos os renegam em virtude de o mundo haver se modernizado. Por isso, alguns deles optam pela própria humanização, o que força a intervenção inicial de Júpiter. Já em *Deuses americanos*, Wednesday também percebe que os deuses antigos estavam sendo abandonados e substituídos por novos deuses. O deus do cartão de crédito, da rodovia, da internet, do telefone, do rádio, do hospital e da televisão, que passam a ser o objeto de sacrifícios e de orações. Uma diferença importante a esse respeito advém de que Machado de Assis prefere recorrer aos deuses gregos, enquanto Gaiman se fixa na mitologia nórdica.

#### A IMAGEM DO CONCÍLIO DIVINO

Assim como acontece na *Iliada* e na *Odisseia*, de Homero, e em outras epopeias, Machado e Gaiman recorrem à imagem do concílio divino para desenvolver a ação do enredo. Um exemplo da convenção épica quanto ao uso de um conselho de deuses para decidir as ações pode ser encontrado em *Os lusíadas*, escrito por Camões (1572, canto 1).

Em luzentes assentos, marchetados  
De ouro e de perlas, mais abaixo estavam  
Os outros Deuses todos assentados,  
Como a razão e a ordem concertavam:  
Precedem os antíguos mais honrados;  
Mais abaixo os menores se assentavam;  
Quando Júpiter alto, assim dizendo,  
C'um tom de voz começa, grave e horrendo...

Em *Os deuses de casaca*, Júpiter, ao perceber que alguns deuses haviam se humanizado, convoca uma reunião para discutir o conflito que se instaurava no meio deles:

As cartas aqui estão, Mercúrio. Toma, vai  
Em procura de Apolo, e Proteu e Vulcano  
E todos. O conselho é pleno e soberano.  
É mister discutir, resolver e assentar  
Nos meios de vencer, nos meios de escalar  
O Olimpo... (MACHADO DE ASSIS, 2003 [1866], p. 5).

Em *Deuses americanos*, Odin, o principal deus da mitologia nórdica, o mais velho e sábio dos deuses, convoca uma reunião com todos os deuses antigos para discutirem o que fariam com os deuses modernos que estavam tomando o seu lugar no mundo. Reúnem-se, portanto, no maior carrossel do mundo, em *House on the Rock*.

## O PAPEL DECISIVO DOS DISCURSOS

Os discursos de Shadow e Cupido têm forte influência no desfecho das histórias. Shadow consegue convencer os deuses e, o mais importante, consegue terminar com a guerra de modo que ninguém mais precise lutar. Para isso, do mesmo jeito que Cupido consegue convencer os deuses a se humanizar e acabar com os conflitos, Shadow recorre à persuasão. De certa forma, os dois enredos privilegiam o poder das palavras em detrimento da força bruta.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Machado e Gaiman utilizaram suas obras para criticarem a modernização. Machado buscou abordar as questões políticas e econômicas da sociedade fluminense. Procurou também destacar o meio jornalístico como principal veículo de manipulação da opinião pública. Gaiman mostra que as redes sociais estão recebendo um estatuto privilegiado na sociedade atual, substituindo as crenças e convicções das pessoas.

Os dois autores também fazem uso da mitologia e o concílio divino para desenvolver a ação do enredo. Após os conflitos se estabelecerem nos enredos, os dois autores privilegiam o poder das palavras para acabar com a guerra. Machado utiliza Cupido como principal porta-voz, e Gaiman usa Shadow para realizar um discurso em meio à guerra e acabar definitivamente com ela.

Como já disse Silveira (1964, p. 17-18), “precisamos compreender que nenhuma literatura se forma e que nenhuma obra individual se cristaliza, sem complexas, profundas e múltiplas influências estranhas”. De fato, nenhuma obra é estritamente nova. As influências se sentem e se fazem sentir, mas nem sempre é fácil precisar a sua origem.

Há algumas semelhanças no enredo e nos personagens das duas obras analisadas neste capítulo. De maneira objetiva, é impossível, porém, determinar se a mais antiga influenciou a mais recente. Em vez disto, o que parece mais provável é que ambas tenham feito uso de um repertório comum de possibilidades. Além disso, pode-se notar a influência mais

marcante de obras mais antigas, mais famosas, mais influentes: a *Iliada* e a *Odisseia*, modelos seculares e inevitáveis para as histórias de deuses.

Não se trata, então, do estabelecimento de influências, mas da delimitação de um *topos*: a guerra entre deuses antigos e modernos, predicada em elementos comuns: a crítica à modernização pelo espírito da tradição e pela defesa dos aspectos consagrados pelo tempo, a imagem do concílio divino, desencadeadora de tramas e recursos, e o papel decisivo dos discursos, que permitem que as palavras aladas triunfem soberanamente sobre a força bruta.

No final, resta o poder da tradição literária e afirma-se que a literatura vence a guerra e desmarca os artifícios superficiais que tentam destroná-la. Quer os deuses se humanizem cinicamente, como os obriga Machado, quer escapem quase ilesos, quase esplendorosamente alçados acima das preocupações mundanas, como consegue Gaiman, o triunfo não pertence a um ou outro desfecho, mas à imaginação que os desencadeou.

## REFERÊNCIAS

AMPARO, F. Diálogo entre o humano e o divino: os deuses de casaca de Machado de Assis. **Machado de Assis em Linha**, v. 4, n. 7, p. 29-45, jun. 2011.

CAMÕES, L. V. **Os lusíadas**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

GAIMAN, N. **American gods**: a novel. Nova York: Harper Collins: 2001a.

GAIMAN, N. **Deuses americanos**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

GAIMAN, N. **Duran, Duran**: the first four years of the fab five. Londres: Proteus, 1984.

GAIMAN, N. **Fantastic mistakes**: make good art speech. S. I.: William Morrow & Company, 2013.

GAIMAN, N. Journal. 2001b. In: GAIMAN, Neil. **The official website of Neil Gaiman**. Disponível em: <<https://bit.ly/2YclbEw>>. Acesso em: 30 set. 2018.

GAIMAN, N. **Orquídea negra**. São Paulo: Panini, 2013.

GAIMAN, N. **Sandman**. Londres: Vertigo, 1989.

HOMERO. **Ilíada**. São Paulo: Montecristo, 2012.

HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Montecristo, 2012.

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Os deuses de casaca**. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1866].

MACHADO DE ASSIS, J. M. **Obra completa**. 2a ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 4.

MCCABE, J. **Hanging out with the dream king**: interviews with Neil Gaiman and his collaborators. Seattle: Fantagraphics, 2004.

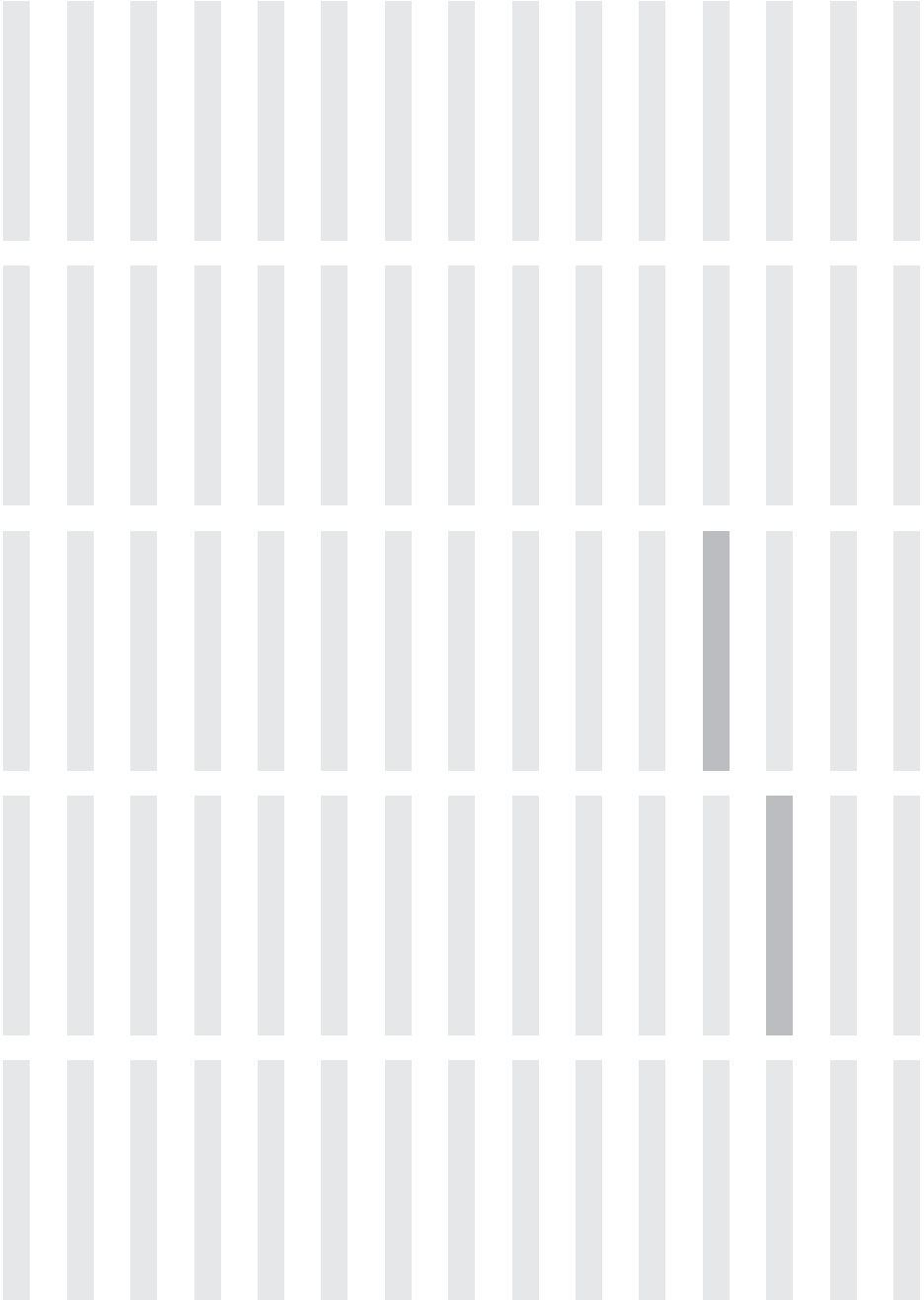
QUINTANILHA, M. Contra-capa. In: GAIMAN, N. **Deuses americanos**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

SILVEIRA, T. **Literatura comparada**. Rio de Janeiro: GRD, 1964.

VIANA FILHO, L. **A vida de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

VIEIRA, A. M. T. Alguns aspectos de metalinguagem no teatro de Machado de Assis. **Graphos**, v. 12, n. 1, p. 119-134, jun. 2010.

TEIXEIRA, I. **Apresentação de Machado de Assis**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.





CAPÍTULO 7

## COMPARANDO HISTÓRIAS DE CRIAÇÃO E ERRO

Escrito em colaboração com:  
**Maíra Cristina de Carvalho Pimenta**

Este capítulo faz uma análise comparativa entre Gênesis 3, da literatura bíblica, o clássico *Prometeu acorrentado* (AESCHYLUS, 1960) e o livro gótico *Frankenstein*, de Mary Shelley, nos quais há algum tipo de criação relacionada à espécie humana e se constata um erro dos personagens principais, que altera sua trajetória. O objetivo é comparar as narrativas de criação, os erros dos personagens e sua inevitabilidade para o desenvolvimento do enredo.

A literatura bíblica é composta por diferentes gêneros literários, desde a prosa até a poesia. Segundo Magalhães (2008, p. 8):

A riqueza da Bíblia como obra literária reside [...] mais na complexidade e intensidade de tramas e personagens que na narração prolixa e detalhista. Grandes histórias bíblicas como Esaú e Jacó, José e seus Irmãos, Caim e Abel, são narradas de forma curta, ao mesmo tempo primam pela complexidade e intensidade.

Por sua vez, a literatura clássica é composta de imenso acervo, contendo, assim como a literatura bíblica, diferentes estilos e propósitos. Suas obras proporcionaram vasta contribuição à humanidade (MAGALHÃES, 2008, p. 14). A literatura clássica pode ser estudada sob diversos prismas, pois cada período e gênero literário representam um momento na história desse povo, e a tragédia alcança ponto alto durante o período em que questões políticas importantes deveriam ser resolvidas na Hélade. A aristocracia já não era aceita e o povo havia optado pela democracia; no entanto, muitos ainda receavam a opressão dos dominadores. É nesse momento que Ésquilo retoma o mito de Prometeu e mostra que a força não está mais a serviço do

dominador. Ao contrário, para se obterem soluções favoráveis, é necessário que alguém lute contra a opressão. Por isso, pode-se dizer que “a tragédia é a criação de arte mais característica da democracia ateniense, e em nenhuma outra forma de arte se discernem, tão direta e tão claramente como nela, os conflitos internos de sua estrutura social” (HAUSER, 1990, p. 124).

O romance gótico, por sua vez, surgiu como uma quebra de valores impostos pela Igreja Católica Romana na Idade Média. De acordo com Alegrette (2010), o Iluminismo conseguiu abordar temas que, por muito tempo, haviam sido banidos da sociedade, pois a igreja os condenava:

De acordo com a filosofia iluminista, os antigos preconceitos, superstições e medos que tinham sido inculcados durante a Idade Média deveriam ser desfeitos, e a literatura deveria ter a função de somente transmitir lições que pudessem contribuir para a educação cívica do indivíduo (ALEGRETTE, 2010, p. 19).

O erro, para os sofistas gregos, como Protágoras, por exemplo, representava uma manifestação do que era inerente ao ser humano e, por isso, não podia ser premiado nem punido.

Ninguém se revolta contra os outros por faltas que derivam da sua natureza inata e que, por não poderem ser evitadas, não podem merecer prêmio ou castigo. Prêmios e castigos são outorgados pela sociedade, lá onde se trata de bens que podem ser alcançados pelo esforço consciente e pela aprendizagem. Pois bem, as faltas dos homens que a lei castiga também devem poder ser evitadas por meio da educação, caso contrário torna-se insustentável todo o sistema em que a sociedade se baseia.

Protágoras tira a mesma conclusão do sentido da pena. Contra a antiga concepção causal, que imagina a pena como uma retribuição à falta cometida, aceita uma teoria completamente moderna, para a qual a pena é o meio para conseguir o aperfeiçoamento do faltoso e a intimidação dos demais (JAEGER, 2010, p. 359-360).

Observamos, portanto, dois segmentos: um primeiro parecer que deixa muito claro o fato de o ser humano não poder ser punido por suas atitudes, quando o erro emana de sua inevitabilidade. Nesse caso, não pode ser julgado como uma escolha realizada. De acordo com o comentário de Jaeger, se as faltas cometidas o são inevitavelmente, sem que o ser humano tenha domínio sobre elas, a punição seria incabível. Nessa concepção, não seria justo repreender uma pessoa por furtar alimento se estivesse a ponto de perecer de fome. No entanto, é contra faltas voluntárias que os gregos dedicavam sua veemente repressão.

Os personagens nas obras sob estudo tinham a possibilidade de não cometer seus equívocos, pois foram orientados e advertidos quanto a isso: Adão e Eva, por seu Criador; Prometeu, por Zeus; e, Frankenstein, por seu pai e mentores (SHELLEY, 1997, p. 48). De uma forma ou de outra, todos eles optaram pelo erro, desconsiderando conselhos e advertências.

A segunda colocação de Jaeger (2010, p. 360) considera a punição como medida educativa. Nesse caso, o erro não está intrínseco à natureza do ser, mas é algo que pode e deve ser evitado. Uma boa maneira de se fazer isso seria com a punição adequada, que seria usada como medida instrutiva. Isto é o que acontece em todos os casos nas obras em estudo, cada qual de um modo peculiar. Deus castiga Adão e Eva, considerando

as consequências que o erro traria a longo prazo, numa medida instrutiva. De modo semelhante, Zeus castiga Prometeu. Com isso, Zeus pretende dar uma lição ao deus desobediente e mostrar aos demais as consequências que os atos rebeldes lhes acarretariam. No caso de Frankenstein, a consequência de seus atos vem, não por seus professores e pai, que nem sabiam quais eram seus planos, mas justamente por sua criação, que, descontente com o modo que fora feita, decide se vingar do criador. Não é possível, porém, afirmar que essa medida foi educativa. A ocorrência dos fatos sugere que o monstro gerou a situação de castigo como medida coercitiva, devido ao modo pelo qual fora tratado pelo criador e pelos demais seres humanos.

Até certo ponto, pode ter sido inadvertidamente que Frankenstein tenha cometido seu erro, mas isso não ocorreu com Adão e Prometeu. Eles sabiam das implicações que suas ações trariam e, ainda assim, permaneceram em seu propósito. Prometeu confirma sua intenção, em *Prometeu acorrentado*, v. 266: “Cometi este erro por querer, por querer” (ÉSQUILO, 1992), ἐκὼν ἐκὼν ἡμαρτον (AESCHYLUS, 1960); e Adão foi avisado por seu Criador: “De toda árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não comerás, porque, certamente morrerás” (Gn 2:16-17).

Frankenstein errou tentando superar os limites humanos, tentando uma façanha que, até então, pertencia somente ao ser divino: criar vida; Prometeu compartilha com os homens um benefício que era permitido somente aos deuses, e Adão, por sua vez, desobedece ao Deus-Criador, dando ouvidos a um animal, uma criatura como ele. Tendo em vista que

cada um dos praticantes das narrativas cometeu uma ação errônea, e cada uma dessas ações trouxe consigo sérias consequências, como pôde o erro unir o homem, o titã e o monstro?

Consideramos, aqui, que as obras abordadas contêm o erro como foco principal para o desenrolar da trama e que os três protagonistas, embora pertencentes a gêneros distintos, a épocas e culturas muito diversas, compartilharam do mesmo poder de escolha (decidir errar ou não), mesma decisão (escolher o erro como alternativa) e mesmo destino (receber consequências pela decisão). Por isso, concebe-se que o erro é um aspecto importante para a criação literária. Além disso, busca-se entender como o erro ocorre e quais as suas consequências para os personagens. O método empregado, para isso, foi a literatura comparada:

Quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como “estudos literários comparados”, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise, concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação (CARVALHAL, 2006, p. 6).

Nas três obras, os protagonistas tiveram seus problemas iniciados a partir de um ato errôneo. A comparação salienta, portanto, os aspectos simétricos, a analogia entre atos ou pensamentos dos personagens, encontrados em diversos trechos das obras, tendo como tema central de discussão o próprio erro. Além disso, também são apuradas características oriundas de cada personagem e possíveis influências

externas que os levaram a tomar tais decisões. Como a comparação transcende as semelhanças descritas, tendências às quais os autores, porventura, possam ter aderido também são ventiladas, inclusive as influências mútuas.

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes (CARVALHAL, 2006, p. 6-7).

A literatura comparada vai, porém, além da comparação sugerida pelo nome. Sua concepção sai do reduzido ato de comparar e parte para o campo da investigação. Dentro desse campo, as possibilidades são extensas, visto que, através da comparação, pode-se chegar a muitos resultados. De acordo com Carvalhal (2006, p. 7):

Aos poucos torna-se mais claro que a literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de “comparação”. Antes de tudo, porque esse não é um recurso exclusivo do comparativista. A comparação é um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação.

A comparação permite, portanto, que a análise seja ampla e abrangente. Através dela, é possível minudenciar e especificar, dando aos detalhes, possivelmente despercebidos anteriormente, maior ênfase.

## A QUESTÃO DO ERRO

O termo erro é o ponto central de estudo deste capítulo. Nas diferentes obras estudadas, esse elemento está presente e foi analisado e atribuído às ações e reações de cada personagem. Antes da análise do ato errôneo, atentamos para as definições do erro de acordo com a tipologia proposta por Nietzsche (2008?, p. 43-51). Segundo ele, o erro pode ser nomeado de quatro maneiras abrangentes, chamadas de “os quatro grandes erros”:

O primeiro tipo de erro é o erro da confusão entre causa e efeito. Nesse caso, confunde-se a causa de um problema com o efeito que o problema gera, ou vice-versa (2008?, p. 43). Ele cita como exemplo o cornarismo, nome dado por ele a uma tendência iniciada no século 16 por Luigi Cornaro, que atribuía a longevidade das pessoas ao efeito de suas escolhas, em vez de à causa real de suas escolhas. Luigi tinha uma doença que o impedia de comer quantidades normais de comida; passou, então, a disseminar que comer pouco era o motivo de sua saúde. Na verdade, sua falta de saúde era o que o obrigava a ter uma alimentação frugal, havendo claramente confundido efeito e causa.

O segundo tipo é o erro da causalidade falsa. Nietzsche afirma que o ser humano tem necessidade de justificar suas ações, idealizando causas não comprovadas e que, na realidade, não existem, para dar embasamento para o que lhe é conveniente. Ele exemplifica isso com a “vontade”, a “consciência” e o “eu” como causas intelectuais de ações humanas (NIETZSCHE, 2008?, p. 44). Para Nietzsche, não é necessário justificar essas ações, pois “tudo o que é bom procede do instinto” (NIETZSCHE, 2008?, p. 44) e “o que é mau é uma degenerescência do

instinto” (NIETZSCHE, 2008?, p. 43). Logo, o ser humano é naturalmente bom e pensar o contrário é um erro.

O terceiro tipo é o erro das causas imaginárias. Assim como o indivíduo tem a necessidade de atribuir seus atos a causas, o mesmo ocorre com seus sentimentos. Logo, ter um sentimento bom ou ruim depende invariavelmente de um motivo para isso. De acordo com Nietzsche (2008?, p. 49), os sentimentos bons podem simplesmente ser sentidos, sem que tenha havido algo que dê razão para eles, e sentimentos ruins existem, mesmo que os atos que os causem não sejam comprovados (NIETZSCHE, 2008?, p. 48). De acordo com a definição deste erro proposta por ele, sentimentos ruins “dependem da ideia de punição, de resgate por alguma coisa que não deveríamos ter feito” (NIETZSCHE, 2008?, p. 48).

A última definição de erro descrita por Nietzsche (2008?, p. 49-51) é o erro do livre-arbítrio. Para o autor, trata-se da pior desculpa já inventada para tornar o ser humano culpado de ações que não deveriam ser atribuídas a ele. Nietzsche (2008?, p. 49) afirma que houve, em algum momento, a necessidade de localizar um culpado para as mazelas da humanidade. Então, instituiu-se o credo no livre-arbítrio, que tornou os seres humanos culpados de tudo de ruim que lhes acontece, retirando a inocência do processo de mudança por que todo ser humano passa e que, naturalmente, vem acompanhado por falhas, falhas essas que não deveriam ser ponto de julgamento:

Em toda parte, onde se procura responsabilidades, é geralmente o instinto de punir e de julgar que está em ação. Retira-se a inocência do

dever quando se atribui um estado de fato, qualquer que seja, à vontade, a intenções, a atos de responsabilidade: a doutrina da vontade foi inventada, principalmente[,] para punir (NIETZSCHE, 2008?, p. 49).

Três obras servem de base para a comparação, nas quais o elemento erro está unanimemente presente. São elas: o terceiro capítulo do livro bíblico de Gênesis; a tragédia *Prometeu acorrentado* (AESCHYLUS, 1960); e *Frankenstein*, de Mary Shelley.

## O ERRO EM GÊNESIS

Depois de realizada toda a criação de Deus, homem e mulher tiveram liberdade para conhecer o mundo onde eram recém-chegados. Deus lhes permitiu muitas coisas e deu a eles a oportunidade de experimentar de todos os frutos que havia feito para o consumo e prazer dos dois, com exceção de uma árvore que se encontrava no meio do jardim. Esta era proibida, e a ingestão de seu fruto causaria a morte (Gn 2:16-17).

Mas a serpente, muito astuta, na intenção de enganar a mulher, disse a ela que a árvore da qual Deus havia proibido comer na verdade era especial e traria um pleno conhecimento de muitas coisas, inclusive do bem e do mal, assim como Deus o possuía (Gn 3:5). Então, a mulher, na intenção de tornar-se igual a Deus, pegou o fruto e comeu. Após comer, entregou-o a seu marido, que, sem hesitar, comeu-o também (v. 6). Nesse momento, ambos perceberam que haviam cometido um erro (pecado) e, ao ouvirem Deus se aproximar, rapidamente se esconderam com medo das consequências (v. 7-8).

O sentimento de medo que Adão e Eva experimentaram traz a história para perto do leitor, que pode se colocar no lugar dos personagens:

“A expressividade do texto sagrado pode ser notada pelo fato de que tal obra aborda os problemas do cotidiano, as inquietações da alma humana, permitindo aos seus leitores apropriarem-se de tais questionamentos em qualquer época da história” (CONCEIÇÃO; CONTIERO, 2011).

Deus percebeu o que havia acontecido, procurou por eles, e eles confessaram seus atos, mas a confissão não veio em forma de arrependimento, mas de acusações um contra o outro: o homem acusou a mulher de lhe ter dado o fruto proibido; a mulher acusou a serpente de a ter enganado; a serpente, por sua vez, não teve chance de se explicar, pois Deus lhe conhecia as intenções (Gn 3:9-13-14).

Por causa da desobediência, Deus amaldiçoou, primeiramente, a terra de onde o homem tiraria seu sustento; depois, o homem que o havia desobedecido; então, a mulher que se deixou enganar pela serpente; e, finalmente, a serpente que agiu com má intenção, prejudicando a criação de Deus (v. 14-19). Homem e mulher foram expulsos do jardim que Deus havia construído para eles e tiveram de aprender a lavrar a terra para tirar dela o seu sustento. Além disso, nunca mais eles poderiam voltar ao jardim que fora feito especialmente para eles (v. 23-24).

Consequência triste e dolorosa também coube a outro personagem. No drama *Prometeu acorrentado* (AESCHYLUS, 1960), Prometeu, um titã, foi banido do céu e condenado à prisão por ter partilhado com os seres humanos um poder que pertencia somente aos deuses. O mito de Prometeu foi reproduzido por mais de um autor da literatura grega. Para esta análise, a versão escolhida foi a narrativa feita por Ésquilo, que a inicia com a chegada de Poder, Força e Hefesto ao monte Cáucaso

trazendo consigo Prometeu, para acorrentá-lo ao rochedo e deixá-lo ali até que Zeus mude de ideia.

Prometeu, por ter muito apreço pela humanidade, numa tentativa de minimizar a distância entre o humano e o divino, entrega a ela o fogo, desobedecendo a Zeus e trazendo contra si a ira dele. Como castigo por seu ato, em *Prometeu acorrentado*, v. 5-10 (AESCHYLUS, 1960), o titã é condenado ao exílio, onde deverá permanecer dolorosamente acorrentado por milhares de anos, até que um descendente de Zeus o liberte. Na prisão, Prometeu, além do isolamento, é condenado a sofrer terríveis dores causadas por uma águia que diariamente lhe bica o fígado. Por ser imortal, Prometeu tem o fígado regenerado a cada dia, mas, à medida que se recupera, é novamente atacado pela águia que cumpre fielmente a missão a ela designada. Daí a sentença nos v. 18-35 (AESCHYLUS, 1960): imobilidade, isolamento, exposição aos elementos, dor e insônia.

Por amizade e parentesco (v. 39), Hefesto reluta em fazer cumprir a sentença. Mas Poder e Força convencem-no a realizar apressadamente o dever, antes que Zeus se enfureça (v. 52-53). Poder, diferentemente de Hefesto, acredita que o castigo é merecido e servirá de exemplo a todos os deuses de que não vale a pena ajudar homens se não for da vontade de Zeus (v. 10-11).

Durante o período em que fica preso, Prometeu é visitado e consolado pelas ninfas, filhas do Oceano, que formam o coro da tragédia. Ouvindo o barulho das marteladas nos grilhões, elas vão ver o que está acontecendo e, ao encontrá-lo aprisionado, iniciam um diálogo em que discutem desde o reinado tirânico de Zeus até os motivos que o levaram a enviar Prometeu

para aquele tipo de prisão (v. 145-160). Oceano também aparece, na tentativa de dissuadi-lo de lamuriar contra Zeus, pois esse ato pode agravar ainda mais a ira e perversidade do tirano (v. 309-328). Mas Prometeu, orgulhoso, pede que se retire, não dando ouvidos a suas recomendações. Antes, em seu diálogo com o coro, nos v. 248-254 (AESCHYLUS, 1960), Prometeu já havia dito que tinha dado aos homens mais do que fogo, tirando deles a preocupação com a morte e dando-lhes esperança. Afirma também que todos os seus atos foram premeditados (v. 265).

Nessa releitura de Ésquilo, Prometeu dá de presente aos seres humanos a Esperança, o que constitui outra inovação no relato mítico. Com a ajuda dele, os homens que, até então, eram criaturas imbecilizadas, tornam-se seres inteligentes, capazes de realizar grandes feitos, o que desperta a ira de Zeus (ALEGRETTE, 2011, p. 49).

Em determinado momento da história, surge Io, uma ninfa transformada em vaca, que foi expulsa de casa e condenada a andar errante, perseguida por Argo e constantemente picada por um moscardo. Logo no primeiro contato, Prometeu revela que sabe quem ela é e de quem é filha (v. 589-590), revela também os motivos que a fazem vagar sem rumo. Ela conta sua história às ninfas oceânides (v. 640-687) e pede a Prometeu que lhe revele o futuro (v. 625). Ele conta o destino da ninfa e adianta que será um dos descendentes dela quem o libertará dos grilhões do Cáucaso e destronará Zeus (v. 767-768).

Durante a conversa com Io, surge Hermes, desejoso por saber, em nome de Zeus, quem será o herdeiro que o tirará do poder. Ele insiste

para que Prometeu lhe revele o segredo. Entretanto, mesmo em meio a conselhos e ameaças, o titã não o faz, correndo o risco de ter a pena aumentada (v. 945-950).

O sofrimento de Prometeu, mesmo que sem arrependimento, também pode ser percebido na história de Frankenstein. A escolha errada por parte do doutor, homônimo ao título da história, causou-lhe dor e desespero, assim como a toda sua família e a quem mais estivesse ao redor. O romance de Mary Shelley extrapolou as expectativas da autora de escrever um romance de terror para alegrar amigos em um dia de chuva, como mencionado pela própria autora na introdução da obra. Muito mais do que impressionar pela forte narrativa, a história traz à tona importantes questões quanto à existência humana. Dentre elas, podemos citar o fato de a criatura, que é rejeitada pelo seu criador, que tanto desejava vê-la com vida, precisar aprender a viver por conta própria, como uma criança abandonada.

Na obra de Shelley, a narrativa começa com o Capitão Walton, em sua embarcação em direção ao Polo Norte, onde encontra, no meio do gelo, o Dr. Frankenstein, logo após ter uma turva visão de um enorme homem fugindo na neve em um trenó (SHELLEY, 2014, p. 25). Ao ser resgatado e bem tratado pela tripulação, o Dr. Frankenstein, após uma sutil melhora da enfermidade que o debilita, decide contar ao comandante sua triste história, que explicará a respeito da criatura vista por Walton e a tripulação, momentos antes de o resgatarem (SHELLEY, 2014, p. 32).

Vitor Frankenstein nasceu em família tradicional de Genebra e, desde criança, teve inclinações para o estudo das ciências naturais. Não foi incentivado pelo pai a continuar lendo os livros que encontrava em

casa (SHELLEY, 2014, p. 41), mas pôde concretizar seus interesses nos estudos quando se mudou para Ingolstadt a fim de estudar na universidade da cidade. Lá, ele pôde se dedicar integralmente às ciências naturais, especialmente à química (SHELLEY, 2014, p. 51). Vitor tinha certo apreço pelo estudo da morte e, depois de muita pesquisa e dedicação, chegou à conclusão de que poderia dar vida a um ser construído por ele, se levasse em conta todos os detalhes necessários para a sobrevivência de um corpo (SHELLEY, 2014, p. 56).

Após meses exaustivos de completa devoção aos estudos e ao projeto, o plano de Frankenstein é realizado, e ele dá vida a um ser, com cerca de dois metros e meio de altura e emendas que o tornavam assustador (SHELLEY, 2014, p. 57). Frankenstein não consegue lidar, porém, com a feiura de sua criação e, assustado, foge pelas ruas da cidade até encontrar Clerval, querido amigo de infância (SHELLEY, 2014, p. 63). Eles vão para a casa de Vitor e lá não encontram nenhum rastro da criatura. No entanto, as imagens na cabeça do doutor fazem com que ele fique extremamente doente por muitos meses (SHELLEY, 2014, p. 65).

Passados dois anos desde a criação, Frankenstein recebe a notícia da morte de seu irmão mais novo (SHELLEY, 2014, p. 77). Ao chegar a Genebra, em um bosque onde a criança foi assassinada, ele tem uma visão que o faz relembrar as piores sensações já sentidas: a criatura está lá (SHELLEY, 2014, p. 82). Frankenstein tem certeza de que ela é a verdadeira assassina de seu irmão, e, mesmo com o julgamento e morte de uma criada da casa, considerada culpada pelo crime, ele não se convence de que o ser está isento de culpa. Frankenstein tem certeza

de que a criada morreu injustamente e de que a criatura, a verdadeira assassina, está nos arredores (SHELLEY, 2014, p. 93).

Um dia, passeando por um bosque, Frankenstein encontra a criatura, que pede a ele uma oportunidade para lhe contar suas experiências no período de seu desaparecimento. Com a garantia de que o doutor ouvisse e lhe desse o que pediria ao final da conversa, a criatura prometeu desaparecer para sempre e jamais o incomodar novamente, e a ninguém mais (SHELLEY, 2014, p. 108). Contrariado, Frankenstein concorda em acompanhar a criatura, que revela todas as amarguras que sofrera durante os dois anos que se passaram, inclusive sua tristeza por não ter amigos e os momentos de angústia que viveu pela rejeição por onde quer que fosse. A criatura confessa ter assassinado o irmão do doutor e pede que lhe conceda uma companheira, pois não conseguiu encontrar ninguém que lhe dedicasse qualquer sentimento bom (SHELLEY, 2014, p. 152).

Frankenstein aceita o acordo, sob a ameaça de morte para todos os membros da família, e a promessa de que seria acompanhado pela criatura durante todo o tempo, até que cumprisse sua parte (SHELLEY, 2014, p. 152-155). Para dar início a mais uma criação, Frankenstein viaja para a Escócia e lá recolhe os materiais necessários (SHELLEY, 2014, p. 174). Porém, à medida que a segunda obra progride, ele pensa nas tragédias que dois monstros podem causar ao mundo e, ao ver a criatura o olhando pela janela, em um ataque de fúria, destrói o ser que havia prometido formar (SHELLEY, 2014, p. 178). A criatura, irada, lhe jura uma vingança dolorosa, e, antes que Frankenstein possa pensar no que fazer, seu amigo Clerval, que o acompanhava na viagem, é assassinado e

ele é dado como culpado (SHELLEY, 2014, p. 189), mas o pai vai ao seu encontro, e, depois de algum tempo, sua inocência é declarada. Ambos retornam para Genebra com um casamento já arranjado com Elizabeth, uma bela e gentil moça que foi criada desde pequena pelos pais de Frankenstein (SHELLEY, 2014, p. 202).

O casamento, enfim, acontece, e, na noite de núpcias, Elizabeth é assassinada (SHELLEY, 2014, p. 208). Vitor persegue o ser, mas não o encontra. Ele decide, então, caçá-lo até a morte, para que possa vingar os familiares (SHELLEY, 2014, p. 215). A perseguição dura muito tempo, e é quando Vitor já não tem mais forças para prosseguir que a embarcação do Capitão Walton o encontra (SHELLEY, 2014, p. 26). Vitor pede a ele que continue a perseguição ao ser, para que seu erro seja redimido, pois pressente que a morte está próxima (SHELLEY, 2014, p. 222).

Enquanto Walton descreve os eventos ocorridos em seu diário de bordo, ouve um barulho de uma voz rouca vindo do quarto de Vitor. Ao chegar lá, depara-se com a criatura. A primeira ideia é realizar o pedido do falecido amigo; porém, ao ouvi-la, recua e a deixa falar (SHELLEY, 2014, p. 231). O ser conta que a vida não terá mais sentido sem o seu criador e que tudo o que fez foi por angústia e remorso, que matou por ódio por nunca ter recebido um gesto de bondade de nenhuma pessoa, incluindo seu criador, que ele julgava ter a obrigação de apreciá-lo por ser sua obra-prima (SHELLEY, 2014, p. 233). O ser, então, conta seus planos de pôr fim à própria existência para que nunca mais outra pessoa venha a criar outra monstruosidade, e desaparece do navio (SHELLEY, 2014, p. 234).

Todas as três histórias são marcadas por um erro grave ao redor do qual o enredo se constrói. A presença desse elemento dá a cada uma delas um sentido diferente do que poderiam ter, caso esse fator não estivesse presente na trama. A comparação entre as obras se justifica, pois a própria autora de Frankenstein tinha conhecimento das similaridades entre sua produção e as demais estudadas neste capítulo, como afirma Alegrette (2010, p. 47):

Dentre os mitos, o de Prometeu é mencionado no subtítulo do romance de Mary Shelley. Mas além desse mito, que assume grande importância dentro de seu enredo, nesta obra também aparecem alusões a outros mitos, tais como o da criação e queda do homem, Fausto, o judeu errante, e o golem, que ao serem revistos pelos poetas e autores, principalmente os românticos, se tornaram símbolos das contradições e da fragilidade da condição humana.

O erro de Prometeu causa exílio e tortura; o de Frankenstein, morte e sofrimento para si e seus familiares; e o erro de Adão traz desgraça a toda a Terra e seus habitantes. No caso de Adão e Frankenstein, seus erros acarretam a própria morte e a de outras pessoas; no caso de Prometeu, a morte não vem, pois ele é imortal, mas a tortura que sofre seria menor se ele fosse um ser humano sujeito à contingência do fim.

## **A INEVITABILIDADE DO ERRO DE ADÃO, O HOMEM**

A literatura bíblica, no capítulo 3 do livro de Gênesis, retrata o encontro inusitado entre o casal de humanos recém-criados e um

animal incomum: Adão e Eva, ao desfrutarem do jardim que Deus havia criado para eles no Éden, têm um encontro com a serpente, animal muito inteligente, o mais inteligente dos animais criados (Gn 3:1). Esse momento da história é o prelúdio para a queda da raça humana, o que, posteriormente, será o erro irreparável cometido por homem e mulher.

Nesse ponto da narrativa, podemos pensar em três personagens errantes: o homem, a mulher e o Criador. Cada personagem erra de forma diferente: Adão poderia ter-se negado a aceitar o fruto das mãos da mulher, permanecendo, assim, obediente às ordens de Deus; a mulher poderia não ter se afastado do marido, não se aproximado da árvore proibida, ou simplesmente recusado a oferta da serpente, levando em conta as orientações daquele que a criou; o Criador, por sua vez, poderia não ter deixado homem e mulher sozinhos à mercê do mal, ou, ainda, não ter permitido que o animal tivesse contato com os humanos, evitando a queda das mais novas criaturas formadas.

Quando Deus criou os seres humanos, criou com eles os recursos necessários para a manutenção da espécie: o jardim possuía frutos para alimentação de ambos e lhes servia de morada, não sendo necessário que eles buscassem algum expediente complementar. Deus lhes havia dado tudo de que precisavam, inclusive instruções a respeito de como viver (v. 2-3), sem que tivessem problemas.

No entanto, o encontro com a serpente muda o rumo da história. Ao passear pelo jardim, a mulher se percebe ao lado da árvore da qual Deus a havia instruído que não se aproximasse. Na árvore estava a serpente, que viu na mulher uma oportunidade para compartilhar os

pensamentos que tinha a respeito de Deus e sua oposição a seus ensinamentos e orientações (v. 5). Deus dera uma ordem clara ao casal: “Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: dele não comereis, nem tocareis, para que não morrais” (v. 3). O preço a ser pago, caso desobedecessem à ordem, seria alto. A mulher, embora orientada previamente, deixou-se levar pela conversa da serpente e escolheu pagar o preço da curiosidade. A inocência, unida à vontade de ser igual a Deus, fez com que Eva provasse do fruto proibido, desafiando, assim, a autoridade do Criador e pondo em risco o rumo de sua vida. Adão segue os passos da mulher e também desobedece ao Criador, desprezando os benefícios e o equilíbrio do jardim (SOUZA, 2013, p. 37).

Adão e Eva ainda não conheciam o mal que adviria de sua escolha. Deus, quando lhes ordenou que não comessem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, pretendia proteger o casal da morte e do sofrimento. No entanto, eles ainda não haviam tido contato com esses eventos (Gn 3:3) e talvez preferiram ter a própria experiência. Essa experiência trouxe consequências não só aos desobedientes, mas a toda a criação, que sofreu em decorrência da escolha deles.

Deus deu ao primeiro homem a incumbência de administrar o Éden, pois ainda não havia criado Eva (PEREIRA, 2012, p. 151), sendo sua obrigação cuidar da terra, cultivá-la e organizar os animais, dando-lhes nomes e fazendo o que fosse preciso para que a criação de Deus continuasse na harmonia idealizada pelo Criador. Seu trabalho era manter a ordem, mas percebeu-se sem uma companheira com quem partilhar as alegrias da vida recém adquirida. Por isso, Deus decidiu

criar a mulher. Antes, porém, deu orientações precisas de como a vida devia prosseguir no jardim.

Eva seria a auxiliadora de Adão, igual e correspondente a ele (Gn 2:18), tendo papel fundamental na organização e manutenção do jardim. No entanto, ao se afastar do marido, Eva coloca sobre os dois o peso do erro, que veio após o engano da serpente. O desejo de obter o conhecimento que, até então, pertencia somente a Deus, foi o motivo de Eva aceitar o fruto proibido (Gn 3:6). Adão, em contrapartida, não foi enganado pela serpente. Tanto Adão quanto Eva receberam as mesmas orientações relacionadas ao fruto e às consequências disso. No entanto, quando Eva oferece o fruto ao marido, ele o aceita. O relato seguinte é que os olhos deles se abriram e ambos sentiram-se profundamente envergonhados (v. 7). A partir de então, seguem-se os efeitos decorrentes da desobediência.

De acordo com Souza (2013, p. 38), o preço da rebeldia foi alto: o relacionamento entre homem e mulher foi modificado. O que antes era uma relação de amor puro, a partir daquele momento, passa a ser uma relação de domínio por parte do homem. A continuidade da espécie se daria, a partir de então, por parto repleto de dores e sofrimentos (Gn 3:16). O alimento não mais seria pego nas árvores com facilidade, mas alcançado com muito esforço e suor por parte do homem.

Além da condenação dada aos seres humanos, a maldição se espalhou por outros âmbitos. A terra, antes mantenedora, daria frutos juntamente com espinhos e ervas daninhas (v. 16). Além disso, haveria, de alguma forma, inimizade entre a descendência da mulher e a da serpente: “Porei inimizade entre ti e a mulher, entre a tua descendência

e o seu descendente. Este te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar” (v. 15). A terra, antes bendita, agora é amaldiçoada (v. 17). A pior consequência, no entanto, é a separação que o erro causa entre o Criador e a criatura (SOUZA, 2013, p. 39).

Além disso, o jardim, que fora feito especialmente para abrigar o casal, agora estava proibido para eles. Deus os expulsou, para que não mais pudessem desfrutar das delícias do local e não tivessem acesso à árvore que poderia lhes dar a vida eterna. O ser humano passa, agora, a ser mortal e sem lar. Eva teve uma percepção da consequência da desobediência quando mencionou à serpente a fala de Deus, que os proibia de comerem do fruto. No entanto, talvez ainda não estivesse claro para ela o que seria o castigo, visto que nunca havia passado pela morte. Antes daquele momento, Eva ainda não tinha um padrão de conduta a seguir. De acordo com Luckesi (1990, p. 135):

A ideia e a prática do castigo decorrem da concepção de que as condutas de um sujeito, que não correspondem a um determinado padrão preestabelecido, merecem ser castigadas, a fim de que ele “pague” o seu erro e “aprenda” a assumir a conduta que seria correta.

Nessa perspectiva, Deus estaria ensinando a mulher a agir de modo correto, punindo-a por seu erro, mesmo que ela não tivesse recebido uma advertência direta. Esperava que ela aprendesse, na prática, a controlar os impulsos, a agir de forma racional e dentro dos padrões estabelecidos. Após a concretização do ato, o tema da morte é definitivamente inserido

na existência humana, especialmente em seu anseio pela imortalidade (SOUZA, 2013, p. 38).

O Criador, depois de realizar sua obra e encaminhar a criação para seguir os desígnios idealizados por Ele, deixou-a sozinha com uma grande responsabilidade: a de se manter obediente e inerrante. Deus não permaneceu ao lado dos seres humanos, a fim de garantir que eles tivessem aprendido as recomendações dadas por Ele. Tais condições permitem a interpretação de que o agir de Deus se deu de um modo que o ser humano não tivesse alternativa, pois se encontrava desamparado e sem ter a quem recorrer. No entanto, Wénin (2008, p. 19) afirma que Deus em todas as ações foi generoso, pois desejava que garantissem o desejo de vida por parte de suas criaturas. O erro de Eva foi desejar aquilo que não tinha. Eva tinha tanto, mas queria justamente o que não lhe era permitido, e foi isso que causou sua ruína (WÉNIN, 2008, p. 19).

Eva pode ser considerada a culpada da própria queda, pois, segundo Villas Boas (2012, p. 116), “a proposta então de conhecer o bem e o mal e dali tirar a própria sabedoria e autossuficiência da decisão se manifestou sedutora”. Além disso, Eva pode ser culpada de ocasionar a queda do marido. Sendo assim, uma possibilidade de leitura do texto é a existência da mulher já ser, por si só, um ato errôneo:

Podemos verificar a sabedoria da serpente quando envolve Eva em sua trama para levá-la a provar do fruto, a qual é fundamentada em plantar na mulher a ambição de possuir todo o conhecimento que a elevaria ao nível de Deus (NUNES; OLIVEIRA, 2009, p. 11).

No entanto, a responsabilidade pelo erro é dividida e recai, em partes, sobre o Criador, que cobra da mulher uma conduta para a qual ela não foi preparada. O próprio homem afirma, quando questionado por seu erro, que foi a mulher feita por Deus quem o fez errar (Gn 3:12). Pode-se afirmar que a não existência da mulher reduziria a probabilidade do erro. Nesse caso, Deus se torna errante, já que Ele é o Criador da mulher causadora dos problemas.

De uma parte, o simples fato de dar uma ordem coloca o ser humano na posição de um ser livre e responsável diante de uma escolha a [sic] qual depende sua vida. Dar assim a liberdade ao ser humano, [sic] é sem dúvida querer seu bem. De outra parte, a maneira de dar esta ordem é de fato respeitosa à liberdade dada. De fato, não trazendo prova evidente de sua benevolência, Deus deixa o ser humano livre diante dele (WÉNIN, 2008, p. 20).

Aqui se aplicaria o erro do livre-arbítrio: Deus dá condições para que o homem decida o que é bom para si, dando-lhe liberdade para tanto. Na perspectiva de Nietzsche (2008?, p. 49), essa liberdade coloca sobre o homem responsabilidade demasiada grande, que tira sua inocência, o que acarreta uma punição. Diante do estágio de desenvolvimento em que o homem se encontrava, o livre-arbítrio não seria a melhor possibilidade para ele.

De acordo com Nunes e Oliveira (2009, p. 9), “o texto do Gênesis, [sic] não mostra de forma explícita que Adão não está presente, mas dá indícios de que o diálogo entre a serpente e Eva aconteceu sem a presença de Adão”. Adão escolheu desobedecer, e o erro que cometeu foi realizado conscientemente. De acordo com White (2015, p. 57), ele

não podia imaginar ficar sem a companheira: “Nenhum sinal de morte aparecia nela [Eva], e ele se decidiu a afrontar as consequências. Tomou o fruto e o comeu rapidamente.”

O Criador deixou as criaturas sozinhas no jardim. Elas permaneceram lá por sua própria conta e risco. A liberdade revelada nesse ato demonstra que os seres criados, ainda sem maturidade para tomar decisões importantes, foram responsáveis por escolher seu caminho. O fato de Eva ter de lidar com a serpente sozinha coloca sobre ela responsabilidade de proporção tal, que ela mesma era incapaz de mensurar.

Wénin (2008, p. 21) afirma que o ser humano não tinha discernimento para identificar se os desígnios de Deus eram bons ou maus, nem mesmo se o próprio Deus era seu benfeitor ou malfeitor. Para completar essa confusão, a serpente se apresenta como uma boa criatura disposta a ajudá-lo a tirar melhor proveito das regalias existentes no jardim, apontando mais uma possibilidade de escolha ao casal, e colocando neles – na verdade, na mulher, com quem tem o primeiro contato – a dúvida a respeito do que Deus disse.

Aquilo que diz a serpente, [sic] não é falso, mas ela o diz fazendo parecer que não está segura do que diz[,] e a fórmula da sua frase de sorte, [sic] é de que a mulher o entenda de um outro sentido. Em tudo, dizendo a verdade, ela insinua o falso. Sua língua bifurcada joga sobre a ambiguidade da linguagem (WÉNIN, 2008, p. 24).

A palavra de Deus, dita a seres humanos imaturos e reinterpretada maliciosamente pela serpente, trouxe, em vez de bênção, maldição à

raça humana, que teve de arcar com as consequências de um erro que poderia ter sido evitado.

O erro da criatura, enquadrado na tipologia de Nietzsche (2008?, p. 49-51), pode ser definido como o erro do livre-arbítrio, em que há uma falsa liberdade com a qual o indivíduo decide quais as melhores opções para si diante de situações adversas, mas que, subsequentemente à escolha, caso esta não seja coerente com o que espera aquele que lhe permitiu escolher, vem um castigo nomeado como consequência. Então, o indivíduo não culpa o aplicador do castigo, mas a si mesmo, por ter feito uma escolha inadequada, da qual resulta algo desagradável e prejudicial.

O erro do Criador, como personagem, está atrelado, por sua vez, ao erro da criatura, pois dá ao homem uma falsa liberdade. Na narrativa, Deus diz ao homem o que deve fazer, mas lhe permite agir de forma contrária à sua orientação, desde que o homem esteja pronto para sofrer as consequências da escolha. O Criador mostra à criatura que o melhor a fazer é seguir suas orientações, para que não seja alcançado pela consequência do erro. No entanto, essa consequência aparentemente não coincide com a que é dita no momento da orientação, pois Deus disse que o homem morreria se comesse o fruto da árvore proibida. Porém, não mencionou que, em caso de desobediência, a criatura seria expulsa de onde estava. Nietzsche (2008?, p. 49) explica essa ação do Criador como o falso livre-arbítrio e diz que “a doutrina da vontade foi inventada, principalmente para punir”. Desse modo, um indivíduo dá ao outro uma liberdade inexistente, somente para que o outro, ao fazer uso dessa liberdade, seja penalizado.

## A INEVITABILIDADE DO ERRO DE PROMETEU, O TITÃ

A Grécia antiga foi palco para uma grande crença em entidades divinas e mitológicas das quais os seres humanos acreditavam depender a existência e a manutenção da vida. Tudo o que competia aos seres humanos fazerem, na verdade, dependia da aprovação e decisão divinas, além do destino, que criam ser, também, guiado pelos deuses.

Essa dependência despertava no homem um senso de que suas ações eram guiadas por um destino (a deusa Moira) que predetermina seus atos, justificando-os, e explicando os acontecimentos como algo independente da vontade humana (SOUZA; PEREIRA MELO, 2011a, p. 1).

A passagem do tempo e a transição do período arcaico para o clássico trouxe aos gregos novas formas de entender a origem e a essência da vida à luz de novas descobertas da humanidade. É nesse período de transição que Ésquilo faz uso da mitologia para abordar temas políticos específicos da época. Dos mitos explorados nessa época, interessa aqui a narrativa de Prometeu, um titã que decide dar aos homens um poder, até então pertencente somente aos deuses.

Zeus, o deus supremo, não permitia que o poder do fogo fosse transmitido para os seres inferiores. De acordo com Prometeu, em *Prometeu acorrentado* (AESCHYLUS, 1960), v. 226-237, desde que assumiu o trono de Cronos, seu pai, Zeus, preferia os deuses e titãs, mas decidiu que a raça humana deveria ser destruída para que outra superior fosse criada. O desprezo de Zeus pelos mortais não era velado

e foi somente a intercessão de Prometeu que fez com que ele mudasse de ideia e o mundo mortal fosse preservado da extinção.

Prometeu era amante dos mortais e acompanhava, de perto, as lutas e dificuldades que enfrentavam por não terem acesso ao conhecimento. Além de ser o responsável pela preservação da humanidade, Prometeu decidiu dar a ela uma fagulha do fogo divino, até então desconhecido dos homens. Deu-lhes, portanto, um lampejo de vida, uma nova esperança, vinda com o presente abrasador (v. 440-470). De acordo com Hefesto, nos v. 28-30, foi esse apreço pela humanidade que fez com que Prometeu desobedecesse a Zeus, o que lhe causou problemas inimagináveis:

τοιαῦτ' ἐπηύρου τοῦ φιλανθρώπου τρόπου.  
θεὸς θεῶν γὰρ οὐχ ὑποπτήσων χόλον  
βροτοῖσι τιμὰς ὄπασας πέρα δίκης (AESCHYLUS, 1960).

Tal proveito ganhaste tu com a tua atitude de ser amigo dos homens. Pois tu, deus que não teme a cólera dos deuses, deste aos mortais, [*sic*] honras que transcendem o que é justo (ÉSQUILO, 1992).

A decisão de entregar aos homens algo que pudesse livrá-los de sofrimentos desnecessários não foi tomada para que o titã pudesse se vangloriar, mas para que os mortais tivessem mais oportunidades. Nos v. 441-444, Prometeu afirma que o fogo lhes abriu os olhos, tornando-os seres pensantes, detentores da razão, da qual, até então, careciam:

ἀλλ' αὐτὰ σιγῶ. καὶ γὰρ εἰδυίαισιν ἄν  
ὑμῖν λέγοιμι· τὰν βροτοῖς δὲ πῆματα

ἀκούσαθ', ὡς σφας νηπίους ὄντας τὸ πρὶν  
 ἔννους ἔθηκα καὶ φρενῶν ἐπηβόλους (AESCHYLUS, 1960).

Não penseis que me calo de orgulho ou arrogância, mas um cuidado me devora o coração. Ouvi as desgraças dos mortais e como eram pueris antes de eu os tornar inteligentes (ÉSQUILO, 1992).

Segundo Souza e Pereira Melo (2011a, p. 8), o fogo não tinha significado por si só, mas representava a aquisição da cultura. A esperança plantada no coração dos homens por Prometeu mudou drasticamente o sentido da vida humana, conforme o próprio titã afirma, em seu diálogo com o coro, nos v. 250, 251 e 253:

τυφλὰς ἐν αὐτοῖς ἐλπίδας κατώκισα.  
 πρὸς τοῖσδε μέντοι πῦρ ἐγὼ σφιν ᾤπασα.  
 ἀφ' οὗ γε πολλὰς ἐκμαθήσονται τέχνας (AESCHYLUS, 1960).

Insuflei-lhes cegas esperanças.  
 E além disso – atentai bem – dei-lhes o fogo,  
 do qual aprenderão mais artes (ÉSQUILO, 1992).

Hefesto fala que não seria justo dar honras aos seres humanos (v. 30-31), e isso revela que os deuses tinham privilégios que não partilhavam com os seres humanos. Contudo, Prometeu se compadeceu deles e excedeu o que lhe era permitido:

Considerados como seres fragilizados pela sua essência primitiva que gerava uma total falta de cultura e ciência para viver e se proteger, os efêmeros

mortais despertaram a comoção e a audácia do titã, que então teve a ideia de roubar o fogo dos deuses do Olimpo – fonte do conhecimento – para dá-lo aos homens e, conseqüentemente, salvar a raça humana, de quem se tornou “benfeitor” (SOUZA; PEREIRA MELO, 2011b, p. 111).

A ira de Zeus foi despertada pela desobediência do titã. O erro lhe trouxe doloroso castigo, mas a humanidade foi beneficiada por seu ato. Apesar disso, o preço foi demasiado alto: ser acorrentado a um rochedo como punição pelo desacato; a sentença: viver preso ao monte Cáucaso por milhares de anos, com uma haste cravada no peito e uma águia lhe comendo o fígado diariamente, até que Zeus se cansasse da cena e o tirasse de lá, ou até que Prometeu lhe revelasse um segredo do qual o futuro do deus dependia e que só o titã conhecia.

A visão grega quanto ao erro e à punição, na época em que *Prometeu acorrentado* foi escrito por Ésquilo, era específica. De acordo com Jaeger (2003, p. 259), era indevida a punição por um erro inevitável da pessoa. Castigos e prêmios eram devidos somente por feitos conscientes, e o melhor modo de se evitar que alguém cometesse algum erro era a educação. Essa afirmativa pode dar margem à colocação de que Prometeu, mesmo cometendo um ato de desobediência, foi punido injustamente, pois seu erro não se resumia em desobedecer às ordens. Seu erro foi amar a humanidade e querer libertá-la, conforme se diz no v. 123. O amor que possuía pelos mortais era tão grande, que o titã não pôde refletir nas conseqüências que seus atos trariam. Além disso, a obra não menciona que Zeus havia comunicado aos deuses qual seria o castigo daquele que disponibilizasse o fogo aos mortais. No entanto, por

se tratar de um titã previsor, pressupõe-se que Prometeu soubesse o que o futuro lhe reservava.

Há ainda a interpretação de que Prometeu fez o que julgava ser correto; por isso, não pensou nas consequências do ato errôneo. Fernandes e Sarmiento-Pantoja (2015, p. 2) afirmam que, em uma obra literária, o “homem de ação” pratica um ato julgado por ele como correto, visando a uma “finalidade em sua ação, uma consequência desejada”. De fato, Prometeu não fez nada além disso.

A sentença de Prometeu é o tema central da obra. O sofrimento de Prometeu e o período em que permanecerá preso são incalculáveis, e essa certeza faz com que os visitantes de Prometeu se condoam do titã e tentem convencê-lo a aceitar a punição sem reclamações, para que, assim, Zeus se compadeça e lhe diminua a pena. Hefesto foi o primeiro a manifestar pesar pelo ocorrido, ao ser encarregado por Zeus de executar a sentença do titã. Hefesto demonstra grande tristeza por ter de realizar a tarefa (v. 66). É ele o primeiro a dizer que Zeus é um monarca severo (v. 34). Na sequência, quando os algozes vão embora, o primeiro encontro de Prometeu, depois de preso, se dá com as ninfas Oceânides que, ouvindo o barulho das marteladas, se apressaram em descobrir o que ocorria. As ninfas se compadecem do sofrimento de Prometeu, e a fala delas, em coro, nos v. 160-163a, afirma, mais uma vez, a crueldade de Zeus por decretar tão terrível sentença a um titã:

τίς ὦδε τλησικάρδιος  
θεῶν, ὅτῳ τὰδ' ἐπιχαρῆ;  
τίς οὐ ξυνασχαλᾶ κακοῖς  
τεοῖσι, δίχα γε Διός; (AESCHYLUS, 1960).

Qual dos deuses  
Teria tão duro coração,  
Que se alegrasse com isto?  
Quem, a não ser Zeus? (ÉSQUILO, 1992).

O encontro seguinte é com Oceano, deus que foi cúmplice de Prometeu na empreitada de roubar o fogo dos deuses e entregá-lo aos mortais. Mais uma vez há a reclamação de que Zeus é um governante inconsequente e de que a falta de resignação por parte do titã pode inflamar ainda mais a ira do monarca que, nas palavras de Oceano, é “um monarca rude que não tem de prestar contas a ninguém” (τραχὺς μόναρχος οὐδ’ ὑπεύθυνος κρατεῖ, v. 324). A mesma repulsa à tirania de Zeus ocorre por parte das amazonas, que, tendo por princípio não serem dominadas por nenhum homem, desprezam-lhe o governo (v. 415-416).

A fala de Io, por ocasião de seu encontro com Prometeu, também confirma que os desígnios de Zeus são injustos e insuportáveis. Por causa dele, ela sofre grandes dores e perseguição (v. 576-588). O último encontro de Prometeu se dá com Hermes, o mensageiro dos deuses, que vai até o titã para conseguir tirar dele informações das quais dependem o trono e a permanência no poder por parte do governador dos deuses (v. 944-952). Embora Hermes esteja pronto para defendê-lo, a conversa com Prometeu demonstra, ainda mais, a opressão de Zeus.

Prometeu e seus interlocutores expressam a tirania com que Zeus governa. Poder (v. 1-10) e Hermes (v. 965, 968), por exemplo, concordam com o método arbitrário do deus. Possivelmente, esses deuses são

aqueles a quem Zeus, de acordo com a fala de Prometeu (v. 228-231a), proporcionou benefícios. Tais benefícios não são especificados:

ὅπως τάχιστα τὸν πατρῶον ἐς θρόνον  
καθέζετ', εὐθὺς δαίμοσιν νέμει γέρα  
ἄλλοισιν ἄλλα, καὶ διεστοιχίζετο  
ἀρχήν (AESCHYLUS, 1960).

Logo que se sentou no trono de seu pai, pelos deuses distribuiu imediatamente os privilégios: a uns, uns, a outros, outros; e hierarquizou os poderes (ÉSQUILO, 1992).

No entanto, muitos personagens da tragédia concordam que Zeus exerce poder ditatorial sobre eles.

Na fala de Io, a única humana presente na tragédia, mas transformada em vaca devido ao ciúme de Hera (v. 596-608), há a compreensão de que Zeus é apaixonado por ela, motivo pelo qual Hera passa a persegui-la. Nessa fala, o ódio de Zeus pela humanidade é substituído pela paixão que sente por Io, tanta paixão que o faz invadir os sonhos da moça frequentemente, na tentativa de persuadi-la a se deitar com ele (v. 645-685a). Zeus, por ser um soberano autoritário, não costuma ter a vontade rejeitada, mas se mostra vulnerável quando se apaixona pela moça:

Ao descrever a paixão do deus por Io, o poeta procurou mostrar como Zeus deixou de ser o senhor onipotente do Olimpo para tornar-se um apaixonado impulsivo. Um deus que se sujeita aos caprichos de uma

mulher, de uma pessoa que fazia parte da raça até então odiada por ele (SOUZA; PEREIRA MELO, 2011a, p. 9).

Prometeu é um titã previsor, um tipo de profeta que possui o dom de revelar o futuro. Ao conversar com Io, ele identifica quem ela é e revela o que já aconteceu à moça, que pede que ele conte o que ainda vai acontecer. Prometeu, então, revela que, depois de muito sofrer, vagando pela Terra, Io terá um filho e será ele quem o vai libertar das correntes do Cáucaso.

Prometeu possui um segredo, revelado pela mãe, também profetisa, que muito interessa a Zeus. Trata-se de uma profecia que revela quem será a pessoa que vai tirá-lo do poder. Zeus foi o filho que usurpou o trono de Cronos, e Prometeu adianta que será um herdeiro de Zeus quem também vai tirá-lo do poder. O fato de Prometeu saber exatamente quem vai derrotar o deus tirano pode ser o verdadeiro motivo para a prisão do titã, e o incidente ocorrido com o fogo, apenas um pretexto para que Zeus consiga arrancar dele o segredo que tanto almeja. Assim, o erro de Prometeu, na verdade, é somente um subterfúgio para que Zeus o castigue e consiga a revelação de que precisa para permanecer soberano entre os deuses.

O mito de Êsquilo não traz a informação de que a mãe de Prometeu lhe revelou o segredo. No entanto, a tradição mitológica entende que o titã herdou da mãe esse dom e que ela transmitiu a ele algumas informações importantes. Higino, o fabulista latino do primeiro século a.C., escreveu, em sua Fábula 54, acerca do segredo de Tétis:

*Thetidi Nereidi fatum fuit, qui ex ea natus esset fortiolem fore quam patrem.  
hoc praeter Prometheus cum sciret nemo et Iouis uellet cum ea concumbere,*

*Prometheus Ioui pollicetur se eum praemoniturum si se uinculis liberasset. itaque fide data monet Iouem ne cum Thetide concumberet, ne si fortior nasceretur, Iouem de regno deiceret quemadmodum et ipse Saturno fecerat. itaque datur Thetis in coniugium Peleo Aeaci filio, et mittitur Hercules ut aquilam interficiat quae eius cor exedebat; eaque interfecta Prometheus post XXX annos de monte Caucaso est solutus (HYGINUS, 1963).*

Uma previsão sobre Tétis, a nereida, era de que seu filho seria maior que o pai. Como ninguém, além de Prometeu, sabia disso, e Júpiter desejava se deitar com ela, Prometeu garantiu a Júpiter que o preveniria a tempo se o libertasse de suas correntes. E então, quando essa promessa lhe foi feita, ele aconselhou que Júpiter não se deitasse com Tétis, pois esse filho o expulsaria de seu reino, como ele próprio tinha feito com Saturno. Assim, Tétis se viu forçada a casar com Peleu, filho de Éaco, e Hércules foi enviado para matar a águia que estava devorando o coração de Prometeu. Quando ela foi morta, Prometeu foi libertado do monte Cáucaso, depois de trinta mil anos (HYGINUS, 1960).

Na fábula, o autor se refere a Zeus como Júpiter, seu nome romano. A fábula também traz a informação de que o órgão de Prometeu, comido diariamente pela águia, é o coração (cor), ao passo que Êsquilo narra que a ave comia o fígado do titã.

Zeus desejava se deitar com Tétis e, por isso, corria o risco de perder o trono para o próprio filho. No final do drama, Prometeu revela a previsão a Zeus, que não se deita com Tétis. Ela então se casa com Peleu, tendo um filho com ele. Zeus, por sua vez, mantém o poder e o trono. Do envolvimento entre Io e Zeus, nasce Épafo, o primeiro da linhagem

de descendentes da moça e do deus. Essa linhagem, posteriormente, através de Anfitríão e Alcmena, dará origem a Hércules, aquele que vai matar a águia que comia o fígado de Prometeu e o libertar de seu castigo.

Com relação ao ódio de Zeus pelos mortais, há a revelação, previamente conhecida pelo soberano, de que o descendente que o derrotaria seria filho de uma mortal. Essa circunstância pode ser o motivo de Zeus odiar os homens e, no princípio, querer destruí-los. Sendo assim, os v. 166-176a sugerem que o fato de Prometeu, sabedor disso, beneficiar a raça que será a destruidora do tirano, e não revelar o concorrente de Zeus, faz do titã objeto de ódio do deus governante:

ἦ μὴν ἔτ' ἐμοῦ, καίπερ κρατερᾶϊς  
 ἐν γυιοπέδαις αἰκίζομένου,  
 χρεῖαν ἕξει μακάρων πρύτανις,  
 δεῖξαι τὸ νέον βούλευμ', ὑφ' ὅτου  
 σκῆπτρον τιμάς τ' ἀποσυλάται.  
 καί μ' οὔτι μελιγλώσσοις πειθοῦς  
 ἐπαιοιδαῖσιν θέλξει, στερεάς τ'  
 οὔποτ' ἀπειλὰς πτήξας τόδ' ἐγὼ  
 καταμηνύσω, πρὶν ἂν ἐξ ἀγρίων  
 δεσμῶν χαλᾶση (AESCHYLUS, 1960).

Eu vos juro que, embora maltratado nestas firmes cadeias, ainda um dia o chefe dos Bem-aventurados precisará que eu lhe indique a resolução irrefletida que lhe roubará o cetro e as honrarias [...]. Nem eu, assustado por duras ameaças, revelarei este segredo antes que me liberte desses cruéis grilhões (ÉSQUILO, 1992).

Ele nada mais faz do que confirmar a acusação expressa de *philanthrôpos* (“amigo dos homens”) emitida pela Força no início da peça (v. 9-10). Ao entregar aos homens o fogo, Prometeu tira deles a preocupação com a morte (v. 248). Este é um assunto que permeia a tragédia: permanecer vivo é o tormento de Prometeu. Para Io, a morte seria a solução de seus problemas, o que contrasta com a oportunidade de vida que o titã ofereceu à humanidade.

Por isso, Beltrão e Hovart (2010, p. 207) afirmam que “o conflito entre Prometeu e Zeus dominou a cena literária e acadêmica durante séculos, com base na dicotomia entre o criador/salvador da humanidade e o tirano opressivo”. Zeus se comporta de maneira tão opressiva que todos os que se opõem a ele, ou desistem da ideia, ou pagam um preço muito alto pela oposição (v. 231-234). A tirania do deus justifica, de certo modo, algumas atitudes resignadas de certos personagens: o fato de Hefesto, mesmo a contragosto, realizar a prisão de Prometeu no Cáucaso (v. 20, 45-57); Oceano não admitir que ajudou Prometeu a roubar o fogo dos deuses (v. 230-234); e Hermes não admitir que Zeus é um deus despótico (v. 1.071-1.078). De fato, os dois únicos personagens que ousam desafiar a soberania de Zeus, Prometeu e Io, sofrem penas intensas (BELTRÃO; HOVART, 2010, p. 210).

A tragédia de Ésquilo mostra a atitude corajosa de um titã que é imputada a ele como erro, causando-lhe consequências dolorosas e intermináveis. A Prometeu, pode-se aplicar, de acordo com a tipologia de Nietzsche (2008?, p. 44), o erro da causalidade falsa, pois o ato do titã foi interpretado como erro e a esse erro foi necessário atribuir-se

uma causa que, de fato, não existe. Houve em *Prometeu acorrentado* a realização de uma vontade, a realização do eu, que desejava, devido à empatia sentida pelos seres humanos, vê-los em melhor situação. No entanto, Nietzsche (2008?, p. 45) afirma que o eu não pensa, não sente, não deseja e não existe, e que o motivo para que algo aconteça não passa de um fenômeno da consciência, ou seja, outro erro.

Zeus é quem imputa a falta a Prometeu. Entretanto, a conotação de erro é tão intrínseca à narrativa que a própria personagem se acusa quando afirma, no v. 266: “Cometi este erro por querer, por querer” (ÉSQUILO, 1992), ἐκὼν ἐκὼν ἡμάρτον (AESCHYLUS, 1960). Na tipologia de Nietzsche, o erro de uma causalidade falsa ocorre quando imaginamos que a falha advenha da própria vontade, espírito ou eu, os “três fatos interiores”. Prometeu está convencido de ter agido por volição própria. Em vez disso, o drama revela que simplesmente reagiu ao autoritarismo do pai dos deuses. Em última análise, sua desobediência não vem da própria vontade, mas dos excessos de Zeus. O verdadeiro culpado disso seria, então, Zeus!

## **A INEVITABILIDADE DO ERRO DE FRANKENSTEIN, O MONSTRO**

A literatura gótica revela a história de um ser monstruoso criado exclusivamente pela obsessão de um cientista em descobrir a origem da vida. Para Vitor Frankenstein, nem Deus, nem a evolução biológica poderiam ser os exclusivos criadores da existência humana, e sua vida

girava em torno da busca ao elixir da vida. O contato com tantos livros de química durante sua juventude fez com que desse asas à imaginação e, posteriormente, quando adulto, usasse a ciência para provar a teoria da força máxima no mundo: “O livro apresenta a troca da gênese religiosa pela humana” (MISKOLCI, 2011, p. 303).

Vitor tinha em mente extrapolar os limites da ciência e estava tão absorto nas próprias ideias que não podia vislumbrar o que a concretização de seu intento representaria. Ele tinha convicção de que o que ia fazer era inaceitável, mas levou adiante sua intenção de concretizar o que planejava, pois acreditava que o que impedia as pessoas de realizarem seus desejos, principalmente no que concerne à área da ciência, eram a covardia e a negligência (SHELLEY, 2014, p. 54). Decidiu, portanto, libertar a humanidade de suas limitações e buscou na morte as respostas para criar a vida. Não se impressionava com a morte; o pai cuidou para que a infância fosse sem sustos ou ideias sobrenaturais. Então, para ele, o cemitério era apenas um depósito de corpos, no qual não havia nenhum perigo (SHELLEY, 2014, p. 55). A frieza de Vitor em relação à vida já dava indícios de que os propósitos criativos do cientista não visavam ao prazer de criar. Frankenstein se entretinha em observar os vermes andando pelos corpos e o processo da decomposição deles. Encontrou, então, em meio aos cadáveres, a resposta para lhes dar vida e, desse modo, levou a cabo o seu plano primário (SHELLEY, 2014, p. 55).

Foi precisamente por ansiar deixar sua marca na humanidade através de uma obra que Vitor Frankenstein foi cegado pelo invencível impulso de

criar uma nova espécie. Quando recupera a lucidez, já é demasiado tarde, restando-lhe apenas o horror e o arrependimento (MATTOS, 2004, p. 4).

A vontade de ser reconhecido foi o motivo real da tentativa de criar a vida, pois Frankenstein almejava a gratidão e o orgulho que somente esse ato poderia conceder:

*When I found so astonishing a power placed within my hands, I hesitated a long time concerning the manner in which I should employ it [...]. A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs (SHELLEY, 2006, p. 44-45).*

Quando me dei conta de que tinha nas mãos um poder tão assombroso, hesitei durante muito tempo acerca da forma como deveria utilizá-lo [...]. Uma nova espécie haveria de abençoar-me como seu criador; muitos seres bondosos e felizes deveriam a mim sua existência. Nenhum pai poderia reivindicar a gratidão de um filho quanto eu com relação a esses seres (SHELLEY, 2014, p. 57).

A criatura foi a consumação de um desejo que se tornaria o maior problema da vida de Frankenstein. Vitor vai se arrepender disso até o último dia de sua existência. Hitchcock (2010, p. 12) observa que o homem, nesse caso, é tanto herói quanto vilão. O ato de ir além do que era permitido aos seres humanos trouxe-lhe satisfação seguida de desespero.

Embora Vitor tivesse a criação do ser como prioridade, a conclusão da árdua tarefa de juntar peças e dar-lhes a centelha de vida não despertou

no cientista o sentimento esperado de quem acaba de conseguir uma grande realização:

*Breathless horror and disgust filled my heart. Unable to endure the aspect of the being I had created, I rushed out of the room and continued a long time traversing my bed-chamber, unable to compose my mind to sleep* (SHELLEY, 2006, p. 50).

Meu coração se encheu de desgosto, senti um horror de tirar o fôlego. Incapaz de suportar a aparência do ser que criara, corri para fora dali e fiquei durante um bom tempo perambulando em meu quarto, incapaz de apaziguar minha mente e dormir (SHELLEY, 2014, p. 62).

Na história de Gênesis, Deus decide criar o ser humano usando o barro como matéria-prima. Ele molda o ser humano de acordo com seu planejamento e concede a ele o fôlego de vida. Frankenstein fabrica sua obra-prima a partir de restos de outros seres. Ele junta os pedaços grosseiramente, e o resultado é tão sombrio que o criador não consegue contemplar a própria criação. No relato de Gênesis, em contraste, Deus contempla sua criatura e afirma que é “muito bom” (Gn 1:31).

Frankenstein não conseguiu dedicar a sua criatura mais do que desprezo e abandono, o que fez com que a criatura precisasse se adaptar ao mundo por conta própria. Araújo (2014, p. 18) defende que o tema do abandono é um dos mais visíveis na obra. A criatura se viu em um mundo novo, indefesa e desprezada pelo próprio criador, que devia a ela proteção e auxílio. Tal ação de Frankenstein despertou nela o ódio pela humanidade,

já que, devido à aparência sombria, despertava nas pessoas com quem se encontrava o mesmo terror e repulsa que seu criador sentiu:

*You, my creator, abhor me; what hope can I gather from your fellow creatures, who owe me nothing?* (SHELLEY, 2006, p. 95).

Você, meu criador, odeia-me; que esperanças posso ter com respeito a seus semelhantes[,] que nada me devem? (SHELLEY, 2014, p. 107).

De acordo com De la Rocque e Teixeira (2001, p. 14), “não é só Vitor que rejeita a criatura, mas também a sociedade, já que todos fogem diante da sua feiura, e, mesmo ela lhes sendo absolutamente inofensiva, tentam atacá-la”.

Não houve, para a criatura, nenhuma chance de aprender a viver como humana. Sua aparência teratológica impedia que as pessoas ficassem em sua presença ou lhe sentissem confiança. O máximo que conseguia, ao se aproximar de alguém, era causar pânico. O monstro percebeu que, se não podia ser amado pelo próprio criador, não poderia esperar nada dos demais. No entanto, quando em contato com as pessoas, tentava uma aproximação amistosa.

A solidão em que a criatura se encontrou, logo após ser criada, fez, de fato, com que tentasse contato com outros seres humanos. Os sentimentos que nutria pelo criador ainda não estavam definidos, mas, ao perceber-se só e desprezado até pelas crianças, que julgava distantes de preconceitos e julgamentos aparentes, o monstro se ira. Percebe, então, que a criança tem o mesmo sobrenome de seu criador e decide lhe causar um pouco da dor

que sentiu ao se perceber sozinho. A partir de então, Frankenstein começa a colher os frutos do seu ato. Ao dar vida ao ser, ele cuidou somente do que dizia respeito à fagulha de vida que traria um amontoado de membros de volta à vida, mas não considerou como aquela vida seria vivida. O planejamento do ser fora parcial, limitando-se à construção dele. Em contraste,

a ideia de planejamento [...] é encontrada em Gênesis 1,26: “E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo o réptil que se move sobre a terra.” Entretanto, o planejamento para a criação do homem torna-se ainda mais relevante ao refletir sobre o fato de que ele foi planejado para ser o ápice da criação (AGUIAR, 2011, p. 15).

Adão e Frankenstein contrastam, portanto, dadas as formas diferentes com que são tratados por seus respectivos criadores. O primeiro tem os passos iniciais coordenados e é acompanhado de perto com as devidas instruções a respeito de como deveria proceder; o segundo é deixado à mercê do próprio entendimento, sem qualquer orientação ou direcionamento.

Passados dois anos desde a criação do ser, Vitor segue sem notícias da criatura, não sabe por onde anda, nem se ainda permanece vivo, até receber uma carta do pai, informando-lhe que o irmão mais novo, o pequeno William, morrera. Além disso, Justine, a babá do menino, pessoa muito afeiçoada à família e querida por ela, é acusada pelo assassinato. Algo inesperado acontece nesse momento: Frankenstein em breve descobrirá que o assassino é a criatura; no entanto, nada faz

para proteger Justine e permite que ela morra, mesmo conhecendo a inocência da moça.

O encontro de Frankenstein com a criatura acontece nessas circunstâncias. Criatura e criador têm oportunidade de confrontar as ideias e, nesse momento, Frankenstein descobre que, para o ser, foi ele, o criador, o culpado de tudo. A criatura lhe revela que suas ações são o resultado de uma vida de abandono e falta de instrução. Araújo (2014, p. 18) afirma que esse abandono se deu quando a criatura mais precisava de apoio do criador, pois estava indefesa e despreparada, tendo, então, de iniciar seu processo de socialização sozinha, o que lhe causou um trauma a respeito da humanidade:

*Remember that I am thy creature; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed* (SHELLEY, 2006, p. 95).

Lembre-se [de] que eu sou sua criatura: eu deveria ser o seu Adão, mas antes sou seu anjo caído, que você priva de felicidade, mesmo sem que eu tenha cometido qualquer ato condenável (SHELLEY, 2014, p. 107).

A criatura entende que o único modo de acabar com o próprio sofrimento é obter uma companhia. Depois de diversas tentativas frustradas de relacionamento com seres humanos, ele pede ao cientista que crie uma companheira, de aparência semelhante à dele e, assim, não continue solitário como sempre foi (SHELLEY, 2014, p. 153).

A afirmativa da criatura a respeito de ir para longe com a companheira e deixar a humanidade livre de suas atrocidades coloca Frankenstein, novamente, como detentor do poder. Tinha agora a possibilidade de uma nova criação que, de acordo com a criatura, seria a solução para todos os problemas. Araújo (2014, p. 25) conjectura a possibilidade de ser tarde demais para quaisquer soluções, e é justamente assim que Frankenstein pensa, negando-se sumariamente a criar outro monstro, mesmo que isso lhe custe a vida. No entanto, é convencido do contrário quando o monstro, revelando grande frieza e confirmando considerá-lo seu arqui-inimigo, ameaça maltratar todas as pessoas próximas ao cientista, trazendo-lhe sofrimento, em vez de morte imediata.

Quando a decisão de originar o segundo ser é revogada, o cientista provoca a fúria que causará, sequencialmente, a morte do melhor amigo, da esposa, ainda em trajes de bodas, e de seu pai. Dá-se, então, uma incansável perseguição do criador à criatura. O criador entende que a humanidade só estará segura com sua destruição. Mattos (2004, p. 6) sugere que Frankenstein considerava a criatura um ser demoníaco, uma ameaça à raça humana que precisava ser destruída.

Foi a morte de Elizabeth, recentemente casada com Frankenstein, o limite para a passividade do doutor. A partir desse momento, toma a decisão de não permitir que nenhuma outra pessoa sofra nas mãos da criatura, partindo no encalço da criatura. A caçada só termina com a morte do criador:

*I had formed in my own heart a resolution to pursue my destroyer to death, and this purpose quieted my agony and for an interval reconciled me to life* (SHELLEY, 2006, p. 201-202).

Eu tomara a decisão interna de perseguir até a morte meu destruidor; esse propósito acalmou minha agonia e, por algum tempo, reconciliou-me com a vida (SHELLEY, 2014, p. 211).

Os detalhes da perseguição são limitados, mas é possível perceber que foi uma longa caçada. Embora o criador permanecesse no rastro da criatura a fim de matá-la, esta não intentava contra ele mal algum:

*But I will not be tempted to set myself in opposition to thee. I am thy creature, and I will be even mild and docile to my natural lord and king* (SHELLEY, 2006, p. 95).

Não hei de ser tentado, porém, a combatê-lo. Sou sua criatura e serei manso e dócil àquele que é por natureza meu senhor e rei (SHELLEY, 2014, p. 107).

A obsessão de Frankenstein por encontrar a criatura e destruí-la forma um paralelo com o momento em que o criador deixou a saúde de lado a fim de concluir sua obra de criação. A contínua caçada exigiu do cientista esforço desmedido: percorria montanhas, florestas e geleiras. Nesse momento, há na narrativa a consideração da existência de forças sobre-humanas, que, segundo Frankenstein, mantinham-no vivo, zelavam por seu sono, davam-lhe bons sonhos e preparavam-lhe

alimento, que ele encontrava pelo caminho, quando suas forças estavam terminando (SHELLEY, 2014, p. 219).

A afirmativa da existência de espíritos ajudadores só ocorre em outro único momento da narrativa, quando Vitor afirma que talvez anjos tivessem tentado mudar o foco de suas pesquisas, para protegê-lo da tormenta que estava prestes a enfrentar, mas é possível perceber que essa não é a real crença do personagem, pois, em seguida, Vitor afirma que seu destino estava traçado e era mais forte que as vontades celestes. Nada podia ter mudado seu rumo (SHELLEY, 2014, p. 44). Na obra como um todo, há um egocentrismo evidente, tanto por parte da criatura, quanto, principalmente, por parte de Frankenstein.

Se, apesar de todas as evidências favoráveis, ainda não nos tivéssemos dado conta, a essa altura da história, de quão egoísta Vitor se mostra, um fato isolado nos convenceria, pois, quando ele decide se casar, a fúria fatal do ser por ele criado já se havia abatido sobre seu irmão mais jovem e seu melhor amigo (DE LA ROCQUE; TEIXEIRA, 2001, p. 20).

Tal egocentrismo justificaria a necessidade de o cientista levar adiante seu plano primário mais cedo. Ele não faz, porém, qualquer tentativa de lutar contra a criatura, mesmo diante do fato de ela estar, pouco a pouco, destruindo sua família. A busca desenfreada pelo inimigo só começa quando todos os parentes já morreram.

Frankenstein permaneceu na busca da criatura até que as forças se esgotaram e foi encontrado pela tripulação do Capitão Walton, a quem narrou seus infortúnios e pediu que, caso a morte fosse mais forte

do que a vontade de destruição, que ele próprio a destruísse em seu nome. Quando, depois de um tempo no barco, com saúde em situação lastimável, Frankenstein morre, o monstro aparece, contando parte de sua versão da história ao capitão da embarcação.

A narrativa da criatura ao capitão do navio revela sua necessidade de estar perto do criador para se sentir viva, o real motivo da provocação para ser perseguida, indo além das declaradas sensações de ódio e vingança. Tanto é que, ao confirmar a morte de seu criador, a criatura declara que sua próxima ação será a de terminar com a própria vida, já que não havia mais sentido para ela, garantindo, assim, que não sobre nenhum vestígio de sua existência e nenhum desavisado tente fazê-lo viver novamente (SHELLEY, 2014, p. 234). Isso parece acontecer também a Frankenstein, que, segundo Miskolci (2011, p. 319), tem uma relação de fugitivo e perseguidor com a criatura, estando sempre ligado a ela.

A mesma relação ocorre em *Prometeu acorrentado*. O titã tem uma ligação tão forte com a humanidade que tem a vida destruída por causa dela. Em Frankenstein, a decepção por ter dedicado tempo à fabricação da criatura e o resultado a que chegou tornam o criador ligado a ela, de modo que morre tentando capturá-la. Frankenstein, conforme consta no subtítulo da obra, é considerado o Prometeu moderno. O Prometeu da mitologia grega é o personagem que sai da normalidade em busca de algo que possa fazer diferença para alguém. O titã coloca em risco a própria integridade em prol de melhores condições para a humanidade. Ele não leva em conta o certo e o errado, porque decidiu fazer algo que nenhum outro deus, titã ou homem tivera coragem de fazer. Através do fogo, oferece vida aos seres humanos,

antes fadados ao abandono. Do mesmo modo, Frankenstein concede vida a uma criatura que ninguém jamais imaginou criar. A iniciativa do cientista coloca em risco a própria vida e a de outros. Faz tudo para alcançar seu objetivo. No mito de Prometeu, o objeto que simbolicamente dá vida é o fogo. No romance *Frankenstein*, é a eletricidade. De acordo com Corrêa (2013, p. 5), “Mary Shelley remodela a figura prometeica por meio do jovem cientista Vitor Frankenstein, transformando-o em um novo Prometeu, que dá vida a um ser a partir da matéria morta”.

Mesmo que as desventuras de Frankenstein tenham lhe causado desgraça incomparável, tiveram, ao final de tudo, algum propósito memorável, já que a narrativa a Walton faz com que o capitão desista da vida errante e aventureira que vivia, a qual colocava em frequente risco a tripulação do seu barco, inclusive ceifando a vida de alguns.

Ao recuperar-se, Frankenstein tenta dissuadir Walton de suas esperanças devido a seu malfadado destino, não sem afirmar que compreendia seu desejo, porque já tivera tal amigo ansiado [o desejo de se aventurar em façanhas inimagináveis], mas o perdera para sempre (MISKOLCI, 2011, p. 303).

No final da trama, Walton encerra o plano de desbravar os mares gelados e retorna para casa. Frankenstein consegue provar ao novo amigo, através de particular e autêntica declaração, que os desejos do homem, quando se cede a eles, são para a própria destruição.

A narrativa de Shelley revela que o monstro foi o causador de toda a desgraça contida na trama. Sem suas ações malignas, todo o infortúnio sofrido pelos personagens seria evitado. Na tipologia de

Nietzsche (2008?, p. 43-51), Frankenstein confundiu o real motivo de seu problema. Ele atribuiu ao efeito de sua ação todos os pesares sofridos, quando, na verdade, a causa do sofrimento não era a rebeldia da criatura, mas a existência dela. Trata-se do que Nietzsche (2008?, p. 43) considera como o “mais perigoso” dos erros, uma vez que promove “a verdadeira perversão da razão”. Se o ser não tivesse sido criado, todo o tormento teria sido, conseqüentemente, evitado.

Contudo, o verdadeiro monstro não é a criatura que passou seus dias em busca do sentido para a vida que inesperadamente recebera, mas Frankenstein, o cientista, que viveu de modo egoísta, sem o planejamento de seus atos, causando ruína não só a si, mas a quem cruzasse seu caminho. A criatura, denominada de monstro, na verdade, assumiu o título que seria apropriado ao criador, o verdadeiro monstro, originador de toda desgraça mencionada por ele no relato de sua vida.

## COMPARAÇÃO

Nas narrativas estudadas, as histórias se desenvolvem a partir de determinados erros atribuídos aos personagens. Essas ações lhes trazem pesadas conseqüências, pois vão contra o parecer de licitude dos personagens detentores do poder nas histórias. De fato, o erro constituiu o elemento fundamental para que as tramas existissem. Trata-se, portanto, de um *topos* composto de vários elementos significativos: o tema da criação; a motivação dos criadores ao produzirem suas

criaturas; as consequências do erro para cada personagem e a posição do personagem diante do erro cometido.

### A CRIAÇÃO E A MOTIVAÇÃO DO CRIADOR

A criação é abordada em cada uma das obras de maneira específica. Em Gênesis 2:7, Deus forma o homem a partir do barro. O Criador, após originar o mundo, projeta o homem e lhe sopra o fôlego de vida. Depois disso, Deus coloca o homem no jardim do Éden para que cuide dele e mantenha a ordem na natureza (Gn 2:15). Deus também dá ao homem o poder para governar os animais (Gn 1:28).

Havendo, pois, o Senhor Deus formado da terra todos os animais o campo e todas as aves dos céus, trouxe-os ao homem, para ver como este lhes chamaria; e o nome que o homem desse aos seres vivos, esse seria o nome deles [...]. Deu nome o homem a todos os animais domésticos, às aves do céu e a todos os animais selváticos (v. 19-20).

Em Gênesis 1:19-20, Deus fez o ser humano a partir de um planejamento e para que tivesse uma função específica, que consistia em cuidar do jardim recém-formado, cultivá-lo e fazer desse lugar a sua casa e de todos os seus descendentes, conforme também Gênesis 2:28.

Em Prometeu acorrentado, o tema da criação é construído de forma diferente: Prometeu não cria uma nova raça de seres, ou um lugar que ainda não existe. Contudo, a criação está presente no mito, pois Prometeu recria a espécie humana, não na dimensão física, mas psicológica. Com o dom do fogo, o titã retira a humanidade da ignorância

e da falta de esperança nas quais vivia (v. 248-254). Prometeu muda o rumo da existência das pessoas e, de acordo com suas palavras, permite que, a partir desse momento, os seres humanos aprendam muitas artes. Assim, um novo tipo de seres humanos poderá se desenvolver.

A criação, em Frankenstein, é o princípio de todos os problemas do cientista. Diferentemente de Deus, que fez o ser humano com cuidado e para um propósito que beneficiaria a própria criação, e de Prometeu, que modifica o modo de existência da humanidade para benefício dela mesma, Frankenstein origina sua obra-prima a partir de restos de corpos e sem um propósito específico. Sua obra é malfeita, de modo que, nem mesmo ele, como criador, consegue contemplá-la depois de pronta. Diferentemente de Deus que, após terminar o ser humano, menciona que o produto foi “muito bom” (Gn 1:31), há apenas a necessidade do cientista de confirmar o próprio potencial e de valorizar a própria capacidade. A criatura de Frankenstein não tinha motivo para existir e, quando veio à existência, causou espanto e repúdio.

### AS CONSEQUÊNCIAS DO ERRO

Nas três obras, os personagens errantes são punidos. Para Adão, em Gênesis 3:22, a consequência do erro foi a expulsão do paraíso onde morava e o veto à vida eterna: “Então disse o Senhor Deus: ‘Eis que o homem se tornou como um de nós, conhecedor do bem e do mal; assim, não estenda também a mão, e tome também da árvore da vida, e coma, e viva eternamente.’” As consequências, para o ser humano, também afetaram o estilo de vida da humanidade, que, a partir daquele

momento, precisaria trabalhar arduamente a fim de conseguir o sustento e gerar seus filhos através de muitas dores e incômodos durante o parto (v. 16-17). Além disso, a mulher passou a uma vida de submissão por não ter sido obediente quando estava sozinha (v. 16).

Em *Prometeu acorrentado*, a consequência do erro é bastante severa. Zeus determina que o titã seja punido de maneira que seu ato seja repensado por ele e sirva de exemplo para os outros. Embora o titã não reconheça o ato como um problema, reconhece que foi um erro. Entretanto, não se mostra arrependido disso. Na obra, o único a sofrer as penas foi o próprio transgressor, diferentemente do que aconteceu com o homem e com o monstro.

Em *Frankenstein*, os frutos do erro também foram colhidos por outras pessoas além do transgressor. Embora não tivessem ligação com o ato do cientista, a família e todos os que estavam próximos dele sofreram a consequência. A criatura, como principal vítima, sofreu inúmeros infortúnios a partir do momento em que passou a existir. Os resultados do erro de Frankenstein colhidos pela criatura foram o desprezo, abandono e falta de preparo para a vida. Quando percebeu que seus sofrimentos eram causados pelo próprio criador e, vendo-se sem saída, ela decide atormentar a vida do criador. Aí começa a desventura de Frankenstein, que tem a vida perturbada pelas ações da criatura.

Independentemente da maneira como os personagens sujeitos à repreensão lidaram com o ocorrido, todos eles tiveram de conviver com a consequência de seus atos. Para dois desses personagens, a condenação os fez perder muito do que tinham: o ser humano perdeu o paraíso e a vida

eterna; o monstro, a família, a liberdade e a saúde; o titã, a liberdade e a paz. Ainda que amargasse duras dores, porém, o benefício da ação do titã para a humanidade não se perdeu, fazendo com que seu erro fizesse sentido.

#### A POSTURA DO SENTENCIADOR DIANTE DO ERRO

Quando Deus percebeu que o homem havia errado, imediatamente o confrontou e, em seguida, lhe aplicou a sentença. A narrativa não dá indícios de tristeza ou prazer, por parte do Criador, ao castigar a criatura. No entanto, Ele expressou compaixão para com os seres errantes, pois viu que estavam nus e teceu roupas de pele para eles (Gn 3:21).

Zeus, por sua vez, também aplicou ao errante Prometeu uma sentença dolorosa, e a fala do titã demonstra que Zeus fica satisfeito por corrigir aqueles que não acatam suas ordens. No entanto, não há no mito a participação direta do chefe dos deuses. Portanto, não é possível mensurar o quanto Zeus se entristece ou se regozija ao aplicar a pena a Prometeu. Por outro lado, a fala repetida de personagens pedindo ao titã que não reclame, pois seu castigo pode piorar, deixa a ideia de ser Zeus um deus impaciente.

Na narrativa de Shelley, quem erra é Frankenstein, e a sentença é aplicada pela criatura. O erro do cientista provoca a vingança da criatura, que decide puni-lo. A intenção da criatura não é provocar arrependimento ou ensinar algo ao criador. O que ela pretende, na verdade, é causar sofrimento. A sentença contra Frankenstein é nada menos que um castigo por não dar à criatura aquilo que ela esperava ter.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O erro é importante para a construção das narrativas, independentemente do período e propósito para o qual foram escritas e de quem seja a responsabilidade dos erros cometidos. As três obras analisadas contêm o elemento erro como um componente importante da criação literária. A punição é aplicada aos personagens mesmo diante da falta de justificativas plausíveis para a sanção, o que faz com que o erro se ligue, de certa forma, ao aplicador da punição.

Em *Gênesis*, o erro ocorre primeiramente como resultado da curiosidade, depois como escolha declarada por parte do homem, que opta por desobedecer ao Criador para apoiar a companheira; o castigo, por sua vez, ocorre para educação do homem, que fora advertido pelo Criador quanto às consequências de seu erro. Em *Prometeu acorrentado*, o erro ocorre como medida altruísta e, em *Frankenstein*, como medida egoísta. Nessas duas obras, o castigo vem em forma de punição e com a finalidade de trazer sofrimento aos transgressores.

A tipologia do erro proposta por Nietzsche (2008?, p. 43-51) é útil, de fato, para a comparação dos três casos: tipo 1, a confusão entre causa e efeito de Frankenstein; tipo 2, a causalidade falsa de Prometeu; e tipo 4, o erro do livre-arbítrio, de *Gênesis*. Falta, contudo, no *corpus* de análise, um exemplo do tipo 3, a causa imaginária. Não deve causar estranheza que Nietzsche (2008?, p. 50) descreva o tipo 4 de uma maneira que nos obrigue a atribuí-lo ao livro de *Gênesis*, já que sua tipologia condena, em certa medida, justamente a tendência que o filósofo atribui ao cristianismo de

julgar as pessoas, chamando essa religião de “uma metafísica do carrasco”. Independentemente, porém, das conotações religiosas de sua tipologia, ela nos foi literariamente útil para comparar as obras em estudo.

## REFERÊNCIAS

AESCHYLUS. *Prometeus vinctus*. MURRAY, G. (Ed.). **Aeschyli tragoediae**. 2a ed. Oxford: Clarendon, 1960. p. 103-145.

AGUIAR, A. T. As questões originais e a crise existencial do homem moderno: um diálogo entre a Bíblia e a Literatura. **Paralellus: Revista Teológica da Unicap**, v. 2, n. 3, p. 7-20, 2011.

ALEGRETTE, A. Y. **Frankenstein**: uma releitura do mito de criação. Araraquara, 2010. 126 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, Araraquara, 2010.

ARAÚJO, A. F. O monstro de Frankenstein: uma leitura à luz do imaginário educacional. **Revista Temas em Educação**, v. 23, n.1, p. 14-35, 2014.

BELTRÃO, C.; HOVART, P. Papeis de gênero na tragédia ateniense: o episódio de Io em Prometeu acorrentado. **Caderno Espaço Feminino**, v. 23, n. 1, p. 199-219, 2010.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4a ed. São Paulo: Ática, 2006.

CONCEIÇÃO, F. C.; CONTIERO, T. T. Bíblia e literatura: diálogos e entraves na base do monoteísmo. **Ciberteologia: Revista de Teologia & Cultura**, v. 7, n. 33, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2YcBktn>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

CORRÊA, L. C. Entre Frankenstein e Frankie Stein: às voltas com o mito egocêntrico e a transgressão. In: Simpósio Nacional e Internacional de Letras e Linguística, 2013, Uberlândia. **Anais do SILEL**. Uberlândia: EDUFU, 2013, p. 34-38.

DE LA ROCQUE, L.; TEIXEIRA, L. A. Frankenstein de Mary Shelley, e Drácula, de Bran Stoker: gênero e ciência na literatura. **História, Ciências, Saúde**, v. 8, n.1, p. 11-33, 2001.

ÉSQUILO. **Prometeu agrilhoado**. Tradução: Ana Paula Quintela Sottomayor. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

FERNANDES, C. M. A.; SARMENTO-PANTOJA, C. A. Performance e resistência nas tragédias *As Eumênides e Prometeu acorrentado*. In: Congresso Internacional Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias, 2015. **Anais da ABRALIC**. Belém: Universidade Federal do Pará, 2015.

HAUSER, A. **A história social da arte e da literatura**. São Paulo: Mestrejou, 1990.

HYGINUS. *Fabulae*. In: ROSE, H. J. (Ed.). **Hygini fabulae**. Leyden: Sythoff, 1963.

HYGINUS. **The myths of Hyginus**. Traduzido e editado por Mary A. Grant. Lawrence: The University of Kansas Press, 1960.

HITCHCOCK, S. T. **Frankenstein**: as muitas faces de um monstro. São Paulo: Larousse do Brasil, 2010.

JAEGER, W. **Paideia**: a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUCKESI, C. C. Prática escolar: do erro como fonte de castigo ao erro como fonte de virtude. In: FDE (Org.). **Caderno Ideias**, v. 8, p. 133-140, 1990.

MAGALHÃES, A. **A Bíblia como obra literária**: hermenêutica literária dos textos bíblicos em diálogo com a teologia. Belém: Universidade Federal do Pará, 2008.

MATTOS, M. O duplo em Frankenstein. **Revista Inventário**, v. 4, jul. 2004. Disponível em: <<https://bit.ly/2NauoqC>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

MISKOLCI, R. Frankenstein e o espectro do desejo. **Cadernus Pagu**, p. 299-322, abr. 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2N78PqN>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Escala, 2008?

NUNES, M. A. L.; OLIVEIRA, T. O texto bíblico e a arte renascentista de Michelangelo. In: Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-graduação em Educação, 2009, Maringá. **Anais do Seminário de Pesquisa do PPE**. Maringá: UEM, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2AF0iZI>>. Acesso em 14 jan. 2020.

PEREIRA, M. E. Um Génesis naturalista: serpentes do desejo, faces de Eva e folia de Adão. In: FERREIRA, A. M. (Org.). **Teografias II: gramáticas da criação: Adão e Eva e outros mitos**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012. v. 2, p. 151-159.

ROMILLY, J. **Fundamentos de literatura grega**. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

SHELLEY, M. **Frankenstein ou o Prometeu moderno**. 2a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

SOUZA, G. O. Uma leitura ética à luz de Gênesis 1–3. **Caminhando**, v. 18, n. 2, p. 35-44, 2013.

SOUZA, P. R.; PEREIRA MELO, J. J. O processo educativo no mito da tragédia de Ésquilo. In: Seminário de Pesquisa do PPE, 2011, Maringá. **Anais do Seminário de Pesquisa do PPE**. Maringá: HUMA, 2011a. p. 1-10.

SOUZA, P. R.; PEREIRA MELO, J. J. Prometeu acorrentado: uma proposta esquiliana de formação para o homem clássico. **Unisinos**, v. 15, n. 2, p. 105-114, 2011b.

VILLAS BOAS, A. O pecado das origens e a busca de sentido: antropologia comparada da narrativa de Adão e Eva entre a perspectiva de Machado de Assis e a literatura Javista. In: FERREIRA, A. M. (Org.). **Teografias II: gramáticas da criação: Adão e Eva e outros mitos**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2012. v. 2, p. 109-129.

WÉNIN, A. Uma palavra criadora: a palavra de Deus segundo o início do Gênesis (1-3). **Revista de Cultura Teológica**, v. 16, n. 64, p. 11-28, 2008.

WHITE, E. G. **Patriarcas e profetas**. Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 2015.



CAPÍTULO 8

## **COMPARANDO HISTÓRIAS DE LÁGRIMAS ENXUGADAS COM OS CABELOS**

Escrito em colaboração com:  
**Aline Rodrigues de Lima**

Este capítulo faz uma comparação entre trechos das obras *Lisístrata* (versos 829-1013), certamente de 411 a.C., e *Assembleia de mulheres* (versos 1151-1182), provavelmente de 393 a.C., ambas escritas por Aristófanes; do romance *Metamorfoses* (seção II do capítulo VI), do segundo século d.C., escrito por Apuleio Madaurense; e do relato bíblico da mulher que enxuga os pés de Jesus com os próprios cabelos, conforme narram, no primeiro século d.C., os quatro evangelhos (em Mt 26:6-13; Mc 14:3-9; Lc 7:36-50; e Jo 12:1-8). No caso das duas primeiras obras, ressalta-se, com esses dramas, um período de crise em que Atenas enfrentava, com a chegada das tropas espartanas, uma sensação de estar à mercê de seus inimigos.

*Lisístrata* é “uma das comédias de Aristófanes mais encenadas e traduzidas na atualidade” (DUARTE, 2005, p. xxii). Essa peça “de erotismo escancarado” foi parar nos cabarés e estantes de obras pornográficas (DUARTE, 2005, p. xxiii). Nela, a ateniense Lisístrata lidera as mulheres numa greve de sexo a fim de que seus maridos voltem para casa, o que culmina com um pacto de paz entre Atenas e Esparta. Na segunda comédia (*Assembleia de mulheres*), as mulheres assumem o controle do principal órgão deliberativo de Atenas: a assembleia. *Metamorfoses*, o romance de Apuleio é, por sua vez, uma coleção de narrativas burlescas de um homem que se vê transformado em asno. Na obra, vemos, entre outras coisas, a perseguição da deusa Vênus à bela Psiquê, trecho que se reveste de grande importância para a presente análise. Finalmente, nos respectivos trechos dos relatos evangélicos, percebe-se a disposição de uma mulher em ungir a cabeça e os pés de Jesus, e lavá-los com as lágrimas e enxugá-los com os cabelos, assim antecipando sua unção

como rei e, principalmente, como defunto. Em todas as obras citadas ocorre uma presença feminina em posição de destaque, diante de uma situação complexa e intensa. Além disso, todas elas têm um ponto em comum: a participação feminina em um processo de ungir outra pessoa com perfume ou com lágrimas, ou com ambos.

Em Aristófanes e Apuleio, o uso de perfume e de lágrimas pela personagem feminina em destaque acontece em um contexto sexual e/ou religioso. Pergunta-se, portanto: como esse *topos* literário pode ter influenciado a recepção da história evangélica em que Jesus é ungido com perfume por uma mulher pecadora? Postula-se que a existência de relatos antigos sobre associações eróticas com o perfume possa ter contribuído para insinuações sensuais nas narrativas evangélicas em que figuram perícopes acerca da unção de Jesus com o perfume trazido por uma mulher.

O objetivo deste estudo foi, portanto, identificar trechos da literatura antiga em que existissem pontos de contato com a perícope evangélica sob análise. Pretendeu-se, então, fazer uma análise comparativa das possíveis relações entre trechos selecionados dessas obras. Finalmente, objetivou-se analisar a recepção das perícopes evangélicas em seu contexto imediato e posterior.

As mulheres geralmente têm um papel de destaque nos enredos literários. Entre várias personagens que obtiveram grande destaque nas obras da literatura brasileira, encontram-se, por exemplo, Capitu, Aurélia Camargo e Lucíola, entre outras. Daí a importância do tratamento literário da mulher e, principalmente, das questões relativas à misoginia e à reificação da personalidade feminina.

A literatura comparada foi o método escolhido, uma vez que ela auxilia na compreensão das obras analisadas e nos mostra as similaridades e diferenças que existem entre elas. Para o mesmo fim, também se pretende recorrer aos estudos de recepção.

## **PERFUME DE MULHER EM *LISÍSTRATA* E *ASSEMBLEIA DE MULHERES***

Em duas peças de Aristófanes, uma mulher usa perfume de uma maneira que pode ser relevante para compreendermos como a recepção da perícopa em que Jesus é ungido com perfume por uma mulher pecadora, em Lucas, capítulo 7, pode ter levado alguns leitores a implicá-lo sexualmente com aquela mulher: *Lisístrata* e *Assembleia de mulheres*.

Em *Lisístrata*, a comédia que Aristófanes encenou nas Lêneas, o festival dramático de 411 a.C., sua ideia fica circunscrita à situação histórica: a derrota dos atenienses na Sicília, em 413, e outros desenvolvimentos da Guerra do Peloponeso que levaram à destituição, em Atenas, do Conselho dos Quinhentos e à nomeação de uma comissão provisória de governo: “A paz aparece, portanto, não como mera ausência de guerra, mas como uma imagem concreta de sexo, sendo que o pênis se torna uma espécie de arma da paz para instaurar uma tirania do amor” (TORRES, 2014, p. 242). Na peça, uma convocação especial das mulheres gregas (v. 111-118) faz com que aceitem a proposta de uma greve sexual até que os maridos concordem em parar a guerra (v. 119-124).

Durante a greve, várias mulheres tentam desertar, mas acabam convencidas por Lisístrata, sua líder e epônimo da comédia, a voltar para seus postos (v. 706-780). Na cena seguinte (v. 829-1013), ocorre uma “metonímia falofórica” (FÉRAL, 2009, p. 153), em que Cinésias Peônides, um ateniense excitado (v. 831-832) representa os homens afetados pela greve de sexo. É o esposo de Mirrine, uma das grevistas, cujo aparecimento súbito faz com que Lisístrata dê instruções detalhadas em relação à greve: tudo pode, menos aquilo (v. 839-841). Lisístrata permite, portanto, que Cinésias se encontre com a esposa (v. 861-864) e Mirrine se mantém fiel à greve. O esposo lhe faz apelos apaixonados, mas ela lhe responde com desculpas convincentes: a presença dos filhos, a falta de lugar decente, o juramento de abstinência e, entre outras coisas, o inconveniente da situação (v. 894-951). Segundo Torres (2014, p. 249), “não há conflito legítimo, senão uma sensual brincadeira de gato e rato que [...] dá cores evidentes à doçura da vida conjugal”, como sugerem os v. 887-888:

χᾶ δυσκολαίνει πρὸς ἐμὲ καὶ βρενθύεται,  
ταῦτ’ αὐτὰ δὴ ‘σθ’ ἄ καὶ μ’ ἐπιτρίβει τῷ πόθῳ (ARISTOPHANE, 1928).

O jeito que ela me maltrata e me esnoba,  
é isso mesmo que me inflama ainda mais ao desejo!

O fim da metonímia falofórica (v. 829-1.013) coincide com a chegada do arauto que traz uma proposta de trégua feita por Esparta. Os embaixadores vêm logo a seguir para discutir os termos da trégua (v. 1.073-1.188). Durante as negociações, Lisístrata faz três discursos. No primeiro, faz um apelo à

união de todos os gregos (v. 1.112-1.135). No segundo (v. 1.137-1.146), volta-se para os espartanos, a fim de lhes cobrar sua dívida pelo fato de os atenienses terem vindo em seu socorro, em 464 a.C., quando os messênios os atacaram. No último (v. 1.149-1.156), volta-se para os atenienses e lhes cobra sua dívida pelo fato de os espartanos os terem ajudado a vencer os tessálios e a se livrar da tirania de Hípias. Finalmente, Lisístrata convence as partes a abrir mão de suas reivindicações (v. 1.172-1.188). A greve e a peça terminam com a vitória da paz e do amor.

Não há dados confiáveis sobre a data de produção de *Assembleia de mulheres*, embora deva ter ocorrido durante a guerra contra Corinto, em algum momento entre 395 e 386 a.C., depois da derrota ateniense na Guerra do Peloponeso (HENDERSON, 2002, v. 4, p. 238). Nesse período, a população de Atenas contava com uma grande maioria de mulheres, por causa das muitas baixas masculinas durante a campanha de 410-404 a.C. (OBER, 1998, p. 128). Trata-se de um período em que Atenas estava sob controle absoluto dos espartanos, mas enfrentava um dilema, já que os beócios haviam se oferecido para se unir aos atenienses numa nova guerra contra Esparta. De acordo com Rogers (1979, v. 3, p. 245):

Foi justamente nessa conjuntura que, no começo do ano 393, Praxágora dá um passo adiante, na peça que estamos analisando, para condenar a política vacilante dos homens e propor que o governo de Atenas seja, daí por diante, confiado às mulheres, por pertencerem elas ao sexo mais estável e conservador.

Na peça, Praxágora, uma jovem vestida com roupas de homem, convoca, por meio de um sinal de lâmpada, as mulheres de Atenas a fim de executar uma

conspiração para salvar a cidade. Elas todas se vestem com roupas masculinas e rumam para a assembleia. O desejo delas é se apoderar do governo. Antes, porém, de chegar a seu destino, Praxágora ensaia seu discurso, enfatizando o conservadorismo das mulheres, pela repetição nove vezes da expressão “como antes” (*kai pro tou*). Entretanto, mais tarde, “a própria comédia vai falsear cada um desses argumentos” (TORRES, 2014, p. 289).

A peça apresenta uma cena na qual Blépiro, o marido de Praxágora, se veste de mulher (v. 311-371). Em um monólogo (v. 311-326), Blépiro explica por que está usando as roupas da esposa: ele simplesmente não conseguiu encontrar a própria roupa quando, ainda de madrugada, sentiu uma enorme necessidade de sair de casa para fazer suas necessidades. É aí que encontra um vizinho preocupado com o desaparecimento das esposas (v. 327-356).

Em outra cena, Cremes, um ateniense, apresenta a Blépiro um relatório da última sessão da assembleia, que se reuniu bem cedo pela manhã (v. 372-477). O relatório diz que a reunião terminou rápido, por causa de certos homens de aparência pálida que chegaram cedo (v. 383-393). No final das contas, um belo rapaz havia feito a proposta de entregar o governo da cidade para as mulheres, que foi aceita sem muitas objeções. “Diferentemente de Lisístrata, cujo plano visava a uma intervenção temporária planejada para forçar os homens a interromper a guerra e devolver a Grécia a sua normalidade, Praxágora institui uma permanente revolução econômica, social e sexual” (HENDERSON *apud* TORRES, 2014, p. 292).

As mulheres desvestem as roupas masculinas e tiram as barbas postiças. Depois disso, Praxágora se encontra com Blépiro (v. 504-570), quando entra em casa para devolver as roupas do marido (v. 510-513). Blépiro e Cremes

passam a interrogá-la por causa de seu desaparecimento tão cedo pela manhã (v. 520-550). Praxágora lhes oferece vários pretextos para o sumiço e o uso das roupas do marido. Blépiro lhe relata, então, a última notícia: as mulheres assumiram o controle de Atenas (v. 553-557). A cena termina (v. 568-570) com os argumentos de Proxágora de que o governo das mulheres será um bom governo. De fato, o marido discute com ela, mas não consegue vencê-la na argumentação (v. 571-729) e acaba convencido de que a esposa será uma ótima governante (v. 725-727):

φέρει νυν ἐγὼ σοι παρακολουθῶ πλησίον,  
 ἴν' ἀποβλέπωμαι καὶ λέγωσιν ἐμὲ ταδί,  
 “τὸν τῆς στρατηγοῦ τοῦτον οὐ θαυμάζετε;” (ARISTOPHANES, 1973).

Puxa vida, agora vou acompanhá-la bem de perto,  
 para que me vejam e digam: “Vocês não têm inveja do marido de nossa líder?”

Em seguida (v. 730-876), dois atenienses (um crédulo e outro incrédulo) reagem à forma de governo que as mulheres já implantaram na cidade. Os dois homens trocam vários insultos enquanto argumentam contra e a favor da plataforma comunista imposta pelas mulheres, que exigia que todos os cidadãos entregassem seus bens ao tesouro público (v. 777-805a):

	CIDADÃO INCRÉDULO	CIDADÃO CRÉDULO
1	O comunismo contraria o bom senso, a natureza humana e a disposição dos deuses (v. 777-783).	Mas é “útil” (v. 784-785).

	CIDADÃO INCRÉDULO	CIDADÃO CRÉDULO
2	Convém esperar (v. 790-793).	Os que se atrasarem podem ficar sem lugar no tesouro público para depositarem seus bens (v. 794-795a).
3	As pessoas sempre se atrasam (v. 795b-798).	As pessoas não vão se atrasar desta vez (v. 799a).
4	Ninguém entregará os próprios bens (v. 799b-800).	Todos serão forçados a fazê-lo (v. 801b).
5	Os que não entregarem os próprios bens serão a maioria e, por isso, terão força para se abster de fazê-lo (v. 801b-802).	Os vizinhos já podem ser vistos trazendo seus bens (v. 803-805a).

*Tabela 1 – Debate entre o cidadão crédulo e o incrédulo. Adaptada de Torres (2014).*

No meio da discussão, entra o arauto e convoca os cidadãos para o banquete público. Os dois cidadãos se separam sem chegar a um denominador comum.

Outra cena, no clímax da peça, testa a validade do comunismo implantado pelas mulheres. Três velhas disputam, com uma moça, por intermédio de anedotas fálicas, os benefícios sexuais de um jovem (v. 877-1.111). Quando o rapaz entra em cena (v. 938-976), ele tenta escapar das velhas para fazer uma serenata para a jovem. Depois da serenata, uma das velhas exige que o jovem cumpra a lei, mas a moça tenta salvá-lo (v. 1.043-1.048). No entanto, as outras duas velhas (v. 1.049-1.097) passam a disputá-lo também e o jovem se vê obrigado a ir com as velhas (v. 1.098-1.111).

No final da peça, há uma cena (v. 1.151-1.182) em que a serva de Praxágora aparece meio tonta, acompanhada de outras moças, para convidar um personagem anônimo para o banquete público (v. 1.112-

1.150). Trazendo o público de volta à realidade, ela convida também a plateia e os juízes favoráveis à peça de Aristófanes. Nesse momento, o coro faz um apelo para a vitória de Aristófanes (v. 1.151-1.166) no concurso dramático. Esse banquete final parece ser a evidência de que a ginococracia estava funcionando bem. Nesse sentido, a peça termina numa tônica positiva:

Todos os prazeres físicos são experimentados: sexo com qualquer uma e um prato com todos os tipos de comida. Além disso, Praxágora consegue implementar uma visão radicalmente diferente da justiça, compreendida não mais como proporção, mas como igualdade em seu sentido mais estrito (TORRES, 2014, p. 302).

As duas comédias incluem cenas engraçadas em que o perfume, como usado pelas mulheres, desempenha um papel importante. No caso de Lisístrata, a referência ao perfume ocorre na cena da “metonímia falofórica” (v. 829-1.013), em que Mirrine, uma das grevistas, engaja em comportamento sexual com o esposo Cinésias, sem nunca ir às vias de fato. O trecho em questão (v. 937-950) apresenta a moça derramando perfume no esposo:

{KI.} Ἄλλ' ἐπῆρται τουτογί.

{MY.} Βούλει μυρίσω σε;

{KI.} Μὰ τὸν Ἀπόλλω μὴ μέ γε.

{MY.} Νῆ τὴν Ἀφροδίτην, ἦν τε βούλη γ' ἦν τε μί.

{KI.} Εἶθ' ἐκχυθείη τὸ μύρον, ὦ Ζεῦ δέσποτα.

{MY.} Πρότεινε δὴ τὴν χεῖρα κάλειφου λαβῶν.

{KI.} Οὐχ ἡδὺ τὸ μύρον μὰ τὸν Ἀπόλλω τουτογί,

εἰ μὴ διατριπτικόν γε κούκ ὄζον γάμων.

{ΜΥ.} Τάλαιν' ἐγώ, τὸ Ῥόδιον ἦνεγκον μύρον.  
 {ΚΙ.} Ἀγαθόν· ἕα αὐτ', ὦ δαιμονία.  
 {ΜΥ.} Ληρεῖς ἔχων.  
 {ΚΙ.} Κάκιστ' ἀπόλοιθ' ὁ πρῶτος ἐψήσας μύρον.  
 {ΜΥ.} Λαβὲ τόνδε τὸν ἀλάβαστον.  
 {ΚΙ.} Ἄλλ' ἕτερον ἔχω.  
 Ἄλλ' ῥῆζυρά, κατάκεισο καὶ μὴ μοι φέρε  
 μηδέν.  
 {ΜΥ.} Ποήσω ταῦτα νῆ τὴν Ἄρτεμιν.  
 Ὑπολύομαι γοῦν. Ἄλλ' ὅπως, ὦ φίλτατε,  
 σπονδὰς ποεῖσθαι ψηφιεῖ (ARISTOPHANE, 1928).

MIRRINE: Levanta!

CINÉSIAS: Este aqui já está em pé!

MIRRINE: Vai um perfuminho aí?

CINÉSIAS: Por Apolo, não quero nada em mim!

MIRRINE: Por Afrodite, quer você queira ou não.

CINÉSIAS: Então, oh meu Deus, derrame o perfume!

MIRRINE: Estenda os braços, pegue o perfume e passe.

CINÉSIAS: Este perfume aqui não é muito bom!

É áspero e não tem cheiro de sexo.

MIRRINE: Puxa vida! Eu peguei o perfume errado.

CINÉSIAS: Está bom. Deixe para lá, sua peste!

MIRRINE: Você está cortando o clima.

CINÉSIAS: Maldito aquele que inventou o perfume!

MIRRINE: Tome! Experimente este do alabastro.

CINÉSIAS: Mas eu já tenho um. Vê se deita, tagarela, e não me traga  
 mais nada!

MIRRINE: Vou fazer isso, sim, por Artemisa!  
 Já estou tirando as sandálias. Mas, querido, você tem que prometer  
 que vai votar na paz.

A cena mostra que, na Antiguidade, o momento de fazer sexo concedia uma ótima oportunidade para que os amantes usassem perfume. Os verbos usados no texto grego (*myrizô*, “esfregar”; *ekcheô*, “derramar”; e *aleiphô*, “ungir”) atestam quanto às várias formas de manusear a fragrância e coincidem com os mesmos verbos que ocorrem na perícopre dos quatro evangelhos.

Em *Assembleia de mulheres* (conhecida, na Antiguidade, como *Ecclesiazusae*), a referência ao uso do perfume ocorre na cena em que a serva de Praxágora aparece embriagada (v. 1.151-1.182), com outras moças, para convidar um cidadão inominado para o banquete público (v. 1.112-1.150). O trecho em questão faz parte do discurso que a serva dirige à plateia e aos cidadãos de modo geral (v. 1.112-1.124):

ὦ μακάριος μὲν δῆμος, εὐδαίμων δ' ἐγώ,  
 αὐτὴ τέ μοι δέσποινα μακαριωτάτη,  
 ὑμεῖς θ' ὅσαι παρέστατ' ἐπὶ ταῖσιν θύραις,  
 οἱ γείτονές τε πάντες οἱ τε δημόται,  
 ἐγώ τε πρὸς τούτοισιν ἢ διάκονος,  
 ἧτις μεμύρισμαι τὴν κεφαλὴν μυρώμασιν,  
 ἀγαθοῖσιν, ὦ Ζεῦ. πολὺ δ' ὑπερπέπαικεν αὐ  
 τούτων ἀπάντων τὰ Θάσι' ἀμφορείδια.  
 ἐν τῇ κεφαλῇ γὰρ ἐμμένει πολὺν χρόνον,  
 τὰ δ' ἄλλ' ἀπανθήσαντα πάντ' ἀπέπτωτο,

ὥστ' ἐστὶ πολὺ βέλτιστα, πολὺ δῆτ' ὦ θεοί.  
 κέρασον ἄκρατον· εὐφρανεῖ τὴν νύχθ' ὄλην  
 ἐκλεγομένης ὅ τι ἂν μάλιστ' ὀσμὴν ἔχη (ARISTOPHANES, 1973).

Parabéns para o nosso país, parabéns para mim,  
 mais parabéns ainda para minha patroa,  
 parabéns para vocês, mulheres, que estão à nossa porta,  
 parabéns para todos os vizinhos e conterrâneos,  
 mas parabéns mesmo, além de todos, para mim, a serva,  
 toda perfumada, até a cabeça, com essas  
 fragrâncias deliciosas, oh Deus! Mais excelentes, porém,  
 do que tudo isso são as garrafas de vinho do bom,  
 que fica na sua cabeça por um longo tempo,  
 enquanto os outros perdem logo a doçura e se vão;  
 mas este é bem melhor, muito melhor, eu juro pelos deuses!  
 Pode pôr sem misturar, que você vai se divertir a noite toda,  
 desde que escolham o de melhor fragrância.

A cena não é tão explícita quanto a de Mirrine e Cinésias, em *Lisístrata*. Aqui, as referências são bem mais sutis e só podemos supor que a diversão à qual a moça se refere seriam os prazeres sexuais, especialmente quando, na cena precedente, as velhas tinham falado tão explicitamente sobre suas necessidades sexuais. Por outro lado, há um constante trocadilho estabelecido entre o perfume usado pela serva e o cheiro de álcool que ela exala. O único verbo (*myrizô*, “esfregar”) usado, no texto grego, para a aplicação do perfume não indica que a moça derramou perfume. Apesar disso, a referência ao fato de a cabeça estar

toda perfumada faz supor que o perfume tenha sido aplicado em grande quantidade. Ainda assim, é possível que ela esteja apenas se referindo metaforicamente ao consumo exagerado de “vinho do bom”.

De qualquer forma, temos nas duas passagens um ótimo precedente para a associação de perfume com o ato sexual. Antes disso, é preciso, porém, examinar outra conexão importante com os evangelhos: o uso das lágrimas para ungir e dos cabelos para enxugar. É disso que trata a próxima seção, que examina o episódio no qual isso ocorre no romance mais famoso de Apuleio.

## LÁGRIMAS DE MULHER EM *METAMORFOSES*, DE APULEIO

A obra *Metamorfoses* (também conhecida, na Antiguidade, como *Asno de ouro*), de Apuleio de Madaura, angariou uma fama muito menor do que o homônimo poema épico de Ovídio. Além disso, não é uma epopeia, mas um romance. Relihan (2007, p. ix-x) e Guimarães (1963, p. 15) o consideram a obra-prima de Apuleio, que foi um escritor que nos legou inúmeras outras obras e que amava a prosa rítmica e um vocabulário arcaico. Mas Relihan (2007, p. xi) também critica a obra como sendo “confusa”, pois, segundo ele,

Uma história contada por um asno por definição tem um narrador pouco confiável, e quem é que vai levar a sério contos de mágica, bruxas e metamorfoses? O autor do texto pode ou não endossar o que o seu narrador alega como verdade nem aquilo em que parece crer, em cujo caso a indeterminação seria a ordem do dia.

Além disso, há certo número de contradições no relato de Lúcio, o narrador e protagonista, a principal das quais é o mistério sobre sua real origem. Segundo Guimarães (1963, p. 16):

Uma contradição, aparente, jamais explicada no Asno de Ouro, é que o herói, Lúcio, meio abstrato, que aparece durante dez livros como cidadão grego, e que seria de Himeto, do Ifireu, de Tenaro, em Esparta, com família e língua e característicos gregos, inesperadamente no livro XI se revela um africano de Madaura. Comenta-se que são muitas pátrias para um homem só. Para um Apuleio, que estruturou essas histórias, o erro é grosseiro demais. Não se pode argumentar com algum engano de interpretação, pois o texto é claro e fácil. Então o quê? Imagino que, como se trata de narrativas populares, o Lúcio, o Asno, Apuleio enfim, é este, aquele, e outros, gente de todos os tipos e feitios, é o que escuta e é o que conta, para se resumir no fim, numa síntese, como o homem de Madaura que enfeixou os contos.

A obra é, no mínimo, enigmática. Flaubert (*apud* CARVER, 2007, p. 1) afirmou que ela lhe dava “vertigens” e “ofuscamento”. De fato, trata-se de uma narrativa cheia de episódios aleatórios e digressões, sobre a peregrinação e a redenção que levam o protagonista a recuperar sua humanidade perdida (RELIHAN, 2007, p. xvi e xviii). Nessa ficção de inspiração grega, com base principalmente em Luciano de Samósata (RELIHAN, 2007, p. xxvi), Lúcio, o protagonista, com quem o autor pede que os leitores o identifiquem, descreve como se transformou em asno, por sua impenitência, e foi humilhado, publicamente, com um trabalho árduo compatível com sua condição de animal/escravo, até ser destransformado por uma deusa benevolente: Ísis.

Guimarães (1963, p. 15) comenta sobre a forma como a obra foi interpretada ao longo dos séculos:

*O Asno de ouro* [...] foi exaustivamente explicado e interpretado. Deram-lhe valor simbólico, mas são vários os símbolos e vários os caminhos.

Assim:

- a) as atribuições de Lúcio transformado em burro, por ter querido penetrar os mistérios da magia, seriam a punição da alma encadeada, sofrendo de prova em prova até encontrar a salvação;
- b) o livro seria espelho da vida humana, que oscila entre volúpias e trabalhos;
- c) seria uma transposição romanceada de Platão e Pitágoras;
- d) seria uma reação contra a corrupção do mundo romano imperial, onde o roubo, o adultério, o incesto, o banditismo apodreciam a sociedade;
- e) seria a apresentação de uma solução aos males sociais, buscando corrigi-los com a religião.

Independentemente da intenção do autor ou da interpretação mais séria que possamos dar à obra, o que pode ser dito é que o texto apresenta muitos fatores complicadores. Carver (2007, p. 7) faz uma avaliação adequada das dificuldades que os estudiosos da obra enfrentaram desde a Antiguidade:

As mudanças abruptas entre a excitação sexual e a alegoria platônica, entre as cenas de amor pornográficas e peões epifânicos, colocaram o trabalho além dos limites da teoria literária tradicional. Apuleio geralmente falhou (onde um satirista menipeano como Luciano conseguiu passar) no teste imposto pelas fórmulas horacianas mais essenciais.

Esse nível de dificuldade e imprevisão é mais uma das razões por que o estudo das *Metamorfoses* de Apuleio tem se tornado tão essencial e foi, inclusive, escolhido como objeto deste capítulo.

A referência à unção com lágrimas, em *Metamorfoses*, acontece no capítulo VI, seção II, quando Psiquê lava os pés de Ceres com suas lágrimas. Psiquê é a bela e jovem esposa de Cupido, que, instada pelas irmãs ciumentas, olha para o rosto do marido adormecido, o que lhe era proibido, e ele, influenciado por Vênus, a abandona. No final, Júpiter tem pena da menina grávida e a torna imortal, unindo-a com Cupido para sempre. Antes disso, porém, a interdição de olhar para o esposo se dá pelo fato de Cupido ter desobedecido à deusa Vênus, que, por inveja da beleza da moça, queria que o deus do amor a fizesse se apaixonar por um monstro. Em vez disso, Cupido rouba o coração da moça para si, mas impede que ela lhe veja o rosto.

A passagem em questão, *Metamorfoses* 6.2, é uma consequência da perseguição de Vênus à pobre moça. A deusa Ceres se surpreende diante da piedade de Psiquê, mesmo numa situação tão desfavorável:

*Totum per orbem Venus anxia disquisitione tuum uestigium furens animi requirit teque ad extremum supplicium expetit et totis numinis sui uiribus ultionem flagitat: tu uero rerum mearum tutelam nunc geris et aliud quicquam cogitas nisi de tua salute?" Tunc Psyche pedes eius aduoluta et uberi fletu rigans deae uestigia humumque uerrens crinibus suis multiuigis precibus editis ueniam postulabat: "Per ego te frugiferam tuam dexteram istam deprecor per laetificas messium caerimonias per tacita secreta cistarum et per famulorum tuorum draconum pinnata curricula et glebae Siculae sulcamina et currum rapacem et terram tenacem et*

*inluminarum Proserpinae nuptiarum demeacula et luminosarum filiae inuentionum remeacula et cetera quae silentio tegit Eleusinis Atticae sacrarium, miserandae Psyche animae supplicis tuae subsiste. Inter istam spicarum congeriem patere uel pauculos dies delitescam, quoad deae tantae saeuens ira spatio temporis mitigetur uel certe meae uires diutino labore fessae quietis interuallo leniantur*” (APULEIUS, 2002)

“No mundo inteiro, Vênus, ansiosa, procura um vestígio teu, te reclama para o extremo suplício e prepara a vingança, usando todo o seu poder divino. E tu, no entanto, zelas os meus interesses e pensas, não na tua salvação, mas em outra coisa?” Então, Psiquê se atirou aos seus pés, orvalhou-os com uma torrente de lágrimas, e, varrendo o solo com os cabelos, implorou-lhe a graça, com muitas preces: “Pela tua mão direita, que dispensa os frutos da terra, eu te conjuro; pelos ritos de fertilidade das messes; pelo segredo inviolável dos cestos; pela carruagem alada dos dragões teus escravos; pelos sulcos das glebas sicilianas; pelo carro do rapto e pela terra, guardiã avara; pela descida de Proserpina para as núpcias tenebrosas; pelo volta de tua filha, reencontrada, à luz das tochas; por tudo que cobre de um véu de silêncio o santuário de Elêusis ática, atende à súplica da mísera Psiquê. Consente que eu me esconda entre os montes de espiga, somente por alguns dias, o bastante para deixar à fúria desencadeada da poderosa deusa o tempo de se abrandar, ou, pelo menos, para que minhas forças esgotadas por um longo trabalho, tenham o intervalo necessário a um repouso apaziguante” (GUIMARÃES, 1963, p. 106).

Apesar de comovida, Ceres se vê impossibilitada de prestar ajuda à moça, que continua invocando auxílio divino. Porém, Juno também se recusa a ajudá-la.

A situação em *Metamorfoses* não é obscena, embora se insira em um relato famoso pela obscenidade. No contexto em que ocorre, representa o apelo de uma mulher à divindade em um momento de necessidade. O que vemos, portanto, é a descrição do desespero que a leva a derramar suas lágrimas aos pés da deusa e a usar os cabelos para enxugar o chão umedecido por seus lamentos.

É justamente a junção das cenas das duas peças de Aristófanes com o episódio no romance de Apuleio que nos impulsiona a conectar essas obras com a famosa perícopie do Novo Testamento, tão importante que mereceu menção em todos os quatro evangelhos. Mas, antes dessa conexão, precisamos examinar as passagens do Novo Testamento.

## PERFUME E LÁGRIMAS DE MULHER NOS EVANGELHOS

Existe um relato bíblico em que uma mulher enxuga os pés de Jesus com os próprios cabelos, conforme narram, no primeiro século d.C., os quatro evangelhos, sendo que a referência ocorre em Mateus 26:6-13; Marcos 14:3-9; Lucas 7:36-50; e João 12:1-8. Em Mateus 26:6-13, o contexto da perícopie sob análise é nitidamente funerário:

Τοῦ δὲ Ἰησοῦ γενομένου ἐν Βηθανίᾳ ἐν οἰκίᾳ Σίμωνος τοῦ λεπροῦ, προσῆλθεν αὐτῷ γυνὴ ἔχουσα ἀλάβαστρον μύρου βαρυτίμου καὶ κατέχευεν ἐπὶ τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ ἀνακειμένου. ἰδόντες δὲ οἱ μαθηταὶ ἠγανάκτησαν λέγοντες, Εἰς τί ἡ ἀπώλεια αὕτη; ἐδύνατο γὰρ τοῦτο πραθῆναι πολλοῦ καὶ δοθῆναι πτωχοῖς. γνοὺς δὲ ὁ Ἰησοῦς εἶπεν αὐτοῖς, Τί κόπους παρέχετε τῇ

γυναικί; ἔργον γὰρ καλὸν ἠργάσατο εἰς ἐμέ· πάντοτε γὰρ τοὺς πτωχοὺς ἔχετε μεθ' ἑαυτῶν, ἐμὲ δὲ οὐ πάντοτε ἔχετε· βαλοῦσα γὰρ αὕτη τὸ μύρον τοῦτο ἐπὶ τοῦ σώματός μου πρὸς τὸ ἐνταφιάσαι με ἐποίησεν. ἀμὴν λέγω ὑμῖν, ὅπου ἂν κηρυχθῇ τὸ εὐαγγέλιον τοῦτο ἐν ὅλῳ τῷ κόσμῳ, λαληθήσεται καὶ ὃ ἐποίησεν αὕτη εἰς μνημόσυνον αὐτῆς.

Aproximou-se dele uma mulher, trazendo um vaso de alabastro cheio de precioso bálsamo, que lhe derramou sobre a cabeça, estando ele à mesa. Vendo isto, indignaram-se os discípulos e disseram: “Para que este desperdício? Pois este perfume podia ser vendido por muito dinheiro e dar-se aos pobres.” Mas Jesus, sabendo disto, disse-lhes: “Por que molestais esta mulher? Ela praticou boa ação para comigo. Porque os pobres, sempre os tendes convosco, mas a mim nem sempre me tendes; pois, derramando este perfume sobre o meu corpo, ela o fez para o meu sepultamento. Em verdade vos digo: Onde for pregado em todo o mundo este evangelho, será também contado o que ela fez, para memória sua.”

Talvez sem mesmo o saber, a mulher unge o corpo de Jesus para o seu sepultamento, após sua iminente execução na cruz.

Em Marcos 14:3-9, o contexto funerário se mantém:

Καὶ ὄντος αὐτοῦ ἐν Βηθανίᾳ ἐν τῇ οἰκίᾳ Σίμωνος τοῦ λεπροῦ κατακειμένου αὐτοῦ ἦλθεν γυνὴ ἔχουσα ἀλάβαστρον μύρου νάρδου πιστικῆς πολυτελοῦς· συντρίψασα τὴν ἀλάβαστρον κατέχεεν αὐτοῦ τῆς κεφαλῆς. ἦσαν δὲ τινες ἀγανακτοῦντες πρὸς ἑαυτούς, Εἰς τί ἡ ἀπόλεια αὕτη τοῦ μύρου γέγονεν; ἠδύνατο γὰρ τοῦτο τὸ μύρον πραθῆναι ἐπάνω δηναρίων τριακοσίων καὶ δοθῆναι τοῖς πτωχοῖς· καὶ ἐνεβριμῶντο αὐτῇ. ὁ δὲ Ἰησοῦς εἶπεν, Ἄφετε αὐτήν· τί αὐτῇ κόπους παρέχετε; καλὸν ἔργον

ἤργασατο ἐν ἐμοί. πάντοτε γὰρ τοὺς πτωχοὺς ἔχετε μεθ' ἑαυτῶν, καὶ ὅταν θέλητε δύνασθε αὐτοῖς εὖ ποιῆσαι, ἐμὲ δὲ οὐ πάντοτε ἔχετε. ὁ ἔσχεν ἐποίησεν· προέλαβεν μυρίσαι τὸ σῶμά μου εἰς τὸν ἐνταφιασμόν. ἀμὴν δὲ λέγω ὑμῖν, ὅπου ἐὰν κηρυχθῆ τὸ εὐαγγέλιον εἰς ὄλον τὸν κόσμον, καὶ ὁ ἐποίησεν αὕτη λαληθήσεται εἰς μνημόσυνον αὐτῆς.

Estando Ele em Betânia, reclinado à mesa, em casa de Simão, o leproso, veio uma mulher trazendo um vaso de alabastro com preciosíssimo perfume de nardo puro; e, quebrando o alabastro, derramou o bálsamo sobre a cabeça de Jesus. Indignaram-se alguns entre si e diziam: “Para que este desperdício de bálsamo? Porque este perfume poderia ser vendido por mais de trezentos denários e dar-se aos pobres.” E murmuravam contra ela. Mas Jesus disse: “Deixai-a; por que a molestais? Ela praticou boa ação para comigo. Porque os pobres, sempre os tendes convosco e, quando quiserdes, podeis fazer-lhes bem, mas a mim nem sempre me tendes. Ela fez o que pôde: antecipou-se a ungir-me para a sepultura. Em verdade vos digo: onde for pregado em todo o mundo o evangelho, será também contado o que ela fez, para memória sua.”

Em Lucas 7:36-50, porém, o contexto é inteiramente diferente, não havendo nenhuma menção do preparo funerário do corpo de Jesus:

Ἡρώτα δὲ τις αὐτὸν τῶν Φαρισαίων ἵνα φάγη μετ' αὐτοῦ· καὶ εἰσελθὼν εἰς τὸν οἶκον τοῦ Φαρισαίου κατεκλίθη. καὶ ἰδοὺ γυνὴ ἣτις ἦν ἐν τῇ πόλει ἀμαρτωλός, καὶ ἐπιγνοῦσα ὅτι κατάκειται ἐν τῇ οἰκίᾳ τοῦ Φαρισαίου, κομίσασα ἀλάβαστρον μύρου καὶ στᾶσα ὀπίσω παρὰ τοὺς πόδας αὐτοῦ κλαίουσα, τοῖς δάκρυσιν ἤρξατο βρέχειν τοὺς πόδας αὐτοῦ καὶ ταῖς θριξίν τῆς κεφαλῆς αὐτῆς ἐξέμασεν, καὶ κατεφίλει τοὺς πόδας αὐτοῦ καὶ ἤλειπεν

τῷ μύρῳ. ἰδὼν δὲ ὁ Φαρισαῖος ὁ καλέσας αὐτὸν εἶπεν ἐν ἑαυτῷ λέγων, Οὗτος εἶ ἦν προφήτης, ἐγίνωσκεν ἂν τίς καὶ ποταπὴ ἢ γυνὴ ἣτις ἄπτεται αὐτοῦ, ὅτι ἁμαρτωλὸς ἐστίν. καὶ ἀποκριθεὶς ὁ Ἰησοῦς εἶπεν πρὸς αὐτόν, Σίμων, ἔχω σοὶ τι εἰπεῖν. ὁ δὲ, Διδάσκαλε, εἰπέ, φησὶν. δύο χρεοφειλέται ἦσαν δανειστῆτινι. ὁ εἷς ὤφειλεν δηνάρια πεντακόσια, ὁ δὲ ἕτερος πενήκοντα. μὴ ἐχόντων αὐτῶν ἀποδοῦναι ἀμφοτέροις ἐχαρίσατο. τίς οὖν αὐτῶν πλεῖον ἀγαπήσει αὐτόν; ἀποκριθεὶς Σίμων εἶπεν, Ὑπολαμβάνω ὅτι ὃ τὸ πλεῖον ἐχαρίσατο. ὁ δὲ εἶπεν αὐτῷ, Ὁρθῶς ἔκρινας. καὶ στραφεὶς πρὸς τὴν γυναῖκα τῷ Σίμωνι ἔφη, Βλέπεις ταύτην τὴν γυναῖκα; εἰσῆλθὼν σου εἰς τὴν οἰκίαν, ὕδωρ μοι ἐπὶ πόδας οὐκ ἔδωκας· αὕτη δὲ τοῖς δάκρυσιν ἔβρεξέν μου τοὺς πόδας καὶ ταῖς θριξίν αὐτῆς ἐξέμαξεν. φίλημά μοι οὐκ ἔδωκας· αὕτη δὲ ἀφ' ἧς εἰσῆλθον οὐ διέλιπεν καταφιλοῦσά μου τοὺς πόδας. ἐλαίῳ τὴν κεφαλὴν μου οὐκ ἤλειψας· αὕτη δὲ μύρῳ ἤλειψεν τοὺς πόδας μου. οὗ χάριν, λέγω σοι, ἀφέωνται αἱ ἁμαρτίαι αὐτῆς αἱ πολλαί, ὅτι ἠγάπησεν πολὺ· ὃ δὲ ὀλίγον ἀφίεται, ὀλίγον ἀγαπᾷ. εἶπεν δὲ αὐτῇ, Ἀφέωνταί σου αἱ ἁμαρτίαι. καὶ ἦρξαντο οἱ συνανακείμενοι λέγειν ἐν ἑαυτοῖς, Τίς οὗτός ἐστιν ὃς καὶ ἁμαρτίας ἀφήσιν; εἶπεν δὲ πρὸς τὴν γυναῖκα, Ἡ πίστις σου σέσωκέν σε· πορεύου εἰς εἰρήνην.

Convidou-o um dos fariseus para que fosse jantar com ele. Jesus, entrando na casa do fariseu, tomou lugar à mesa. E eis que uma mulher da cidade, pecadora, sabendo que Ele estava à mesa na casa do fariseu, levou um vaso de alabastro com unguento; e, estando por detrás, aos seus pés, chorando, regava-os com suas lágrimas e os enxugava com os próprios cabelos; e beijava-lhe os pés e os ungiu com o unguento. Ao ver isto, o fariseu que o convidara disse consigo mesmo: “Se este fora profeta, bem saberia quem e qual é a mulher que lhe tocou, porque é pecadora.” Dirigiu-se Jesus ao fariseu e lhe disse: “Simão, uma coisa

tenho a dizer-te.” Ele respondeu: “Dize-a, Mestre.” “Certo credor tinha dois devedores: um lhe devia quinhentos denários, e o outro, cinquenta. Não tendo nenhum dos dois com que pagar, perdoou-lhes a ambos. Qual deles, portanto, o amará mais?” Respondeu-lhe Simão: “Suponho que aquele a quem mais perdoou.” Replicou-lhe: “Julgaste bem.” E, voltando-se para a mulher, disse a Simão: “Vês esta mulher? Entrei em tua casa, e não me deste água para os pés; esta, porém, regou os meus pés com lágrimas e os enxugou com os seus cabelos. Não me deste ósculo; ela, entretanto, desde que entrei não cessa de me beijar os pés. Não me ungieste a cabeça com óleo, mas esta, com bálsamo, ungiu os meus pés. Por isso, te digo: perdoados lhe são os seus muitos pecados, porque ela muito amou; mas aquele a quem pouco se perdoa, pouco ama.” Então, disse à mulher: “Perdoados são os teus pecados.” Os que estavam com ele à mesa começaram a dizer entre si: “Quem é este que até perdoa pecados?” Mas Jesus disse à mulher: “A tua fé te salvou; vai-te em paz.”

O contexto de Lucas 7:36-50 é muito mais semelhante ao de Psiquê, em *Metamorfoses*: uma moça em desesperadora necessidade de perdão, que chora aos pés de um ser divino, suplicando-lhe que a ajude. Além disso, a perícopie em Lucas conecta, de certa forma, o episódio também às peças de Aristófanes, uma vez que a moça, como Mirrine, de *Lisístrata*, usa um perfume que derrama do alabastro sobre a cabeça de Jesus e, como Psiquê, de *Metamorfoses*, seca as lágrimas com os próprios cabelos. As duas obras têm teor declaradamente obsceno.

Em João 12:1-8, voltamos ao contexto do preparo do corpo de Jesus para o sepultamento. No entanto, a moça é identificada, desta vez, como Maria, irmã de Lázaro, e o perfume, como “nardo puro”:

Ὁ οὖν Ἰησοῦς πρὸ ἕξ ἡμερῶν τοῦ πάσχα ἦλθεν εἰς Βηθανίαν, ὅπου ἦν Λάζαρος, ὃν ἤγειρεν ἐκ νεκρῶν Ἰησοῦς. ἐποίησαν οὖν αὐτῷ δεῖπνον ἐκεῖ, καὶ ἡ Μάρθα διηκόνει, ὁ δὲ Λάζαρος εἷς ἦν ἐκ τῶν ἀνακειμένων σὺν αὐτῷ. ἡ οὖν Μαριάμ λαβοῦσα λίτραν μύρου νάρδου πιστικῆς πολυτίμου ἤλειπεν τοὺς πόδας τοῦ Ἰησοῦ καὶ ἐξέμαξεν ταῖς θριξίν αὐτῆς τοὺς πόδας αὐτοῦ· ἡ δὲ οἰκία ἐπληρώθη ἐκ τῆς ὀσμῆς τοῦ μύρου. λέγει δὲ Ἰούδας ὁ Ἰσκαριώτης εἷς τῶν μαθητῶν αὐτοῦ, ὁ μέλλων αὐτὸν παραδιδόναι, Διὰ τί τοῦτο τὸ μύρον οὐκ ἐπράθη τριακοσίων δηναρίων καὶ ἐδόθη πτωχοῖς; εἶπεν δὲ τοῦτο οὐχ ὅτι περὶ τῶν πτωχῶν ἔμελεν αὐτῷ ἀλλ' ὅτι κλέπτης ἦν καὶ τὸ γλωσσόκομον ἔχων τὰ βαλλόμενα ἐβάσταζεν. εἶπεν οὖν ὁ Ἰησοῦς, Ἄφες αὐτήν, ἵνα εἰς τὴν ἡμέραν τοῦ ἐνταφιασμοῦ μου τηρήσῃ αὐτό· τοὺς πτωχοὺς γὰρ πάντοτε ἔχετε μεθ' ἑαυτῶν, ἐμὲ δὲ οὐ πάντοτε ἔχετε.

Seis dias antes da Páscoa, foi Jesus para Betânia, onde estava Lázaro, a quem ele ressuscitara dentre os mortos. Deram-lhe, pois, ali, uma ceia; Marta servia, sendo Lázaro um dos que estavam com ele à mesa. Então, Maria, tomando uma libra de bálsamo de nardo puro, mui precioso, ungiu os pés de Jesus e os enxugou com os seus cabelos; e encheu-se toda a casa com o perfume do bálsamo. Mas Judas Iscariotes, um dos seus discípulos, o que estava para traí-lo, disse: “Por que não se vendeu este perfume por trezentos denários e não se deu aos pobres?” Isto disse ele, não porque tivesse cuidado dos pobres; mas porque era ladrão e, tendo a bolsa, tirava o que nela se lançava. Jesus, entretanto, disse: “Deixa-a! Que ela guarde isto para o dia em que me embalsamarem; porque os pobres, sempre os tendes convosco, mas a mim nem sempre me tendes.”

Obviamente, a perícope em Lucas 7:36-50 guarda mais relações com as demais obras até aqui analisadas. Em Mateus 26:6-13 e Marcos 14:3-9, há

um distanciamento maior dos elementos de comparação. João 12:1-8 inclui o melhor dos dois mundos: traz elementos de Lucas 7:36-50 que podemos conectar ao corpus de análise, mas conserva detalhes que lançam a perícopé nos mesmos moldes de Mateus 26:6-13 e Marcos 14:3-9.

Os quatro relatos evangélicos não coincidem em todos os pormenores com respeito à atuação da mulher que derramou perfume em Jesus e enxugou as lágrimas com os próprios cabelos. De acordo com Robertson (1933, p. 152), há, por exemplo, discrepâncias cronológicas, pois João 12:1 coloca o banquete seis dias antes da Páscoa, enquanto Marcos 14:3 e Mateus 26:6 preferem colocá-lo dois dias antes da Páscoa.

Por outro lado, João rompe com os evangelhos sinóticos ao dar nome à moça e manter sem nome o dono da casa onde o banquete era oferecido, embora os três sinópticos concordem que a casa era de Simão (embora Lucas não mencione que ele era leproso).

Marcos 14:3 diz que a mulher “derramou” (mesmo verbo grego de *Lisístrata*) o perfume sobre a cabeça de Jesus, enquanto João 12:3 fala que foi sobre os pés. Robertson (1933, p. 152) alega, portanto, que o perfume foi derramado sobre a cabeça e os pés.

Em pelo menos uma coisa, porém, os evangelhos concordam: o que a mulher usou foi “perfume” (mesmo vocábulo grego de *Lisístrata*), termo que as versões bíblicas geralmente preferem traduzir como “unguento”. Trata-se de um perfume caro, como afirma Mateus 26:7, identificado por João como “nardo puro”.

Conforme se percebeu, há diferenças entre os relatos evangélicos do episódio da “mulher pecadora”. No entanto, nossa preocupação principal

aqui não são as diferenças entre os textos evangélicos, mas algumas semelhanças entre eles e os trechos escolhidos para compor o *corpus* sob análise e que nos servem de indícios para traçar aspectos da recepção da narrativa evangélica. E é isso que veremos a seguir, na análise.

## ANÁLISE

Nosso interesse, até aqui, ao tratar das duas peças de Aristófanes e do romance de Apuleio e compará-los com uma perícopes que ocorre nos quatro evangelhos é tentar compreender como foi possível que o imaginário popular conectasse a mulher que realiza esse ato de devoção a Jesus com Maria Madalena, a pecadora da qual Jesus expulsou sete demônios, embora Lucas 8:2 apresente Maria Madalena como personagem inteiramente nova, sem qualquer conexão com a “pecadora” de Lucas 7:37. Segundo Perondi e Farias (2019, p. 56),

Lucas ambienta a perícopes estudada no capítulo 7, precedida por três relatos importantes: uma ação benéfica de Jesus em favor do servo do centurião romano, um estrangeiro (7:1-10); a reanimação do filho da viúva de Naim (7:11-17); e a resposta de Jesus aos enviados de João Batista (7:18-35). O texto sucessivo à perícopes é Lc 8:1-3, em que Jesus percorre regiões e povoados pregando a Boa Nova [*sic*] do Reino acompanhado pelos Doze Apóstolos, assim como pelo grupo de mulheres que o seguiam e serviam com as suas possibilidades, sendo que a primeira delas é Maria Madalena. Essa localização da perícopes em

Lucas dá margem para algumas interpretações errôneas que confundem a mulher pecadora da perícopes com Maria Madalena, da qual haviam sido expulsos sete demônios (8:3).

Em nossa opinião, o caminho foi simples: identificada como Maria de Betânia por João e como “pecadora” por Lucas 7:37, a associação comumente existente, na Antiguidade, entre “perfume” e relações sexuais se encarregou de fazer o resto, especialmente quando um relato similar, em um romance picante, aproxima a “mulher pecadora” de Psiquê, importante personagem do imaginário popular de gregos e romanos.

O passo seguinte teria sido implicar essa mulher sexualmente com Jesus. As perícopes não dizem que Jesus estava sentado à mesa, como fazem supor as versões bíblicas. O texto grego deixa claro que Jesus estava deitado em um sofá e que a mulher veio por trás do sofá a fim de lhe ungi, provavelmente o corpo todo, mas principalmente os pés. Ao fazer isso, ela solta os cabelos, algo que era bastante desonroso para as mulheres no contexto judaico (ROBERTSON, 1933, p. 386). Segundo Perondi e Farias (2019, p. 58):

No tempo de Jesus a mulher, principalmente a mulher judia, participava pouco da vida pública. A mulher era totalmente submissa ao homem, ao pai, ao marido ou aos irmãos. Quando a mulher saía de casa, devia cobrir seu rosto com véu e só podia enxergar através de uma espécie de rede tecida de cordões e nós. Uma mulher não podia falar em público com um homem.

Além disso, a mulher não apenas beija os pés de Jesus, como o faz repetidamente, como sugere o imperfeito, tempo verbal empregado, e

a declaração do próprio Jesus, em Lucas 7:45, um ato que era comum entre homens, especialmente entre o discípulo e o rabi, como acontece, por exemplo, também com o pai e o filho pródigo, em Lucas 15:20, e com os anciãos de Éfeso, em Atos 20:37 (ROBERTSON, 1933, p. 386), mas não inteiramente apropriado entre uma mulher e um homem.

Embora identificada como “pecadora” por Lucas, não há uma razão específica para imaginar que o pecado da “mulher pecadora” seja de natureza sexual. De acordo com Bovon (2005, v. 1, p. 551), se o pecado era mesmo a prostituição, é provável que seja decorrente de sua condição social. De fato, a reputação que adquiriu posteriormente de “prostituta” pode ter vindo simplesmente do fato de que Lucas a apresente como “uma mulher da cidade”, expressão que pode ser, mas não é certo que seja, um eufemismo para “prostituta”. De qualquer forma, nem Merrine, nem Psiquê são prostitutas e essa condição não é uma exigência para que, no imaginário popular, o que Santos (2018, p. 166) considera como uma tendência constante, tenha havido um envolvimento sexual da mulher com Jesus. Segundo ele, “a literatura ocidental vem reescrevendo o temário religioso judaico-cristão há séculos e a recriação erótico-ficcional de sugestões eróticas dessa mitologia é uma constante”.

Portanto, se era mesmo verdade que a “mulher pecadora” era prostituta, a possibilidade de o episódio ter prejudicado a reputação de Jesus aumenta. Segundo Perondi e Farias (2019, p. 60):

A mulher dirigiu-se a esse jantar com intenção bem definida de se aproximar de Jesus, de tocá-lo, mesmo sabendo da sua condição impura, já que as prostitutas eram consideradas a maior fonte de impureza e

contaminação. Nesse sentido ela foi usada, [sic] como uma isca para apanhar Jesus em contradição. Ela via em Jesus uma atitude diferente, sentia que Ele era capaz de acolhê-la, aceitar sua homenagem. E, de fato, Jesus aceita que essa mulher demonstre seus sentimentos, deixando ser tocado por ela, o que era inconcebível e escandaloso para os fariseus.

Obviamente, ao fazer essas especulações não estamos ignorando que houve outras razões para que essas associações fossem feitas. Há documentos cristãos antigos que tendem a fazê-lo. Torres (2006, p. 3) afirma, por exemplo, que

o apócrifo evangelho de Filipe declara: “O Senhor amava a Maria mais do que aos demais, e a beijava com frequência. Quando os outros perceberam o quanto Ele a amava, perguntaram-lhe: – Por que a amas mais do que a nós? O Salvador lhes respondeu assim: – Como é possível que vos pareça que vos ame menos do que a ela?” Outra passagem em Filipe reza: “Havia três que sempre andavam com o Senhor. Maria, sua mãe; Maria, a irmã dela; e Maria Madalena, que era chamada de companheira.” O Evangelho de Maria Madalena parece, portanto, buscar uma posição intermediária em que esta receberia o crédito que lhe era devido, sendo descrita como profetisa e conselheira espiritual dos discípulos, sem suscitar especulações exageradas acerca de sua relação com Jesus.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Não se nega aqui que as associações sexuais de Jesus com a mulher pecadora de Lucas já existissem na Antiguidade. Em vez disto, o que

se procurou fazer foi indagar por que elas foram feitas. Nossa resposta é simplesmente que a referida perícopa guarda semelhanças com relatos seculares de natureza picante que podem ter contribuído para a difamação de Jesus nesse aspecto, ou pelo menos para suscitar dúvidas quanto ao seu comportamento com a “mulher pecadora”. Para Santos (2018, p. 169), essa tradição de erotizar aspectos dos evangelhos

finca as suas raízes na burla popular, em que “paródia”, “profanações” e “destronamentos” são traços estético-ideativos fundamentais, tal percebemos na inserção de episódios eróticos protagonizados por ícones católicos como Maria, José e Jesus, a qual seculariza essas imagens celestiais, pondo-as à altura da carnalidade humana.

## REFERÊNCIAS

APULEIO. **O asno de ouro**. Tradução: Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.

APULEIUS. Livres IV-VI. In: ROBERTSON, D. S.; VALLETTE, P. (Eds.). **Les métamorphoses**. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

ARISTOPHANE. *Lysistrata*. In: COULON, V.; VAN DAELE, M. (Eds.). **Lysistrata**. Paris: Les Belles Lettres, 1928. v. 3, p. 119-177.

ARISTOPHANES. *Ecclesiazusae*. In: USSHER, R. G. (Ed.). **Ecclesiazusae**. Oxford: Clarendon, 1973. p. 5-69.

BOVON, F. **El evangelio según San Lucas: Lc 1:1-9:50**. Salamanca: Sígueme, 2005. v. 1.

CARVER, R. H. F. **The Protean ass: the Metamorphoses of Apuleius from Antiquity to the Renaissance**. Nova York: Oxford University Press, 2007.

DUARTE, A. S. Introdução: mulheres à beira de um ataque de nervos. In: ARISÓFANES. **Duas comédias: Lisístrata e As tesmoforiantes**. Tradução: Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. ix-xliii.

FÉRAL, C. M. R. **O agôn na poética aristofânica: diversidade da forma e do conteúdo**. 305 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

GUIMARÃES, R. O homem de Madaura. In: APULEIO. **O asno de ouro**. Tradução: Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963. p. 7-16.

OBER, J. **Political dissent in democratic Athens: intellectual critics of popular rule**. Princeton: Princeton University Press, 1998.

PERONDI, I.; FARIAS, S. R. Uma mulher acolhida e perdoada por Jesus: um estudo de Lc 7:36-50. **Caderno Teológico**, p. 54-63, nov. 2019.

RELIHAN, J. C. Introduction. In: APULEIUS. **The golden ass or A book of changes**. Tradutor: Joel C. Relihan. Indianapolis; Cambridge: Hackett, 2007. p. ix-xli.

ROBERTSON, A. T. **Word pictures in the New Testament**. Grand Rapids: Baker, 1933.

ROGERS, B. B. Introduction. In: ARISTOPHANES. **The Lysistrata. The Thesmophoriazusaee. The ecclesiazusae. The Plutus**. Tradutor: Benjamin B. Rogers. Cambridge: Harvard University Press, 1979. p. 244-246, v. 3. (Loeb Classical Library).

SANTOS, J. D. C. A expressão erótica em O evangelho segundo Jesus Cristo, de José Saramago. **Revista Alere**, v. 17, n. 1, p. 163-184, 2018.

TORRES, M. L. **A impostura em Aristófanes**. 361 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

TORRES, M. L. A importância do assim-chamado evangelho segundo Maria Madalena. **Ciberteologia**, v. 2, n. 5, p. 1-3, 2006.



CAPÍTULO 9

## **COMPARANDO HISTÓRIAS DE LOUCURA REAL**

Escrito em colaboração com:  
**Mara Aparecida da Rocha**

Neste capítulo, utilizamos a literatura comparada como metodologia para identificar um *topos* com base nas obras de Apolodoro (APOLLODORUS, 1894), Homero (1985), Higino (HYGINUS, 1963) e Licófron (LYCOPHRON, 1964), da literatura clássica; 1 Samuel, da literatura hebraica; e *Hamlet*, de Shakespeare (1987), da literatura renascentista. As obras em análise narram episódios em que, respectivamente, Ulisses, Davi e Hamlet se fingem de loucos.

Na literatura clássica, a *Odisseia* (HOMERO, 1985) conta como a guerra de Troia se tornou o símbolo da força conquistadora e do grande poder de expansão dos gregos, demonstrando seu espírito aventureiro e sua capacidade de se adaptar às mais diversas situações de perigo. Ulisses, seu protagonista, se tornou um dos maiores heróis da guerra, que ocorreu durante um período de dez anos. Contudo, antes disso, a fim de não ir à guerra, Ulisses fingiu-se de louco. O herói é desmascarado na encenação e, contrariado, é obrigado a seguir rumo à Troia, junto com Menelau, Agamenão e Palamedes, deixando sua família e lar desprotegidos.

Os dois livros bíblicos de Samuel também contam a história de uma guerra, que os hebreus travam, no século 11 a.C., com os filisteus. Durante a guerra, o rei Saul descobre que há um herói e possível concorrente ao trono. Planeja, portanto, a morte de Davi e não mede esforços para isso: joga-lhe lanças; coloca-o à frente do exército, deixando-o vulnerável; e lhe dá a filha em casamento, com a exigência, como dote, de cem prepúcios de filisteus. Para escapar à morte, Davi foge para outras terras, passando por Ramá, Nobe, Gate, a Caverna de Adulão e Moabe. Temido devido ao excelente trabalho que fizera à frente do exército de Israel,

Davi é reconhecido ao chegar à Gate, uma das cidades filisteias. Vendo que se encontrava em grande perigo, finge-se de louco e o rei filisteu, enganado pela falsa loucura, lhe concede a liberdade (1Sm 21).

Em *Hamlet*, de Shakespeare (1987), o príncipe Hamlet atende ao pedido do fantasma do pai de lhe vingar a morte. Deste modo, finge loucura a fim de enganar a família e conseguir realizar seu intento. Porém, a fingida loucura de Hamlet é suspeitada pelo tio, e sua vingança acarreta, entre outras coisas, a própria morte e a de seus familiares.

No presente capítulo, a análise comparativa fornece elementos básicos para constatar se o fingimento da loucura por um rei constitui um *topos* na literatura universal.

## A FINGIDA LOUCURA DE ULISSES

Em algum momento entre os séculos 12 e 13 a.C., aqueus e troianos, por um longo período, se enfrentaram numa guerra sangrenta. O motivo principal foi o rapto de Helena. No contexto da época, monarcas assumiam o trono por direito hereditário ou por conquista militar. Agamenão, rei de Micenas, expandiu o seu território pelo Peloponeso e Grécia Central, com muitas batalhas sangrentas, e desejava um bom motivo para atacar Troia a fim de ampliar ainda mais a influência de seu reino. O rapto da rainha de Esparta, esposa de seu irmão Menelau, pelo troiano Páris, lhe deu uma boa razão para isso (GALLO, 2009, p. 21).

A beleza de Helena havia sido a causa de duas tentativas de rapto, desde que era criança, uma por Enársforo e outra por Teseu, conforme conta Plutarco, em *Teseu* 31 (PLUTARCH, 1969, v. 1). No retorno da princesa, salva pelos irmãos, Tíndaro recebeu no palácio os príncipes de toda a Grécia: eram pretendentes que desejavam se casar com Helena e, para que fossem escolhidos pelo rei, trouxeram-lhe diversos presentes. Apolodoro de Atenas, que escreveu no segundo século a.C., descreve, em sua *Biblioteca* III.10.8 (APOLLODORUS, 1894), a reação do rei:

τούτων ὁρῶν τὸ πλῆθος Τυνδάρεως ἐδεδοίκει μὴ <προ>κριθέντος ἐνὸς στασιάσωσιν οἱ λοιποὶ. ὑποσχομένου δὲ Ὀδυσσεύως, ἐὰν συλλάβηται πρὸς τὸν Πηνελόπης αὐτῷ γάμον, ὑποθήσεσθαι τρόπον τινὰ δι' οὐ μηδεμία γενήσεται στάσις, ὡς ὑπέσχετο αὐτῷ συλλήψεσθαι ὁ Τυνδάρεως, πάντας εἶπεν ἐξορκίσει τοὺς μνηστῆρας βοηθήσειν, ἐὰν ὁ προκριθεὶς νυμφίος ὑπὸ ἄλλου τινὸς ἀδικῆται περὶ τὸν γάμον. ἀκούσας δὲ τοῦτο Τυνδάρεως τοὺς μνηστῆρας ἐξορκίζει, καὶ Μενέλαον μὲν αὐτὸς αἰρεῖται νυμφίον, Ὀδυσσεὶ δὲ παρὰ Ἰκαρίου μνηστεύεται Πηνελόπην (APOLLODORUS, 1894).

Tíndaro viu a multidão de pretendentes e teve medo de que sua decisão favorecesse um deles e os demais se revoltassem. Ulisses prometeu que, se ele conseguisse lhe arranjar o casamento com Penélope, ele ia sugerir um modo de evitar qualquer revolta. Como Tíndaro lhe prometeu esse arranjo, mandou-o exigir um juramento de todos os pretendentes de que ajudariam o noivo escolhido em qualquer agravo concernente ao matrimônio. Quando ouviu isso, Tíndaro obrigou os pretendentes a fazer o juramento, escolheu Menelau como noivo e pediu a Icário que concedesse a mão de Penélope a Ulisses.

De acordo com Graves (1985, p. 338), Ulisses sentiu que não teria chances de ser escolhido para se casar com Helena e, por isso, se dispôs a resolver o dilema de Tíndaro, mediante a devida compensação. Tratava-se de um acordo justo e vantajoso para os pretendentes, pois quem se casasse com Helena teria consigo todos os príncipes prontos para o combate, se alguma desavença ocorresse, devido à escolha (HAMILTON, 1983, p. 263; BEYE, 2006, p. 46).

Helena foi, portanto, dada em casamento a Menelau, que reinou, em Esparta, após a morte do sogro, e tiveram uma filha chamada Hermíone. Já Ulisses casou-se com Penélope, filha do rei Icário, irmão de Tíndaro, que cumpriu o acordo por eles selado. E Páris, casado com Enone, procurava um motivo para ir a Esparta e roubar Helena. Certo dia, inesperadamente, Menelau apareceu em Troia, e Páris, guiado por Afrodite, fez uma boa recepção a ele, agasalhando-o e pedindo, como favor, que também lhe desse abrigo em Esparta, pois havia cometido um crime e precisava se purificar. E assim sucedeu. Páris foi bem recepcionado em Esparta, que o acolheu por nove dias. Durante esse período, a paixão do jovem só aumentou. O marido de Helena precisou fazer uma viagem e, embarcando para Creta, desejava que Helena cuidasse dos hóspedes e governasse o reino durante a sua ausência. Todavia, naquela mesma noite, Helena fugiu com Páris, abandonando o palácio e sua filha, Hermíone, conforme relata Apolodoro, em sua *Biblioteca* III.10.6 e 11.2 (APOLLODORUS, 1894).

Ao saber que Helena desaparecera, Menelau ficou furioso e foi à Micenas para pedir que Agamenão, seu irmão, recrutasse um exército, formado

principalmente pelos contingentes daqueles que se haviam comprometido em garantir a honra do rei, caso Helena fosse raptada. Agamenão aproveitou-se disso para levar avante seu interesse em dominar Troia.

Ao visitar cada um dos antigos pretendentes, Menelau lhes recordou que a ação de Páris havia sido uma desonra para toda a Grécia e, acompanhado por Agamenão e Palamedes, príncipe da Eubeia, foram também à Ítaca, em busca de Ulisses. Penélope, filha de Icário, irmão de Tíndaro, era também muito bonita e, assim como Helena, foi pedida em casamento por vários príncipes. Todavia, sua mão foi concedida a Ulisses devido ao acordo feito com o rei Tíndaro. Quando Ulisses soube da chegada da embaixada, ficando ciente de que era por causa de Helena, buscou meios para enganá-los a fim de não ter que abandonar sua jovem esposa. Tudo isso nos conta Higino (primeiro século a.C.), em sua *Fábula* 95 (HYGINUS, 1963):

*cui erat responsum, si ad Troiam isset, post vicesimum annum solum sociis perditis egentem domum rediturum. Itaque cum sciret ad se oratores venturos, insaniam simulans pileum sumpsit et equum cum bove iunxit ad aratrum.*

Ele tinha sido avisado por um oráculo de que se fosse para Troia, voltaria sozinho e em necessidade, com todos os amigos perdidos, depois de 20 anos. Assim, quando ele soube que porta-vozes viriam até ele, vestiu um capuz, fingindo estar louco, e colocou o jugo em um cavalo e um boi a fim de arar a terra.

Num jeito que procurava ser convincente, Ulisses guiava pelo campo o boi e o asno juntos em movimentos diferentes, círculos, triângulos,

menos em linha reta. Mas Palamedes revelou a falsa loucura de Ulisses. A loucura fingida de Ulisses só lhe enganou a própria consciência; fingiu-se esquecido e demente, todavia não conseguiu ludibriar os reis. Segundo Higino, na *Fábula* 95 (HYGINUS, 1963):

*Quem Palamedes ut vidit, sensit simulare atque Telemachum filium eius cunis sublatum aratro ei subiecit et ait "Simulatione deposita inter coniuratos veni." Tunc Ulixes fidem dedit se venturum; ex eo Palamedi infestus fuit.*

Palamedes teve a sensação de que ele estava fingindo quando viu isso, e tirando-lhe o filho Telêmaco do berço, colocou-o na frente do arado com as palavras: "Pare de fingir e venha se juntar aos aliados." Ulisses prometeu, então, que iria; e, desde esse dia, se tornou inimigo de Palamedes.

O rei de Ítaca provou, ao parar o arado, que estava são e revelou que a loucura era apenas simulada. Quando freou os animais, não matou o filho único. Foi, porém, obrigado a se unir ao contingente grego na guerra contra Troia, deixando Penélope e Telêmaco sozinhos por vinte anos. Atwood (2005, p. 79-80, 85) cogita que Penélope deva ter carregado o peso do incidente por toda a vida, uma vez que tinha sido dela a ideia de levar o bebê consigo para o encontro com Ulisses, a fim de conceder mais dramaticidade a sua explicação de que o marido enlouquecera.

A guerra aconteceu por dez anos e, de acordo com a *Fábula* 105 (HYGINUS, 1963), o ódio de Palamedes e Ulisses só aumentou, pois após Ulisses ter sido desmascarado pelo príncipe da Eubeia, novamente, durante a guerra, ele acusou Ulisses de deixar faltar víveres para o exército. Então,

em vingança, Ulisses o acusou de traição, escondendo dinheiro na tenda de Palamedes e dizendo que fora Príamo quem lhe dera o valor em troca de informações. Palamedes foi condenado à morte injustamente.

Após a vitória contra Troia, os aqueus saquearam a cidade e encontraram Cassandra, filha de Príamo, no templo de Atena. Mesmo implorando proteção à deusa, Cassandra não conseguiu se livrar deles. Foi violentada por Ajax e arrastada para fora do santuário. Atena, furiosa pela ofensa que lhe fizeram, protestou para Posídon, deus do mar, e pediu que ele a ajudasse a se vingar dos aqueus, fazendo com que suas águas se agitassem e lhe dessem um mal retorno. Por isso, Ulisses demorou mais de dez anos, enfrentando o mar e muitos obstáculos, para retornar ao lar e se encontrar com a esposa e com o filho já homem. Licófron, em *Alexandra* 812-819 (LYCOPHRON, 1964, grifo nosso), descreve o sofrimento pelo qual Ulisses teve que passar até reencontrar a família:

χώ μὲν τοσοῦτων θίνα πημάτων ἰδὼν  
 ἄστρεπτον Ἄϊδην δύσεται τὸ δεύτερον,  
 γαληνὸν ἤμαρ οὐποτ' ἐν ζωῇ δρακῶν.  
 ὦ σκέτλι, ὡς σοι κρεῖσσον ἦν μίμνειν πάτρα  
 βοηλατοῦντα καὶ τὸν ἐργάτην μύκλον  
 κάνθων' ὑπὸ ζεύγλαισι μεσσαβοῦν ἔτι  
 πλασταῖσι λύσσης μηχαναῖς οἰστρημένον  
 ἢ τηλικῶνδε πείραν ὀτλήσαι κακῶν.

E, tendo visto todas essas dores, ele vai voltar ao imutável Hades [Ulisses, como vivo, havia ido ao Hades e agora retorna como morto],

nunca tendo tido um dia de paz em toda sua vida. Ó desgraçado! Melhor teria sido que tivesses permanecido em tua pátria, cuidando de teus rebanhos, colocando os arreios em teu gananhão, colocando o jugo sobre o burro, ensandecido com uma loucura falsa [plastaisi lyssês mêchanais oistrêmenon], do que passar pela experiência dessas dores!

A vida de Ulisses inclui acontecimentos notáveis que fazem o leitor ficar admirado pela coragem e heroísmo do personagem. O amor por Penélope, a dedicação à família, a perspicácia durante as batalhas, trouxeram-no de volta para a Grécia. Antes disso, porém, Ulisses tentou fugir à missão em Troia. Tendo escolhido a artimanha de uma falsa loucura como estratégia para escapar ao serviço militar compulsório, o herói não poupou esforços para torná-la verossímil: investiu na indumentária, incluindo um capuz macabro; fez gestos extremos, como semear sal e jungir um boi a um cavalo em movimentos improváveis e sucumbiu ao ridículo diante de seus pares. A loucura artificial não o isentou, porém, dos atos de bravura: não hesitou em salvar o filho e precipitar a própria sorte, fadado que estava a sofrimentos sem fim.

## **A FINGIDA LOUCURA DE DAVI**

Ao vermos Ulisses, um rei, fingindo-se de louco para não ir para a guerra, podemos pensar que fosse provavelmente um caso raro na literatura. Entretanto, há outro rei que se fingiu de louco. Desta vez, ele o fez para evitar a morte. Desde Sansão, os filisteus declararam guerra contra

Israel, tanto atacando o povo quanto lhe tomando a arca da aliança. Essa inimizade perdurou por muitos anos até o reinado de Saul. Saul batalhou por muito tempo em nome de Deus, porém a sua desobediência e teimosia fizeram com que perdesse o trono para um rapaz chamado Davi. Assim que Samuel viu Saul, Deus lhe revelou que ele era o escolhido para ser rei de Israel. Após a morte do gigante Golias e todos terem atribuído a Davi as maiores façanhas e a glória de ter matado “dezenas de milhares”, o rei Saul passou a olhá-lo com inveja. Tentou matá-lo por duas vezes e revelou esse intento a Jônatas, seu filho e melhor amigo de Davi. Porém, Jônatas repreendeu o pai e, porque gostasse muito de Davi, o avisou, possibilitando-lhe a fuga. Davi passou por muitos lugares, Ramá, Nobe, Gate, a Caverna de Adulão, Moabe, e era temido por muitos. Ao chegar à Gate, que era uma cidade dos filisteus, Davi foi reconhecido. Vendo que estava em grande perigo, fingiu-se de louco, e o rei Aquis, enganado pela fingida loucura, lhe deu a liberdade (1Sm 21).

Davi era ruivo, de belos olhos e boa aparência, e dedicava bravamente a sua vida ao ofício de pastor. Dos sete filhos de Jessé, seis deles desfilaram perante o profeta Samuel, mas, para Deus, nenhum servia para o cargo. Davi, o mais novo, estava apascentando as ovelhas e, quando chegou ao banquete oferecido por Samuel após o sacrifício, secretamente foi ungido rei. Ainda assim, Davi continuou silenciosamente esperando os planos de Deus (1Sm 16).

Tendo-se retirado o Espírito de Deus de Saul, um “espírito maligno” o atormentava e somente a música conseguia acalmá-lo (1Sm 18:10). Ainda sem saber da unção de Davi, toda vez que tinha uma crise, Saul o chamava

para tocar a harpa e, assim, o amou intensamente e o transformou em um de seus escudeiros (v. 5). Porém, após árduas batalhas contra os filisteus, Davi demonstrou heroísmo e prudência, e sua fama e glória cresceram. A grande estima que Jônatas e o povo de Israel sentiam por Davi só aumentou o medo, a inveja e os maus intentos de Saul:

As mulheres se alegravam e, cantando alternadamente, diziam: “Saul feriu os seus milhares, porém Davi, os seus dez milhares.” Então, Saul se indignou muito, pois estas palavras lhe desagradaram em extremo; e disse: “Dez milhares deram elas a Davi, e a mim somente milhares; na verdade, que lhe falta, senão o reino?” Daquele dia em diante, Saul não via a Davi com bons olhos (v. 7-9).

O ódio de Saul se tornou mortal. Por duas vezes lançou um dardo contra Davi com o intuito de matá-lo, mas Davi se desviou e escapou da morte (v. 10-11). Com o tempo, ele planejou secretamente a morte de Davi. Mandou-o à frente de batalha, para guiar um exército com mais de mil homens, contra os filisteus e, com o intento de que Davi morresse, lhe pediu o prepúcio de cem deles. Entretanto, Davi era protegido de Deus e derrotou os filisteus. Saul prometeu a Davi a filha Mical em casamento, se assim vencesse a guerra, e obrigatoriamente teve que cumprir com a palavra (v. 20- 21). Ficou cada vez mais intensa a raiva de Saul, e o desejo de que Davi morresse tornou-se público. Armou, junto com os servos, um plano, mas Jônatas e Mical, que tinham elevada estima por Davi, aconselharam-no a fugir (1Sm 20:42).

Depois de passar por Ramá, Samuel levou Davi para Gibeá, onde ficou algum tempo. Em seguida, Davi foi à Belém e, encontrando-se com Jônatas, descobriu os verdadeiros intentos de Saul, dando início a sua fuga. Nobe, uma cidade à vista de Jerusalém, abrigava o sumo sacerdote Aquimeleque, bisneto de Eli, que deu a Davi os pães do santuário e também a espada que matara Golias, pois Davi dissera estar a serviço do rei Saul, conseguindo, assim, enganá-lo. Porém, Davi teve muito medo quando viu na cidade a Doegue, o edomita, chefe dos pastores de Saul. Por isso, fugiu; desta vez, para Gate, a cidade dos filisteus. Gate também ficava a poucos quilômetros de Jerusalém, um pouco além das montanhas de Judá. Era uma das principais cidades dos filisteus, sendo densamente povoada. Tinha sido a terra onde o grande e temível Golias vivera. Davi se sentiu seguro porque Gate era uma cidade fronteiriça, e, sendo terra dos inimigos do rei, Saul certamente não iria encontrá-lo. Na época, a cidade era governada por Aquis, filho de Maoque, um tirano. Anos antes, Davi matou Golias, tornando-se o responsável pela derrota dos filisteus. Sendo assim, Aquis não tinha nenhuma simpatia por ele. Ao ver o peregrino, os súditos de Aquis o alertaram de sua presença na cidade:

Porém os servos de Aquis lhe disseram: “Este não é Davi, o rei de sua terra? Não é a este que se cantava nas danças, dizendo: Saul feriu os seus milhares, porém Davi, os seus dez milhares?” Davi guardou estas palavras, considerando-as consigo mesmo, e teve muito medo de Aquis, rei de Gate (1Sm 21:11-12).

As situações de perigo eram tão frequentes que a mentira tinha se tornado um subterfúgio importante para Davi, devido ao grande temor

que tinha da morte. Enganou Aquis, fingindo-se de louco, arranhando com as unhas o portão da cidade e deixando correr a saliva pela barba. Segundo a Bíblia, a barba era objeto de primeira consideração da parte de pessoas distintas, e o cuidado com ela era essencial. Quando a barba era malcuidada, isso significava que uma pessoa era considerada suja e desprezível (1Sm 21:13; Sl 133:2; Lv 19:2).

Pelo que se contrafez diante deles, em cujas mãos se fingia doido, esgravatava nos postigos das portas e deixava correr saliva pela barba. Então disse Aquis aos seus servos: “Bem vedes que este homem está louco; porque o trouxestes a mim? Faltam a mim doidos, para que trouxésseis este para fazer doidices diante de mim? Há de entrar na minha casa?” (1Sm 21:13-15).

A fingida loucura de Davi nas terras filisteias lhe possibilitou a fuga mais uma vez. Aquis acreditou que Davi realmente estava louco, e seus servos, sem o veredito do rei, não podiam fazer nada contra Davi. Assim, ele foi para a Caverna de Adulão. Ao ser descoberto, continuou fugindo por muitos anos, passando por Mizpá, em Moabe, depois em Queila, Zife, próximo ao Mar Morto, e Parã. Muitas cidades serviram para o abrigo de Davi, de sua família e servos. Grandes batalhas foram travadas entre o reino de Saul e os filisteus, e, nesse tempo, ocorreu a morte de Samuel, o casamento de Davi com Abigail e o triste fim de seu amigo Jônatas e Saul. Com a morte de Saul, Davi foi proclamado rei:

Então, vieram os homens de Judá e ungiram ali Davi rei sobre a casa de Judá. E informaram Davi de que os homens de Jabes-Gileade foram os

que sepultaram a Saul. E Davi disse: “Agora, pois, sejam fortes as vossas mãos, e sede valentes, pois Saul, vosso senhor, é morto, e os da casa de Judá me ungiram rei sobre si” (2Sm 2:4, 7).

Davi fora o escolhido de Deus para ser o rei de Israel. No entanto, antes de chegar ao trono, passou por muitas lutas. Saul, o principal inimigo de Davi, o perseguiu incansavelmente e fez de sua vida uma conhecida narrativa de guerra e fuga, incluindo também amizade, amor e heroísmo. A inveja de Saul causou sofrimento e grandes perdas a Davi, mas também fez com que sentisse o favor e o cuidado de Deus. Quando se via em perigo, Davi fazia uso de sua inteligência e astúcia para conseguir se livrar a fim de continuar sua fuga até o momento de sua coroação. Num desses momentos, quando os soldados do rei Aquis da cidade de Gate o reconheceram, ele se fingiu de louco.

Davi usou o fingimento da loucura como estratégia para enganar o rei filisteu e não economizou energias para torná-la crível: arranhou as portas da cidade e deixou a saliva escorrer pela barba. A falsa loucura de Davi não o livrou do rei Saul, que continuou a persegui-lo. Todavia, ela foi convincente o bastante para protegê-lo dos filisteus e lhe garantir a liberdade.

## **A FINGIDA LOUCURA DE HAMLET**

A loucura de Davi foi uma maneira eficaz escolhida pelo protagonista para enganar e persuadir. Shakespeare, um dos maiores dramaturgos da história e da literatura renascentista, encenou a história de outro rei,

que, ao descobrir que o pai foi morto pelo próprio tio, decidiu se fingir de louco para enganar o assassino e se vingar. Segundo Puhl (2003, p. 4), a fonte original da história foi escrita em latim e se encontra na *Gesta danorum*, obra de Saxo Gramático (1150-1206), mas recebeu o título *Danish history* na versão inglesa, em 1514, tendo Shakespeare alterado um pouco o enredo e os nomes originais dos personagens.

*Hamlet* foi escrito aproximadamente em 1600 e é considerada uma das peças mais bem-sucedidas de Shakespeare. É uma obra complexa, porém muito estudada por causa dos questionamentos sobre o comportamento de Hamlet, associado aos sentimentos de Shakespeare, que sofria com a transição do reino, a virada do século, bem como com a evolução intelectual e estética que o período renascentista impunha ao cânone maneirista e barroco. A tragédia *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, de Shakespeare, contém episódios ricos em técnicas dramáticas e emotividade, incluindo desde as aparições de um fantasma, mortes, combate e vingança até a aparente loucura (MOSER, 1975, p. 18, 20).

A Dinamarca, em guerra contra a Noruega, estava prestes a ser tomada pelo exército do príncipe Fortimbrás. Antes, o rei da Dinamarca, desafiado pelo rei da Noruega à guerra, aceitou o desafio, movido pelo orgulho e pela inveja. Após vencer as batalhas, o dinamarquês matou o norueguês, que, além de perder a vida, perdeu também as próprias terras. O príncipe Fortimbrás, desejando vingança e decidido a tomar de volta as terras do pai, recrutou renegados para invadir a Dinamarca (*Hamlet* 1.1).

Enquanto isso, trava-se uma guerra interna na Dinamarca. Hamlet, príncipe da nação, enfrenta com muita tristeza a morte do pai. Numa noite

gelada de inverno no castelo de Elsinor, um soldado vê o fantasma do antigo rei e vai avisar Hamlet. Na noite seguinte, próximo à meia-noite, o fantasma aparece para os soldados e para Hamlet, que, curioso e aflito para saber o porquê das aparições, o segue. Durante o encontro, o fantasma faz um pedido a Hamlet, no ato I, cena V, e revela o seu assassino:

*Revenge his foul and most unnatural murder.  
Tis given out, that sleeping in my orchard,  
A serpent stung me so the whole ear of Denmark  
Is by a forged process of my death  
Rankly abused: but know, thou noble youth,  
The serpent that did sting thy father's life  
Now wears his crown (SHAKESPEARE, 1987).*

Vinga o assassinio imundo e contra a natureza.  
Contam que uma serpente me mordeu  
No meu jardim durante a minha sesta.  
E os ouvidos de toda a Dinamarca  
Foram grosseiramente escarnecidos  
P'la forjada versão da minha morte.  
Mas agora tu, nobre jovem, saberás  
Que a serpente que mordeu a vida do teu pai  
Usa hoje a sua coroa (SHAKESPEARE, 1987).

Ao ficar sabendo que o tio era o assassino, Hamlet, irado, elabora um plano para ter a completa certeza de que o atual rei seria realmente o culpado do assassinato. Ofélia, filha de Polônio, o primeiro-ministro

do rei, estava proibida pelo pai de aceitar as propostas de Hamlet e, ao rejeitá-lo, Hamlet se despede silenciosamente, dando-lhe um abraço e lhe confundindo os sentimentos. Sai vagueando, sem encontrar o caminho. Por isso, Ofélia conta ao pai, Polônio, no ato II, cena I, que Hamlet estaria louco por causa de seu amor não correspondido.

Hamlet se aproveita da enganosa compreensão de todos e se finge de louco para conseguir cumprir seus objetivos de vingança. No ato II, cena II, aparenta tristeza, faz jejuns, finge insônia, fraqueza, mostra-se aéreo e se veste desordenadamente, tudo para dar a impressão de que estava louco:

- Polonius:* ...  
*Into the madness wherein now he raves,*  
*And all we mourn for.*
- King:* *Do you think 'tis this?*
- Queen:* *It may be, very like (SHAKESPEARE, 1987).*
- Polônio: ...  
 Caiu na loucura em que agora divaga  
 E que todos lamentamos.
- Rei: Julgas que é isso?
- Rainha: Pode ser, parece ser (SHAKESPEARE, 1987).

Rosencrantz e Guildenstern, amigos de estudo de quando Hamlet frequentava a faculdade, o visitam, a pedido do rei e da rainha, com o intuito de descobrir os reais motivos de sua loucura. Dizem a Hamlet que atores estavam a caminho do castelo para oferecer seus serviços e pedem acolhimento para



tio para comprovar suas suspeitas. E assim o fez. No ato III, cena II, a peça encena exatamente como foi o envenenamento do antigo rei, o que deixa o rei Cláudio desorientado. O rei se levanta abruptamente, sai do local, interrompe imediatamente a peça e, segundo Mano (2000, p. 52), dá a Hamlet a comprovação de que era realmente o culpado.

A atitude de Hamlet, de encenar o assassinato do pai, trouxe inquietações para o reino e para sua família: acendeu a ira do tio e trouxe dúvidas à rainha. O rei, suspeitando da fingida loucura do sobrinho, tenta se livrar de Hamlet mandando-o, no ato III, cena III, para a Inglaterra, acompanhado de Rosencrantz e Guildenstern. Mas, na cena seguinte, antes de partir, Hamlet conversa com a mãe, enquanto Polônio se esconde atrás das cortinas a fim de ouvir a conversa e garantir a segurança da rainha. Nervoso e ansioso para se vingar do tio, Hamlet enfia a espada através das cortinas e mata Polônio.

A morte de Polônio causa loucura em Ofélia, que se suicida por afogamento, e ódio em Laertes, seu irmão, que, enganado por Cláudio quanto à razão da morte do pai, se volta contra Hamlet a partir do ato IV, cena V. A caminho da Inglaterra, Hamlet é escoltado por seus dois amigos e surpreendido por piratas que, bem equipados para a guerra, tentam atacar o navio; porém, fazem apenas Hamlet de prisioneiro e deixam Guildenstern e Rosencrantz seguir para a Inglaterra. Sabiam quem era Hamlet e vão à Dinamarca para receber boas recompensas com a ajuda relutante de Horácio. Durante uma conversa com Laertes, irmão de Ofélia, o rei recebe uma carta enviada por Hamlet, que diz que irá até ele a fim de lhe contar o real motivo do seu regresso. Transtornados, Cláudio e Laertes elaboram, no ato IV, cena

VI, um plano de vingança contra Hamlet. Com a ajuda de Horácio, Hamlet permanece escondido no castelo e, ao passar pelo cemitério, descobre que Ofélia tinha morrido, e se encontra com a família e com Laertes na despedida fúnebre da moça. Isso dá uma oportunidade para que, no final do ato IV e no início do ato V, Cláudio e Laertes ponham seu plano em andamento. Hamlet aceita o duelo de esgrima para o qual Laertes o desafia. Laertes envenena a ponta do florete e o rei uma taça de vinho, a fim de matar o príncipe, de um modo ou de outro. Na confusão, porém, do duelo, além de Hamlet, Laertes e o próprio Cláudio acabam feridos pelo florete envenenado. Além disso, a rainha toma a taça de vinho envenenado. Todos morrem no ato V, cena II. Horácio, único sobrevivente, fica para contar a história a Fortimbrás que, atravessando a Dinamarca com seu exército, se depara com a cena de morticínio. A peça termina, no ato V, cena II, com as honras fúnebres a Hamlet, que deixa o reino para Fortimbrás, completando-se outra vingança.

No início da peça, Hamlet é incentivado pelo fantasma do pai a se vingar do tio, seu assassino. Para isso, finge loucura primeiramente a Ofélia e, depois, aos outros, convencendo-se, assim, de que poderia desmascarar o homicida. Contudo, a falsa loucura leva o rei a elaborar, por sua vez, um plano de vingança contra o príncipe.

## **O *TOPOS* DO FINGIMENTO REAL DA LOUCURA**

Os protagonistas das três obras fingem estar loucos para obter êxito em seus planos. Contudo, acabam surpreendidos: Ulisses é descoberto, vai

para a guerra e, mesmo vencendo, passa vinte anos sem ver a família; Davi, descoberto pelos conselheiros do rei, foge para a Caverna de Adulão e passa muito tempo foragido, escondendo-se; Hamlet consegue enganar a todos acerca de sua loucura, mas os personagens do drama morrem, inclusive ele, ao descobrirem o assassino. Nas três obras, os protagonistas têm estatuto real. Odisseu era o rei da ilha de Ítaca; Davi foi ungido rei por Deus; e Hamlet, rei por natureza e descendência, só não assumiu o trono porque o tio lhe matou o pai e se casou com a rainha.

Os personagens das obras estudadas neste capítulo, além de cativar a atenção do leitor com imagens de guerra, vingança, amor, loucura e heroísmo, levantam também questões fundamentais que se referem à vida e à ficção e ao fingimento da loucura. Nesse aspecto, podem-se encontrar consideráveis semelhanças entre eles. Como estratégia de fuga e vingança, os protagonistas fingem estar loucos e, assim, tentam enganar reis, soldados e até a própria família. Mas por que Ulisses, Davi e Hamlet escolheram a loucura como a melhor maneira de enganar?

A loucura é a rejeição da exterioridade rumo ao mergulho no mundo da imaginação, onde reina a total liberdade, onde o ser se volta profundamente para seu interior, num gesto de desvencilhamento de todas as convenções e posturas sociais e numa reação à normalização. No que tange à razão, esse movimento significa o aprisionamento ontológico, a supressão da faculdade do pensamento, redução do homem à animalidade (BARRAL, 2001, p. 23).

Segundo Esquinsani e Dametto (2012, p. 208), ao longo dos anos, a loucura foi considerada como uma perda de razão marcada por condutas egocêntricas e

imprudentes. Hoje, considerada um transtorno mental, surgiu o problema de se definir o que realmente é. De qualquer forma, a concepção que os personagens fazem dela lhes traz a ideia de que deveriam recorrer a ações anormais, como arar a terra com sal em vez de sementes, babar e arranhar as portas com as unhas ou tratar a pessoa amada com rudez. Para isso, afastam-se das posturas socialmente aceitáveis, dando a impressão de irracionalidade ou reproduzindo animalidades. Sua intenção é a de iludir a fim de preservar a própria liberdade. Mesmo assim, o fingimento de cada personagem não chega a enganar a todos, embora constitua uma alternativa válida para confundir as pessoas a sua volta, sendo que, de alguma forma e por algum tempo, o expediente parece contribuir para a intensificação da ação e a complicação da narrativa.

Na história de Ulisses, o herói primeiramente simula não reconhecer os hóspedes, violando as convenções de hospitalidade que exigiam que o anfitrião oferecesse ao visitante comida, bebida, auxílio e hospedagem (BEYE, 2006, p. 164). Em vez disso, Ulisses espera obter alguma significativa mudança na decisão dos reis quando finge não os reconhecer. Tudo o que Ulisses faz naquele momento foge à realidade e revela o caráter polimórfico de ações que tinham uma boa razão: o amor e o cuidado pela família. Caso convencesse os recém-chegados de sua loucura, não seria convocado para a guerra e, assim, não deixaria a família desprotegida por tantos anos.

A semelhança que há entre a história de Ulisses e Davi é bem considerável, uma vez que ambos fingem loucura para enganar reis. Davi busca escapar da ira de um tirano, além de fugir do astuto rei Saul, que o levou a mudar de residência várias vezes. Quando Davi pensa na hipótese de que Aquis poderia aproveitar o momento para vingar a

morte do gigante Golias e o extermínio do povo filisteu, conseguindo reconstituir a glória de seu povo, sente medo e decide fingir-se de louco. Davi aproveita que Aquis acredita em sua enganosa doidice e foge.

A aparente loucura de Davi também acaba usada como meio de enganar e fugir de uma situação de perigo, assim como acontece com Ulisses. Em *Hamlet*, também há o tema da loucura aparente e, da mesma forma, o objetivo de persuadir um. Numa conversa com Horácio, Hamlet insinua que, para conseguir cumprir a promessa feita ao pai, era possível que tomasse atitudes de um bobo, e faz o amigo prometer, no ato I, cena V, que não demonstrará a ninguém que sabe de suas intenções. Objetivando enganar a todos, dá início a seu plano, indo ao quarto de Ofélia, que o descreve assim, no ato II, cena I, versos 78b-81:

*With his doublet all unbrac'd;  
No hat upon his head; his stockings foul'd,  
Ungarter'd, and down gyved to his ankle;  
[...] his knees knocking each other* (SHAKESPEARE, 1987).

Com o gibão aberto, sem chapéu na cabeça, as meias sem ligas, sujas, caídas até aos calcanhares, [...] os joelhos a bater um contra o outro (SHAKESPEARE, 1987).

Aperta-lhe a mão com força e, sem falar nada, faz gestos desordenados e estranhos. Demonstra intensa agonia e vai embora. A partir disso, a notícia que se espalha pelo castelo é a de que o príncipe estaria louco. Com isto, busca-se saber quais seriam os reais motivos de sua “loucura”.

## O ESTATUTO REAL

Ulisses viveu supostamente nos séculos 13 ou 12 a.C. aproximadamente, um período chamado de Idade do Bronze. Beye (2006, p. 45) levanta a hipótese de que o rei Laertes, pai de Ulisses, não tinha comportamento adequado a sua posição de rei. Vivia sempre preocupado e, à medida que via o filho crescer, passou a se distanciar pouco a pouco do comando, delegando as principais decisões a Ulisses que, ainda bem jovem, já se torna rei. Portanto, Ulisses já era rei quando se casou com Penélope e foi para a guerra.

Davi viveu por volta do século 10 a.C. (DAVIDSON; STIBBS; KEVAN, 1997, p. 41). A princípio, não era rei de fato, nem tampouco governante da nação. Era apenas um soldado fugitivo. Aos olhos de Israel, porém, os reis, na época, eram escolhidos por Deus, e a unção deles por um profeta não era contestada (1Sm 8:5). Nesse sentido, pode-se dizer que, por direito, Davi era o legítimo herdeiro do trono (1Sm 16:1, 13). Ele não havia sido proclamado rei oficialmente, entretanto, já entendia suas responsabilidades reais no momento da dissimulação de loucura.

Hamlet, por sua vez, era o filho do rei morto. No drama, Hamlet se comporta como príncipe, procurando honrar o desejo do pai e patenteando a tristeza que tinha por sua morte.

## O ESTATUTO HEROICO

A perseverança, a valentia e o heroísmo dos personagens também constituem um ponto em comum entre eles. A guerra termina com a vitória dos gregos. Portanto, a expectativa de retornar para a casa se torna cada vez maior. Ulisses, perto dos quarenta anos, reúne a tripulação e

arruma os barcos para a volta. Inúmeras, porém são as dificuldades de seu “retorno” (nostos).

Ulisses não perdeu nada da sua habilidade e astúcia. Revela-se indomável, apesar das vicissitudes. Tudo se encarnaça contra ele, acontecem-lhe coisas extraordinárias. Apesar de suas qualidades morais, Ulisses é infeliz a ponto de perder a própria força e entregar-se ao pranto. Mas isso revela a humanidade de seu caráter (AUBRETON, 1968, p. 212).

Após a guerra, o vento leva Ulisses para Ísmaro, situada na costa da Trácia. Chegando ali, o contingente grego saqueia a cidade, mata os trácios e estupra as mulheres. Porém, Ulisses adverte a seus homens para que fujam depressa, antes que os Cícones, os vizinhos, cheguem. Mas, insensatos, preferem se demorar bebendo vinho e degolando os carneiros. São pegos de surpresa e uma desgraça recai sobre a maior parte dos soldados, poucos restando para seguir viagem com Ulisses (canto IX). Atena tinha carinho por Ulisses e o protegia; por isso, ajuda o herói a escapar da morte:

A deusa favorecera especialmente Ulisses, pois se deliciava com o espírito ardiloso, a argúcia e a astúcia do herói e estava sempre disposta a ajudá-lo, estava resolvida a pôr termo aos sofrimentos do herói e a reconduzi-lo para casa (HAMILTON, 1983, p. 283, 284).

De acordo com a *Odisseia* (HOMERO, 1985), Ulisses enfrenta o ciclope (canto IX), passa por perigos no mar (canto IX), precisa, até mesmo, descer à mansão dos mortos (canto XI). “É o herói extraordinário para quem nada é impossível” (AUBRETON, 1968, p. 213). Com a ajuda

de Atena, Ulisses volta para casa, mas, em vez de ser reconhecido como rei e herói, chega como indigente (canto XIII). Enquanto não mata os pretendentes, não revela sua identidade a Penélope (canto XXIII.1-343). Assim, Ulisses não se torna apenas um herói da guerra de Troia, mas também o herói da viagem de volta e da chegada ao lar (nostos).

O espírito heroico de Davi se percebe mesmo a partir de sua obediência a Deus e de seu altruísmo. Ele é apenas um pastor de ovelhas (1Sm 17:15). Ao se deparar, porém, com uma cena de guerra e de afronta contra o seu Deus e o seu povo, destemido, vai ao encontro do gigante Golias, o filisteu da terra de Gate, e o mata. Depois desse dia, Davi é considerado herói, sendo muito benquisto pelo povo (1Sm 18:5). Por um longo período, Davi luta contra os filisteus, à frente do exército de Saul. Por causa de sua crescente popularidade, torna-se alvo da inveja e ressentimento do rei. Saul o ameaça e tenta matá-lo (1Sm 18), Davi foge para que não seja morto, passando por diversas cidades (1Sm 21–22). Em todas elas, Davi é reconhecido como o herói que livrou o povo de Israel das mãos dos filisteus. Apesar disso, Davi sente medo, assim como Ulisses, que fingiu ser um mendigo para não ser reconhecido e não ser morto pelos pretendentes de Penélope.

Como Ulisses e Davi, Hamlet também pode ser considerado herói, pois procura honrar o pedido do pai, impedindo todas as possibilidades de fuga do assassino. De fato, uma das características do drama é o heroísmo de Hamlet. Sendo persistente em sua ideia de vingança, o príncipe acaba obtendo êxito. Apesar de ser mandado embora da Dinamarca pelo rei por matar Polônio, volta, todavia, porque seu objetivo não estava concluído. No entanto, seu heroísmo tem algo de

diferente daquele dos outros personagens: o sofrimento que Hamlet causa em busca da vingança. O príncipe mata Polônio por engano. A consequência disso é a loucura e morte de Ofélia bem como o ódio de Laertes. Um desafio de esgrima lançado pelo rei forma apenas uma estratégia de vingança contra Hamlet por ter tentado desmascará-lo. A luta entre Hamlet e Laertes resulta não só na morte da mãe, que tomou o veneno separado para ele, como também na morte de Laertes, do rei e, também, do próprio príncipe. Mesmo assim, não se pode negar o heroísmo de Hamlet diante das dificuldades que enfrentou para honrar a memória do pai, como se percebe no ato V, cena II:

*Fortinbras: Let four captains  
Bear Hamlet like a soldier to the stage,  
For he was likely, had he been put on,  
To have proved most royal; and for his passage,  
The soldier's music and the rite of war  
Speak loudly for him (SHAKESPEARE, 1987).*

Fortimbrás: Mandai que venham quatro capitães  
E que sobre um alto estrado eles exponham  
Hamlet, como se faz com um soldado,  
Pois nele se viu bem que, posto à prova,  
Nos teria mostrado que era um rei;  
Que à sua passagem  
Os rituais e as músicas guerreiras  
O proclamem bem alto (SHAKESPEARE, 1987).

## TEMA DO AMOR FILIAL

O amor filial está também muito presente nas histórias analisadas, sendo Davi o único que não demonstra esse aspecto. Na vida de Ulisses, o amor pelo filho e pela família é a motivação que não o deixa desistir. Tal fato constitui a razão de ele ter fingido loucura, correndo o risco de ser desmascarado por Palamedes. De fato, Ulisses impede que a charrua mate o próprio filho. Durante a guerra, o motivo de ser tão convincente, ponderável e paciente é a esperança de que voltaria para casa seguro, para a família, a fim de desfrutar da calma e assumir posse de tudo por que lutou durante tanto tempo (AUBRETON, 1968, p. 214). Dez anos lutou contra Troia e mais dez contra as forças da natureza e Poseidon. Ainda assim, o herói se recusa a ser apenas uma vítima do destino: “[...] mostra-se sob novo aspecto: o homem profundamente ligado à pátria, ao lar. Nada pode desviá-lo. Afetuoso para com o filho, a quem logo se revelou, sabe conter-se até o fim para que nada prejudique o seu plano” (AUBRETON, 1968, p. 213).

Nesse aspecto, há muitas semelhanças entre a vida de Ulisses e a de Hamlet. Hamlet, motivado pela morte do pai, trazia consigo uma tristeza incompreendida. No dia do casamento da mãe com o tio, vendo o filho triste, a rainha pede para que ele pare de procurar o pai na poeira e olhe com amizade para o novo rei da Dinamarca. Em resposta, Hamlet lhe diz, no ato I, cena II, que nada no mundo, nem as vestes rituais do luto, nem a opressão dos seus suspiros, nem o choro nem os sinais de dor podem exprimir a sua dor. Essa angústia revela a afetuosa relação que pai e filho tinham. O desprezo pelo tio sugere que o príncipe não estava preparado para ver a mãe casada com outro homem. No ato I,

cena II, ainda sem saber que o tio era o assassino, Hamlet não aceita o casamento, sendo, contudo, obrigado a se calar perante a família:

*Hamlet: My father's brother, but no more like my father  
Than I to Hercules, within a month  
Ere yet the salt of most unrighteous tears  
Had left the flushing in her galled eyes  
She married. O most wicked speed... to post  
Whit such dexterity to incestuous sheets!  
It is not, nor it cannot come to good,  
But break my heart, for I must hold my tongue*  
(SHAKESPEARE, 1987).

Hamlet: Irmão de meu pai, mas tão diferente de meu pai  
Como eu sou diferente de Hércules. Antes de um mês,  
Antes que o sal das lágrimas mais desonestas  
Deixasse de avermelhar os seus olhos inchados,  
Casou. Ó vergonhosa pressa de correr  
Com tanta avidez para os lençóis do incesto!  
Não está bem, nem pode acabar bem.  
Mas quebra-te, meu coração, pois tenho de calar a minha  
boca (SHAKESPEARE, 1987).

Hamlet morre em função de sua vingança e de declarar o seu amor pelo pai. Em vão, tenta expor o rei em público para que a mãe também pudesse perceber que o tio não passava de um impostor. Suas ações revelam, porém, que o amor que tinha pela mãe não excedia os seus objetivos.

## TEMA DA VINGANÇA

O tema da vingança é bem comum na literatura antiga. A Oresteia, de Ésquilo, narra, por exemplo, a vingança de Clitemnestra contra o marido Agamenão, que friamente autorizara o sacrifício da filha Ifigênia. No caso de Ulisses, ele se vinga de Palamedes, o rei que lhe desmascarou a falsa loucura. Anos depois do ocorrido, já na guerra de Troia, Ulisses falsifica uma carta supostamente enviada por Príamo, o rei troiano, a Palamedes, oferecendo-lhe ouro para que traísse os gregos. Ulisses coloca, então, ouro em sua tenda e faz com que a carta chegue a Agamenão, rei dos aqueus. Por causa da traição, Agamenão o condena à morte por apedrejamento. Ulisses compreendia que estava longe da família já por nove anos por culpa de Palamedes, sendo essa a principal motivação de sua vingança, conforme Higino narra na *Fábula* 105 (HYGINUS, 1963). Beye (2006, p. 57) sugere que também o ganho material, a adulação e a expectativa de morrer todos os dias o deixavam impaciente para matá-lo.

As vitórias na guerra, as glórias e as alegrias que Davi trouxe para Israel não foram suficientes para acalmar o coração de um homem perturbado que temia perder o trono (1Sm 18–19). Davi fez Israel triunfar contra o povo filisteu, um povo que o dominara por anos. Em reconhecimento, as mulheres cantam e comemoram a vitória, atribuindo-lhe as glórias. Mas a fama de Davi começa a incomodar Saul: “Então, Saul se indignou muito, pois estas palavras lhe desagradaram em extremo; e disse: ‘Dez milhares deram elas a Davi, e a mim somente

milhares; na verdade, que lhe falta, senão o reino?’ Daquele dia em diante, Saul não via Davi com bons olhos” (1Sm 18:8-9).

Assim, Saul começou a planejar sua vingança. Primeiro, tenta matar Davi por duas vezes, jogando-lhe uma lança, da qual ele se desvia. Depois, dá-lhe a filha em casamento, exigindo cem prepúcios de filisteus como dote. Com isso, ele pretende que Davi morra ao realizar a tarefa. Entretanto, Davi e seus soldados não vêm apenas com cem, mas duzentos prepúcios. O feito faz com que Saul lhe entregue Mical por esposa (v. 12-30). “Então, Saul temeu ainda mais a Davi e continuamente foi seu inimigo” (v. 29). O nome de Davi torna-se conhecido e estimado. As lutas e vitórias contra o povo filisteu lhe trazem reputação e honras. Por essa razão, Saul tenta constantemente matá-lo. Outra vez, joga uma lança contra Davi, que novamente se esquiva. Na mesma noite, manda mensageiros para que o vigiem, mas Mical avisa a Davi, que foge (1Sm 19:8-17). Depois disto, por muitos anos, o objetivo de Saul é vingar-se dele. Procura-o por diversas cidades, luta contra muitos à sua procura, mas Deus estava com Davi e não deixa que ele morra, pois já o tinha escolhido para ser o próximo rei.

Em *Hamlet*, o tema da vingança aparece de forma conspícua. O fantasma entra em cena e pede suplicante para que o filho lhe vingue a morte. No ato I, cena V, além de ouvir atentamente a descrição da morte do pai, Hamlet promete a ele que irá se vingar do tio:

*Haste me to know't, that I with wings as swift  
As meditation or the thoughts of love,  
May sweep to my revenge* (SHAKESPEARE, 1987).

Apressa-te a dizer, e eu com asas tão rápidas  
Como a contemplação ou os pensamentos do amor  
Voarei para a minha vingança (SHAKESPEARE, 1987).

Hamlet arquiteta, então, um plano para cumprir a promessa de vingança. Finge loucura, maltrata Ofélia, utiliza as estratégias do teatro para desmascarar o assassino e, finalmente, consegue cumprir o que lhe foi designado, matando o tio com a mesma arma que tinha sido feita para o pai e para ele: o veneno de meimendo.

## TEMA DA FUGA

Vendo o rei de Esparta em dúvida quanto aos inúmeros pretendentes à mão de Helena, Ulisses lhe dá a sugestão de que todos os príncipes combatam em prol do futuro marido de Helena, caso ela fosse novamente raptada. Sendo ele também príncipe, tinha que honrar esse compromisso. Porém, o cuidado e amor que tinha pela família o fazem retroceder, avisado por um oráculo de que, se fosse para a guerra, não voltaria em menos de vinte anos. Para não deixar a família sozinha, finge loucura para escapar à guerra. Entretanto, acaba desmascarado e obrigado a se alistar.

Davi, assim como Ulisses, possuía habilidades atípicas e, embora tenha se tornado um guerreiro reconhecido por lutar contra milhares de filisteus, poderia, se quisesse, enfrentar o rei Saul, já que também tinha sido ungido como rei. Contudo, assim como Ulisses, tinha consideração pela família. Era genro de Saul e melhor amigo de Jônatas e, por isso, decide fugir. A sua fuga se estende por anos, com a ajuda de Mical, Jônatas, Samuel e outros. Anda por muitas cidades de inimigos, inclusive Gate, na terra dos filisteus.

Em *Hamlet*, o príncipe, após matar Polônio, não arma nenhuma estratégia de fuga e tampouco se sente culpado, pois, diz, no ato IV, cena II, que Polônio não passa de um verme político. Porém, Cláudio conclui que é perigoso que Hamlet ande em liberdade. Como não pode lhe aplicar toda a força da lei, pois as pessoas do reino o amam, manda-o para a Inglaterra, na cena seguinte, arquitetando-lhe a morte. Apesar de Hamlet aceitar a ida para a Inglaterra, o intuito de vingar o pai ainda permanece e apenas dois dias depois aproveita-se do ataque de piratas ao barco, no ato IV, cena VII, para finalmente voltar ao palácio e obter sua desforra.

#### A PRESENÇA FEMININA

Oito anos Ulisses esperou para reclamar sua noiva, pois, segundo Apolodoro, *Biblioteca*, III 10.9 (APOLLODORUS, 1894), o dote já tinha sido pago através da sugestão que dera ao rei Tíndaro de como despistar os pretendentes e encontrar o melhor esposo para Helena. Supõe Beye (2006, p. 49) que Penélope estava feliz. Encontrava prazer nos afazeres domésticos e na relação com o marido, amando-o intensamente. Penélope espera o marido por vinte anos e, nesse período, engana os pretendentes ao trono, dizendo que escolherá o futuro rei após tecer uma colcha. Contudo, de acordo com o canto I, da *Odisseia* (HOMERO, 1985), sua força e coragem fazem da própria espera um ato de heroísmo, que culmina na morte de todos os pretendentes.

Na narrativa de Davi, Mical foi oferecida a Davi sob a condição de ser por ele apresentada a prova da derrota dos filisteus (1Sm 18:21). Ela sentia grande admiração por Davi e o amava (v. 20). Quando fica sabendo dos

intentos do pai, diz a Davi que, se não fugir, o pai o matará. Então, Mical desce Davi por uma janela e, a fim de enganar Saul, coloca um ídolo do lar em sua cama, pondo tecido de pelos de cabra em cima e cobrindo-o com um manto. Depois disso, diz que o marido está doente. Todavia, Saul descobre a mentira e lhe pergunta o porquê de tê-lo desafiado, deixando partir seu inimigo. Mical, mais uma vez, o engana e diz que Davi a ameaçou (1Sm 19:12-17). Por esses atos, Mical revela ser uma presença feminina forte, que não temia desafiar o próprio pai para proteger o marido.

Em *Hamlet*, Ofélia amava o príncipe, mas por obediência ao pai decidiu se afastar dele, no ato II, cena II:

*Ophelia:*     *No, my good lord, but as you did command  
I did repel his letters, and denied  
His access to me (SHAKESPEARE, 1987).*

*Ofélia:*        Não, meu senhor. Apenas por vosso mando  
Rejeitei as suas cartas e neguei a minha presença  
(SHAKESPEARE, 1987).

Ofélia não chegou a ser noiva de Hamlet, pois, depois da morte do pai, ela enlouqueceu e se afogou. Contudo, o drama é profundamente marcado pela intensidade do seu amor. Hamlet, depois que planejou desmascarar o tio, fingiu estar louco e aproveitou-se do amor de Ofélia e também da proibição de namorarem, fazendo com que todos acreditassem na sua fingida loucura. Quando percebeu o afeto que tinha por ela, já era tarde demais. Ofélia estava morta.

## A PRESENÇA DIVINA

Atena tinha um cuidado especial com Ulisses. Por isso, Ulisses entrava na peleja com confiança especial. Em toda a sua vida, a divindade esteve presente, agindo ativamente para o seu bem-estar. Um exemplo disso é a intercessão de Atena pelo herói. Atena vai até o Olimpo lembrar o pai e os deuses da trajetória e das tribulações que Ulisses estava sofrendo durante a volta para casa. E, vendo-o impossibilitado de regressar, sendo retido a contragosto no palácio de Calipso, movida por piedade, pede ao pai que o ajude. Assim, no canto V da *Odisseia* (HOMERO, 1985), Zeus dá ordem de que a ninfa permita que Ulisses parta, dando-lhe uma jangada. No canto IX, Ulisses cegara Polifeno, filho de Posídon, e, por isso, o deus agitava sempre as águas a fim de atrapalhar o seu retorno.

Também Davi, desde novo, sente a presença divina. Quando pastoreia as ovelhas, é chamado para voltar para casa, pois o profeta Samuel queria vê-lo. Ao chegar, depara-se com o sacrifício de um cordeiro e o unguento para a sua unção. A partir daí, o Espírito de Deus se apossa de Davi (1Sm 16:11-13). Além desse episódio, há outros em que Davi sente a presença divina em sua vida como, por exemplo, quando o gigante Golias afronta o exército de Israel. Davi pede ao rei Saul que o deixe lutar para que mate o gigante assim como matou um leão e um urso (1Sm 17:37). Com o aval do rei, se dispõe a lutar contra Golias. Apenas com uma funda e uma pedra, consegue derrotar o gigante (v. 50).

Em *Hamlet*, a presença divina é marcada por vários momentos; um deles é quando, no ato I, cena IV, Hamlet vê o fantasma e, espantado, pede que os anjos ou os ministros da graça o defendam. Com medo do

inferno, ajoelha-se no chão, na cena seguinte, clamando a Deus por paz e, ainda ajoelhado, faz uma prece com a espada em mãos, jurando vingança. Entretanto, quando decide matar o assassino, Hamlet entra numa sala, no ato III, cena III, e o vê orando, fica atônito e sem saber o que fazer. Pergunta-se se o enviaria para o Céu, caso matasse o tio em momento solene. Então, devolve a espada à bainha e espera a oportunidade em que o rei esteja praticando algum pecado contra Deus, uma cólera, bebedeira ou até o incesto. No ato III, cena IV, Hamlet também compara o tio ao deus Hipérion, da mitologia grega, que possui natureza dúbia; por um lado, era deus da luz, da verdade e da cura, trazia a fortuna e se afastava do mal. Por outro, no entanto, dava origem a desastres, sendo, por vezes, impiedoso e cruel (HAMILTON, 1983, p. 36-37). E, na mesma cena, para expressar o seu direito, compara a si mesmo a Hércules, um semideus grego, venerado por sua virtude (PUHL, 2003, p. 17).

## O DESMASCARAMENTO DA LOUCURA

Quanto ao tema do desmascaramento da loucura, percebem-se algumas diferenças em relação a sua factualidade. Na narrativa de Ulisses, o desmascaramento é claramente identificável, pois Palamedes desconfia da fingida loucura e coloca Telêmaco em frente da charrua a fim de expor Ulisses. Segundo Higino, na *Fábula* 95 (HYGINUS, 1963), ele obtém êxito, pois o herói imediatamente para a charrua e, assim, todos descobrem a simulada loucura.

Agora, no caso de Davi, o rei Aquis não entende os motivos de seus soldados trazerem um louco para sua presença e questiona o ato (1Sm

21:14). Os súditos reconhecem Davi, talvez porque, quando o viram, ele ainda agia normalmente. É possível que apenas depois de ser reconhecido tenha simulado loucura. Entretanto, não parece que o rei tenha constatado que tudo não passava de um expediente para garantir a liberdade de Davi.

Da mesma forma, há dúvidas se Hamlet conseguiu enganar a todos. Pôlonio e Ofélia acreditaram que o príncipe tinha enlouquecido. Porém, o rei Cláudio desconfiou do sobrinho. A fim de entender o real motivo da loucura de Hamlet, o rei, Pôlonio, Ofélia e Gertrudes, tramam juntos uma conversa informal com Ofélia. Vendo as atitudes de Hamlet para com a moça, o rei decide mandá-lo para a Inglaterra, no ato III, cena I, tentando se distanciar de qualquer perigo. Ainda assim, Hamlet segue com o plano de desmascarar o tio. Através do teatro que reconta a morte do pai, Hamlet faz, no ato III, cena II, com que o rei descubra que a loucura era simulada e que sabia dos reais motivos da morte de seu pai. Após assistir toda a peça, Cláudio planeja vingança. Entretanto, no ato III, cena IV, Gertrudes ainda não enxerga o real sentido de Hamlet fingir loucura e acredita que o príncipe realmente está louco. Ofélia nem pôde ver que o príncipe a amava e que não estava louco, pois ao saber da morte do pai, enlouquece e se afoga, no ato IV, cena VII. Enfim, nem todos conseguiram perceber a falsa loucura de Hamlet.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se, portanto, que a literatura universal desenvolveu um *topos* do fingimento real da loucura. Trata-se de histórias que partilham

de um conjunto bem definido de elementos narrativos: o estatuto real e heroico do personagem que simula a loucura, o tema do amor filial, a motivação de vingança, a fuga, uma forte presença feminina, a atuação de uma ou mais divindades e, finalmente, a possibilidade do desmascaramento da loucura. Além disso, várias temáticas caracterizam o *topos*: o tema do amor filial, da vingança e da fuga. Entretanto, nem sempre há total equivalência entre os temas.

## REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. **The Penelopiad**: the myth of Penelope and Odysseus. Edinburgh: Canongate, 2005.

AUBRETON, Robert. **Introdução a Homero**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1968.

APOLLODORUS. Bibliotheca. In: WAGNER, R. (Ed.). **Apollodori bibliotheca**. Leipzig: Teubner, 1894, p. 1-169.

BARRAL, Gislene. Vozes da loucura, ecos na literatura. **Revista do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Pós-graduação em Literatura da UnB**, n. 12, 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2ALEjQJ>>. Acesso em: 08 out. 2013.

BEYE, Charles Rowan. **Odisseu**: uma vida. Tradução: André de Malta. São Paulo: Odysseus, 2006.

DAVIDSON, F.; STIBBS, A. M.; KEVAN, E. F. **O novo comentário da Bíblia**. Tradução: Russell P. Shedd. 3a ed. São Paulo: Vida Nova, 1997.

ESQUINSANI, R.; DAMETTO, J. Questões de gênero e a experiência da loucura na Antiguidade e na Idade Média. **Revista Estudos de Sociologia da FCLAR/Unesp**, n. 17, v. 32, 2002. Disponível em: <<https://bit.ly/30Ryb3V>>. Acesso em: 01 out. 2013.

GALLO, Rodrigo. A guerra de Troia. **Leitura da História**, v. 2, n. 17, p. 19-27, 2009.

GRAVES, Robert. **Los mitos griegos**. Madrid: Alianza, 1985.

HAMILTON, Edith. **A mitologia**. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

HOMERO. **Odisseia**: em versos. Coleção Universidade de Bolso. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [1985?].

HYGINUS. *Fabulae*. In: ROSE, H. J. (Ed.). **Hygini fabulae**. Leyden: Sythoff, 1963.

HYGINUS. **The myths of Hyginus**. Tradução: Mary A. Grant. Lawrence: The University of Kansas Press, 1960.

LYCOPHRON. *Alexandra*. In: MASCIALINO, L. (Ed.). **Lycophronis Alexandra**. Leipzig: Teubner, 1964. p. 1-65.

MANO, Carla. **Shakespeare revisitado**. Cruz Alta: Unicruz, 2000.

MOSER, Fernando de Melo (Ed.). **Shakespeare: Hamlet e Othelo**. Coleção Obras Completas de Shakespeare. Tradução: Ricardo Alberty e Sebastião Maldonado Centeno. Lisboa; São Paulo: Verbo, 1975.

PLUTARCH. *Theseus*. In: ZIEGLER, K. (ed.). **Plutarchi vitae parallelae**. 4a ed. Leipzig: Teubner, 1969. v. 1.

PUHL, Paula. **Ideologia, vingança e loucura**: a hermenêutica revive em Hamlet. Biblioteca on-line de ciências da comunicação, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/3dgiENI>>. Acesso em: 19 set. 2013.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**: tragédia em 5 atos. Tradução: Sophia de Mello Breyer Andresen. Edição bilíngue. Porto: Artes Gráficas, 1987.



CAPÍTULO 10

## **COMPARANDO HISTÓRIAS DE GLOSSOGÊNESE**

Escrito em colaboração com:

**Pedro Henrique Novak**

**Raquel Dasan**

Neste capítulo, escolhemos três obras que tratam do tema da glossogênese, a origem das línguas e de sua diversidade, sob o ponto de vista literário, para entender como a literatura mundial tratou esse mito. A metodologia aqui empregada é a literatura comparada. Ao encontrar elementos específicos em uma obra, buscamos encontrar esses mesmos elementos em outras obras através da análise comparativa a fim de constatar seu nível de complexidade e abrangência.

O tema da origem da linguagem falada é realmente desafiador, e muitas foram as tentativas de explicá-lo de forma satisfatória. O filósofo Rosenstock-Huessy (2002, p. 27) escreveu: “A origem da linguagem é uma das questões mais debatidas, ridicularizadas e desesperadoras da história humana. Rejeitaram-na como questão equivocada a que nunca se poderia responder, e a qual, portanto nunca se deveria levantar.”

Neste capítulo, apresentamos, portanto, três mitologias escritas em diferentes épocas e lugares, e confrontamos as relações encontradas entre elas. A mitologia é a coleção e sistematização dos mitos de um povo, assim como a ciência que se ocupa do seu significado. De acordo com Eliade (1989, p. 12):

O mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos”. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, quer seja realidade total, o cosmos, quer seja apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma “criação”: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir.

A partir dessa definição, percebemos que, ao contrário do que muitas pessoas pensam e de como esse termo se popularizou, mito não significa meramente ou necessariamente uma história contada sem nenhum fundo de verdade ou uma fábula para entretenimento. O mito não se opõe à verdade (SOUSA, 2013, p. 40). Segundo Brandão (*apud* SOUSA, 2013, p. 40),

apesar dos aspectos fantasiosos, dos elementos fantásticos e aparentemente ilógicos que o povoam, o “mito” é uma verdade para o povo que o cultiva, está profundamente enraizado no seu tecido social, distinguindo-se, portanto, da lenda e, sobretudo, da superstição.

O mito é, por isso, uma forma literária e sofisticada de revelar verdades intangíveis. De fato, os mitos são “recursos quase didáticos para expressar o sentido que o rigor da dialética ou da escrita não podem dizer” (PAVIANI, 2008, p. 91).

Nesse sentido, a mitologia hebraica apresenta a narrativa da torre de Babel nos primórdios da humanidade, quando, logo após o dilúvio, os sobreviventes se recusam a seguir o comando de Deus para se espalharem pela Terra e constroem uma cidade para permanecer concentrados. Como resposta à desobediência, Deus interfere na construção da torre e espalha aquele povo por meio da divisão linguística.

Para os gregos, Hermes é o responsável pela divisão linguística. Ele é considerado o deus do discurso, sendo intérprete e mensageiro. De acordo com a mitologia grega, os seres humanos viveram unidos, por muitos séculos, todos falando uma única língua, até o momento em que Hermes lhes dividiu as línguas e os espalhou em diferentes

nações. Ainda, além deste, existem outros mitos gregos que apresentam personagens responsáveis pela divisão linguística.

O *Silmarillion* foi, por sua vez, uma das primeiras obras escritas por J. R. R. Tolkien. Todavia, ele não conseguiu publicá-la em vida. Alguns anos depois de sua morte, seu filho Christopher resolveu organizar os escritos desse livro e finalmente publicá-lo, julgando que ele seria de grande importância para os leitores de *O senhor dos anéis*. O livro conta como tudo começou, quando Eru, o Deus único, criou os Ainur e, com a ajuda deles, criou Arda, o mundo dos elfos, homens e anões. Os relatos mostram o desenvolvimento desses povos no decorrer da primeira e segunda eras do mundo, entre guerras, casamentos e o povoamento da Terra-Média, bem como o desenvolvimento linguístico dos povos como resultado de suas ações.

Com o objetivo de compreender, a partir da literatura clássica, bíblica e fantástica, como se dá o tratamento literário da origem da diversidade linguística, perguntamos: quais são os pontos convergentes e divergentes encontrados nas três obras sob análise? A linguagem é uma faculdade essencial para a existência humana e para a própria constituição dos seres humanos como seres pensantes. Seu caráter diverso e misterioso lhe concede uma dimensão quase sobrenatural. A explicação da diversidade linguística deve, portanto, recorrer mais à dimensão sobrenatural e religiosa do que a outros mecanismos literários propriamente ditos.

## A DIVERSIDADE DAS LÍNGUAS SEGUNDO O LIVRO DE GÊNESIS

A Bíblia é uma coleção de livros cheios de poesia, guerra, romance e aventura. Então, por que não olhar para ela como literatura? Seus livros, com histórias diversas que cobrem um longo período, sobre povos e nações, também nos falam como as línguas de dividiram no mundo. Essa história começa algum tempo depois do grande dilúvio que devastou a face da terra. Trata-se de uma narrativa em que um homem se destaca por ser um “poderoso caçador diante do Senhor” (Gn 10:9). Seu nome era Ninrode, neto de Cam, que foi um dos filhos de Noé, o construtor da arca que abrigou os animais e sua família, salvando-os da destruição iminente. O livro de Gênesis atribui a ele a fundação de Babel, local onde a mitologia hebraica situa a origem da diversidade das línguas.

Localizada na planície de Sinear, Babel foi palco de um acontecimento que, de acordo com a narrativa bíblica, mudaria o rumo da história da civilização humana. Segundo a narrativa, havia apenas uma linguagem e só um modo de falar. Os homens caminhavam, então, pela Terra, procurando um lugar em que pudessem se estabelecer e construir uma cidade. Chegaram, portanto, a uma planície na terra de Sinear. O lugar parecia propício para a construção de uma metrópole. Sem perder tempo e com uma ideia ambiciosa, os que ali resolveram residir começaram a fabricar tijolos de barro com uma técnica inovadora de queimá-los por mais tempo, tornando-os, assim, mais resistentes do que qualquer outro tijolo fabricado antes. Eles eram tão fortes quanto pedras, e, para deixar ainda mais firmes as construções, betume foi utilizado como argamassa.

Com a descoberta desse método de construção tão resistente, uma ideia surgiu entre os habitantes do lugar: construir uma torre muito alta, de tal maneira que chegasse até o céu. Seu objetivo era continuarem juntos para sempre, pois não queriam se espalhar por toda a Terra, como Deus havia ordenado. Queriam também se tornar um povo famoso, cujo nome seria lembrado por muitas gerações (Gn 11:4).

A construção avançou muito rápido, e o orgulho e a soberba encheram o coração dos construtores. Foi aí que Deus desceu à Terra para ver como estava a construção da cidade e sua torre, assim como para sondar o coração daqueles que a edificavam. Deus desce para verificar o andamento das obras, percebendo que aquele povo conseguiria concretizar o plano de forma tão eficaz. Preocupado com o que seriam capazes de fazer no futuro, Deus decidiu confundir a linguagem do povo para que não pudessem mais seguir com o plano de chegar ao céu com a construção da torre. Em um momento, todos falavam a mesma língua; no momento seguinte, já não era possível entender o que o companheiro falava. Houve confusão, e os trabalhadores já não se entendiam. Assim foi até o momento em que entenderam que não seria possível prosseguir com a obra. Os pequenos grupos que falavam a mesma língua foram se retirando da cidade para procurar um novo lugar onde pudessem viver juntos e em harmonia. A cidade parou de ser construída. Cada família, segundo sua língua, se estabeleceu em um lugar diferente, dando origem a diferentes povos, separados geograficamente pela diversidade das línguas (Gn 11:1-9).

Entretanto, há pelo menos duas visões principais sobre o relato de Babel. A primeira é uma ótica negativa, que enfatiza o caráter duvidoso dos

descendentes de Cam, que, com o passar do tempo, tornaram-se incrédulos e passaram a desafiar a autoridade de Deus. Ao perceber tal feito, Deus decide puni-los e acabar com os planos dos homens maus, espalhando-os pela Terra. A outra ótica, com um caráter mais positivo, percebe um Deus que ama a diversidade e tomou o episódio da torre como uma oportunidade para trazer a beleza da pluralidade cultural ao mundo que criou.

Os capítulos iniciais do livro de Gênesis apresentam como o mundo foi criado por Deus em perfeição e como o pecado alterou esse estado de harmonia plena. Eva, a primeira mulher, cedeu à tentação de comer o fruto da única árvore proibida por Deus, que a serpente lhe ofereceu. A mulher comeu o fruto e o deu a seu marido, Adão, que também o comeu. Assim, a iniquidade passou para toda a raça humana. Pouco antes da construção da Torre de Babel, o livro de Gênesis aborda a resultante corrupção da humanidade e o dilúvio por ela causado. Insatisfeito com a dimensão que o pecado havia tomado sobre a Terra, Deus decide acabar com a maldade humana por meio de uma grande catástrofe. Ele escolhe Noé, homem fiel a Deus, e sua família para realizarem seu plano. Apesar de Noé ter dado o alerta de perigo iminente à população (cf. 2Pe 2:5), aparentemente ninguém lhe deu ouvidos. Somente ele e sua família sobreviveram à grande catástrofe. Após esse episódio, Deus prometeu que não mais destruiria com água os seres que habitam a Terra e, como prova disso, instituiu o arco-íris, marca da aliança entre Ele e a humanidade.

O escritor do livro de Gênesis fala, no capítulo 10, sobre o repovoamento da Terra pelos três filhos de Noé depois da grande inundação. Há um cuidado especial quanto ao registro da genealogia de

cada filho, que mostra descendentes, os lugares escolhidos para habitação e a diversificação das línguas. Assim ocorre a separação das nações, o que dá início aos principais impérios da Antiguidade. Em Gênesis 9:1, Deus ordena que os sobreviventes se multipliquem e encham a Terra, mas Ninrode, um dos descendentes de Cam, rejeita a ordem e estabelece cidades, sendo que, na principal delas, erige-se uma torre que chegaria até os céus. Porém, o motivo de tal afronta pode ser percebido muito antes, quando Cam, seu ascendente, foi amaldiçoado pelo pai, que ele viu nu por causa de uma embriaguez, em Gênesis 9, o que mostra seu caráter vil e impiedoso (WHITE, 2006, p. 117).

Desta maneira, podemos perceber que instituir várias cidades, em vez de se espalhar e povoar a Terra, foi uma decisão equivocada. Ninrode constrói Babel, Ereque, Acade, Nínive, Reobote-Ir, Calá e Resém, sendo a mais famosa a cidade de Babel. As civilizações daquela época conheciam a cidade de Babel por diferentes nomes, como Tintir, cujo significado é “Bosque da Vida”; ou Cadinguirra, representando, para os sumérios, a “Porta do Deus”; ou Babilu, cujo significado também é a “Porta do Deus” para o povo semita (MELLA, 19--?, p. 141). Já no hebraico a palavra Babel é um trocadilho com o verbo balal, que significa “confundir”.

Apenas a família de Noé sobreviveu ao dilúvio, e todos falavam a mesma língua. Por que, então, o autor relata no capítulo 10 que cada nação se distinguia segundo suas famílias, terras e línguas? O capítulo 11 do livro de Gênesis dá uma resposta para essa indagação. Na lógica do relato de Gênesis, é provável que, nos primeiros anos, os descendentes de Noé tenham habitado as regiões próximas do lugar onde a arca havia repousado.

É possível que, com o passar do tempo, alguns tenham deixado de crer na existência de Deus e na proteção divina e tenham começado a atribuir o dilúvio a causas naturais, enquanto outros tenham começado a se rebelar contra Deus, pois acreditavam que, por ser tirano, havia destruído a raça antediluviana. Resolveram, então, separar-se dos adoradores de Deus. Por isso, os descendentes de Cam tornaram-se temerosos, dado que, ao negar a Deus, desprezaram também a proteção divina. Assim, buscavam proteger-se com suas próprias forças. Saindo do Oriente, encontraram uma planície em Sinear e ali se fixaram (Gn 11:2), por ser uma terra muito fértil.

Sendo assim, “disseram uns aos outros: ‘Vamos fazer tijolos e queimá-los bem.’ [...] Depois disseram: ‘Vamos construir uma cidade com uma torre que alcance os céus. Assim nosso nome será famoso e não seremos espalhados pela face da terra’” (v. 3-4). A torre alcançou grandes proporções. Por isso, era impossível que os trabalhadores se comunicassem diretamente. Imagina-se que foram colocados homens ao longo da torre para que servissem como mensageiros e levassem os pedidos de um para o outro. Pirke Eliezer (*apud* KEITER, 2013, p. 202), um intérprete judaico, diz que os homens começaram a dar tanta importância para o projeto, que os tijolos passaram a ter mais importância que os homens. Segundo ele, se uma pessoa caísse e morresse, ninguém prestava atenção nisso; mas, se um tijolo se rompesse, era motivo de muita tristeza. “Ao negar o valor do indivíduo, os construtores da torre negaram sua origem divina e, ao fazer isso, desafiaram a autoridade de Deus como Criador” (KEITER, 2013, 202).

Era preciso pôr fim ao egoísmo humano. Ao perceber o que estava acontecendo,

O Senhor desceu para ver a cidade e a torre que os homens estavam construindo. E disse o Senhor: “Eles são um só povo e falam uma só língua, e começaram a construir isso. Em breve nada poderá impedir o que planejam fazer. Venham, desçamos e confundamos a língua que falam, para que não entendam mais uns aos outros” (Gn 11:6-7).

Com o avanço da iniquidade e prevendo problemas futuros, Deus decide confundir a língua dos habitantes da cidade, para deter o avanço da perversidade humana. Por meio da confusão das línguas, foi possível atrapalhar o avanço das obras e fazer com que desistissem de tal projeto. Quando Deus confundiu a língua do povo, a obra foi interrompida, visto que as pessoas não conseguiam se entender mais. Percebendo que não havia mais harmonia, e já desanimados com a falta de solução para o problema, foram obrigados a se separar em grupos, cada um segundo a sua língua. Esses grupos se espalharam, então, pela Terra, cumprindo, assim, a vontade de Deus.

Segundo Elwell (1989, p. 19), o problema não estava na construção de uma cidade com uma torre que chegasse até os céus, mas sim no propósito de perpetuar seu nome e de não se espalhar pela Terra, desafiando audaciosamente a ordem divina. Keiter (2013, p. 203) explica, além disso, que uma das punições foi deixar o povo rebelde sem nome:

No fim das contas, as pessoas que construíram a torre não possuem um nome. Elas são identificadas meramente como um grupo de pessoas que se fixaram num vale na terra de Sinear (Gn 11:2). A localização da torre é chamada de Babel, pois a língua das pessoas foi confundida e elas foram dispersas (Gn 11:9), mas o próprio povo permanece anônimo, espalhado entre as nações.

Essa interpretação entende que Deus, sendo um ser supremo, exige que sua vontade seja feita. Após o dilúvio, Ele percebe que o povo caminhava para o mesmo destino daqueles que pereceram na inundação. Era preciso intervir antes que fosse tarde demais. Com essa medida, Deus mostra que continua sendo o Deus que rege o mundo. A confusão das línguas obriga o povo a se espalhar pela Terra, pondo fim à unidade de seu propósito e cumprindo o desígnio inicial de “multiplicar-se e encher a Terra” (Gn 9:1).

Diferentemente da perspectiva negativa, que considera a história da torre de Babel como um evento lastimoso, resultado da desobediência humana à vontade de Deus e da severa punição dada àquele povo, existem estudiosos que preferem ver no episódio uma ação positiva por parte do personagem divino, capaz mesmo de promover o bem da humanidade. Segundo Hiebert (2007, p. 29), por exemplo, durante muito tempo se interpretou a história da torre de Babel com ênfase na arrogância e no orgulho de seus construtores, cujos principais objetivos seriam atacar o Céu e desafiar a autoridade e o poder de Deus. A divisão das línguas e a dispersão dos povos seriam, nessa visão, um sinal do descontentamento de Deus com a construção da torre. Entretanto, o evento também pode ter sido a oportunidade de Deus para dar origem às diferentes culturas existentes. Algumas interpretações tradicionais dizem que a finalidade da construção da torre era alcançar o céu, para desafiar a autoridade divina; outras dizem que os seres humanos estavam amedrontados com a possibilidade de um novo dilúvio; mas, segundo o poeta e filósofo judeu, Abraham ibn Ezra (*apud* PINKER, 1999, p. 92):

Os construtores da torre não eram tão inocentes a ponto de pensar que eles poderiam realmente chegar até os céus. Tampouco estavam com medo de um dilúvio, porque Noé e seus filhos, a quem Deus fez a promessa, estavam lá e todos os obedeciam, já que eram seus descendentes. O texto expressa claramente a intenção deles: construir uma torre como objeto de referência, um objeto que se tornasse conhecido e famoso, para que todos aqueles que se aventurassem para fora da cidade, como pastores, conseguissem encontrar o caminho de volta. [...] A intenção dos construtores não era a de se separar. Contudo, essa não era a vontade de Deus, mas eles não sabiam disso.

O termo “que alcance os céus” (v. 4) pode ser entendido como um clichê, usado no antigo Oriente Médio, para descrever fortalezas e instalações de culto, quando possuíam torres. A mesma frase aparece no livro de Deuteronômio 1:28 e 9:1, mostrando que o termo pouco se relaciona com uma arrogante revolta contra a autoridade divina (HIEBERT, 2007, p. 37). Os construtores possivelmente não entenderam completamente a intenção que Deus tinha de colonizar a Terra, mas isso não quer dizer que eles cometeram algum pecado grave ou que receberam um castigo por isso (PINKER, 1999, p. 92). Nessa visão, Deus não teria se ofendido com a construção da torre. Se isso tivesse acontecido, Ele teria detido a construção, mas não o fez, o que indica que a avaliação divina para a construção da torre não era má. É verdade que Ele interrompeu a construção da cidade; mais tarde, porém, com Ninrode, permitiu que fosse repovoada.

Após o dilúvio, os sobreviventes permaneceram nas proximidades do monte Ararate, onde a arca havia atracado, mas, com o crescimento

populacional, houve a necessidade de encontrar um lugar maior que suprisse as suas necessidades. A planície de Sinear foi o lugar mais propício encontrado por eles, para estabelecer uma civilização organizada de tal forma. Eles não pensavam em se espalhar pela Terra. Podemos ver claramente logo no início do relato bíblico que o tema principal da narrativa é a linguagem: “Esta história é sobre a linguagem, em particular, é sobre a existência de uma única forma de linguagem, uniformemente falada por todas as pessoas” (HIEBERT, 2007, p. 33). O autor bíblico ressalta esse tema, ao citar a unicidade da língua mais de uma vez: “No mundo todo havia apenas uma língua, um só modo de falar” (Gn 11:1). Mais à frente, Deus declara que “eles são um só povo e falam uma só língua” (v. 6), confirmando a existência de uma língua única falada por todos os habitantes da Terra.

A narrativa se centraliza na vontade do povo de permanecer em um só lugar, que é o principal motivo da construção da cidade. O narrador não os identifica como orgulhosos ou rebeldes, pois a construção da torre teria sido apenas a consequência do verdadeiro objetivo, que era permanecerem todos juntos em apenas um lugar:

Todos os habitantes da Terra falam uma língua e desejam viver em apenas um lugar. Deste modo, a narrativa é sobre a homogeneidade cultural da raça humana, caracterizada aqui por uma só língua e um só lugar, e também sobre o desejo de preservar isso (HIEBERT, 2007, p. 36).

A torre, em si, não é o ponto central do relato. Ela é mencionada apenas duas vezes, na frase “uma cidade, com uma torre” (v. 4) e “a cidade e a torre” (v. 5). Isso mostra que a torre é apenas um aspecto da cidade, o que fica mais

claro ainda quando o narrador descreve o fim do projeto (v. 8): “e pararam de construir a cidade”. Nesse momento, o texto menciona apenas a cidade, sem se referir à torre (HIEBERT, 2007, p. 37).

Outro motivo para a construção da cidade, interpretado tradicionalmente como excesso de confiança em si mesmos, está no verso 4: “e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra”. Hiebert (2007) entende a perpetuação do nome como a intenção de estabelecer e preservar uma única cultura. Para ele, a homogeneidade cultural era a essência do propósito daquele povo. Por isso, menciona estudiosos como Bernhard Anderson (*apud* HIEBERT, 2007, p. 41), concluindo que o motivo da construção permanece ambíguo, pois aparentemente eles não fizeram nada errado. No entanto, nem se deixa claro esse fato, nem se especifica o suposto pecado cometido por eles.

Assim que Deus desceu dos céus para ver a obra e seus construtores, foi impelido a tomar uma decisão, já que pensou: “Em breve nada poderá impedir o que planejam fazer” (v. 6). Deus faz uma avaliação daquilo que os seres humanos já haviam feito e percebe que seriam bem-sucedidos em seu plano de não se espalhar. Com isso, Deus interfere e introduz a diversidade linguística e cultural, dispersando os habitantes por toda a face da Terra.

Muitos sociólogos e antropólogos associam a linguagem com a fundação de tradições culturais, de culturas específicas e grupos étnicos. Essa é uma forte característica que constrói a identidade particular de uma cultura e a distingue de outras. O relato nos apresenta, no verso 1, uma linguagem universal: “No mundo havia apenas uma língua, um só modo de falar.” O verso 6, por sua vez, fala de uma cultura universal: “Eles são um só povo e falam só uma

língua.” Depois da interferência divina, apresenta-se a diversidade linguística, no verso 7: “Venham, desçamos e confundamos a língua que falam, para que não entendam mais uns aos outros.” Já o verso 9 fala da diversidade cultural: “Por isso, foi chamada Babel, porque ali o Senhor confundiu a língua de todo o mundo. Dali o Senhor os espalhou por toda a Terra” (HIEBERT, 2007, p. 47). Assim, é possível interpretar a história da torre de Babel como a origem da grande variedade cultural existente no mundo. Como resultado da mistura linguística, as culturas se diferenciaram:

É também claro [...] que a história descreve a reação de Deus para neutralizar o desejo humano de homogeneidade, introduzindo heterogeneidade sem quaisquer conotações ou consequências negativas. A avaliação inicial de Deus dos esforços humanos reconhece simplesmente seu sucesso inicial na preservação de uma cultura comum (v. 6). A introdução subsequente, por Deus, da diferença cultural, através da diversidade linguística e geográfica, é apresentada como o ideal de Deus para o mundo e narrada de forma direta. Como mostra esta análise, não há apoio na história para se considerar a ação de Deus como uma punição, juízo ou maldição sobre a raça humana, nem como uma catástrofe que condenou a humanidade à confusão e ao caos. A diversidade cultural do mundo é representada como a consequência do desígnio de Deus para o mundo, não o resultado de Deus lhe infligir sua punição (HIEBERT, 2007, p. 56).

Nessa interpretação, a narrativa não trata da reação negativa de Deus aos pecados de orgulho e rebeldia de um povo, mas da homogeneidade cultural e da resposta de Deus para introduzir a diferenciação cultural, o que mostra o ser divino não como estando pronto para julgar e punir seu

povo, mas para aprimorar a beleza da diversidade dentro de sua criação. Mesmo depois da dispersão do povo pela terra, Deus permitiu que algumas pessoas, comandadas por Ninrode, “o poderoso caçador diante do Senhor” (Gn 10:9), estabelecessem seu reino em Babel, habitando a cidade e fazendo dela um grande reino. Na perspectiva bíblica, Babel é a primeira grande cidade da Mesopotâmia, o ponto de origem das diversas culturas mundiais.

As interpretações aqui apresentadas mostram duas diferentes visões da atuação divina no relato de Babel. A primeira sugere um Deus soberano, que, por saber o que é melhor para seus filhos, faz com que sua vontade seja sempre cumprida. A ênfase recai em seu poder e rigor; a segunda perspectiva, com um caráter mais positivo, apresenta um Deus que vê além e, em consequência disso, introduz a diversidade cultural, resultante da divisão das línguas. O relato da diversidade linguística em Gênesis, produz, portanto, um nó interpretativo que não é facilmente desfeito: a Divindade efetua a separação das línguas porque quer punir a humanidade ou porque ama a diversidade? Isso nos leva a indagar sobre a existência de outros relatos sobre o mesmo tema na literatura universal. A mitologia grega, por exemplo, também nos apresenta sua visão de como as línguas se desenvolveram.

## **A DIVERSIDADE DAS LÍNGUAS SEGUNDO A MITOLOGIA CLÁSSICA**

Na mitologia clássica, existem relatos sobre a diversidade das línguas. Diferentemente da mitologia hebraica, que apresenta um

único episódio sobre o tema, há várias explicações na mitologia grega, que credita a responsabilidade da criação e diversidade das línguas a diferentes deuses e, em alguns casos, à própria raça humana.

Para Homero, na *Odisseia*, a principal característica que diferenciava os seres humanos dos animais e dos deuses era a dieta escolhida por cada grupo para sua alimentação. Durante o episódio do encontro entre Ulisses e o Ciclope, o poeta acrescenta mais uma característica às diferenças sociais e culturais: a linguagem. Mesmo tendo consciência da grande variedade de línguas, Homero parece não se preocupar com a necessidade de incluir uma explicação para sua origem e desenvolvimento. Durante as poucas vezes em que menciona a existência de outras línguas, elas são colocadas de forma inferior à língua grega, por serem tão incompreensíveis quanto os sons produzidos pelos animais (GERA, 2003, p. 2). Assim, embora Homero tivesse a noção da diversidade linguística, seus personagens não tinham problemas em se comunicar: “Todos os falantes da *Ilíada* e da *Odisseia*, sejam eles deuses, homens ou animais, simplesmente conversam uns com os outros em uma língua épica tradicional e não há barreiras linguísticas de nenhum tipo” (GERA, 2003, p. 3).

Para Homero, são os deuses que presenteiam os seres humanos com as diferentes artes e técnicas. Portanto, assim como Atena ensinou a raça humana a construir casas para que não vivesse mais em cavernas, Hermes teria criado e transmitido aos seres humanos a linguagem para que pudessem viver em sociedade, incluindo, com ela, um pouco de sua natureza dissimulada (GERA, 2003, p. 114).

Os gregos ligavam a origem da linguagem com a origem da civilização e tinham duas visões diferentes sobre isso. Na primeira versão, a era dourada de Cronos proporcionava aos seres humanos comunicação direta com os deuses. No final dessa era, o ser humano teria se tornado suscetível a uma variedade de perigos e desvantagens. Na segunda versão, o ser humano era primitivo e só gradualmente desenvolveu e aprimorou o meio em que vive assim como suas relações sociais.

Em sua obra *Fábulas de Esopo* (BABRIUS, 1965), Bábrio, fabulista e poeta romano que escrevia em grego (segundo século d.C.), conta que todas as criaturas, na era de Cronos, possuíam articulação vocal e podiam se comunicar umas com as outras. Não apenas os seres vivos podiam falar, como também os seres inanimados. A linguagem era de propriedade de todos e lhes era possível se comunicar em perfeita harmonia. Bábrio também menciona a ligação da raça humana com os deuses, já que esses dois grupos falavam a mesma língua (HUNTER, 2014, p. 231). Como na história da torre de Babel, havia apenas uma língua falada por todos.

A era áurea é um mundo idílico, imaginário, uma época perfeita com condições exemplares de vida e, conseqüentemente, podemos presumir que a situação linguística é ideal também. Desse modo, quando Bábrio e outros escritores gregos pressupõem uma língua única para toda a era áurea, com bestas ou até seres inanimados da natureza, que não são menos capazes de falar do que os seres humanos e os deuses, deixam a mensagem implícita, por trás dessa descrição, de condições ideais, no melhor de todos os possíveis mundos, de que todos (e tudo) deveriam ser capazes de conversar uns com os outros (GERA, 2003, p. 20).

Platão também descreve, em seu diálogo intitulado *Político* 271e-272a (PLATO, 1967, v. 1), a era de Cronos como uma época em que os animais não eram selvagens e conviviam em harmonia com o ser humano, não havendo guerras e mortes. O ser humano tampouco tinha cônjuge, filhos ou família, nem precisava usar roupas nem construir casas. As frutas eram suficientes para uma boa dieta, não havendo a necessidade de agricultura. Animais e homens se comunicavam na mesma língua, pois o personagem Sócrates descreve um momento harmonioso, quando todos os seres vivos usavam uma língua comum; porém, o Estrangeiro, seu companheiro no diálogo, o questiona se a era de Cronos era melhor e mais abençoada do que a era de Zeus, na qual a diversidade linguística passou a fazer parte do cotidiano de seres humanos e animais. Sócrates, sem ter uma opinião formada sobre a questão, permite que o Estrangeiro apresente seu ponto de vista. Segundo ele, no *Político* 272b-d (PLATO, 1967, v. 1), as pessoas daquele período eram muito mais felizes, pois tinham a oportunidade, sob a ótica filosófica, de conversar com várias espécies sem barreiras linguísticas ou naturais, fazendo uso do conhecimento para multiplicar sua sabedoria.

No diálogo *Crátilo* 391d-2e (PLATO, 1967, v. 1), por sua vez, o personagem Sócrates apresenta uma língua ideal, falada originalmente pelos deuses, e dada ao homem para a comunicação. Nessa língua, todas as coisas eram chamadas pelo seu nome natural, refletindo a essência de seu significado. Por esse motivo, Sócrates a apresenta como a primeira língua, criada pelos deuses, em sua perfeição. Com o passar do tempo, essa língua é corrompida e não mais reflete o significado dado pelos

deuses em sua origem. Nessa tradição, a primeira linguagem pode ter sido silenciosa, sem palavras pronunciadas externamente, uma fala sem a presença de sons, na qual o ser humano podia ouvir a voz dos deuses e se comunicar com os outros mentalmente. Não fica claro, porém, como e quando a era de Cronos terminou, e essa ligação foi interrompida. Possivelmente, isso se deu quando a língua universal foi dividida, os seres humanos e os animais deixando de ser capazes de se comunicar, e a língua dos deuses se tornou diferente das demais.

Hesíodo, poeta grego, nos mostra como a “era dourada” (*aurea aetas*) foi seguida pelas eras de prata, bronze e ferro (HESIODUS, 1966). Na *Teogonia* 535-616 (HESIODUS, 1966), o trecho no qual a raça humana e os deuses são separados em Mecone explica como a era de Cronos teve fim: quando “o astuto Prometeu, no banquete de Mecone, tentou enganar o Olímpico, destinando a melhor parte dos animais sacrificados aos seres humanos”, seguiu-se a “retaliação de Zeus” (QUINET; HORVAT, 2013, p 87). O poema provê uma fonte para o declínio da humanidade de seu estado original de felicidade com os seres imortais, dando detalhes das circunstâncias que a levaram à decadência. A partir da façanha de Prometeu, foram ensinados ao ser humano o fogo, o sacrifício de animais, o casamento, as relações sexuais, a agricultura e a língua; todas elas características que o diferenciavam dos deuses e dos animais. A comunicação entre seres humanos e deuses tornou-se indireta, limitando-se a sinais de fumaça e ofertas de sacrifícios. Assim, também o distanciamento entre a raça humana e os animais se intensificou com a chegada do fogo, já que, antes do episódio

de Mecone, o ser humano era vegetariano, mas, então, sua dieta passou a incluir alimentos cozidos e carne (GERA, 2003, p. 46).

Ainda, como consequência da indiscrição de Prometeu, Zeus, como forma de punição, cria a primeira mulher, e lhe dá o nome de Pandora:

Parece que Pandora é a primeira pessoa a possuir a língua mortal, conhecida como fala humana. Quando Zeus ordena que vários deuses participem na criação de Pandora, ele instrui Hefesto para que coloque nela a fala humana. Hermes irá lhe dar, logo em seguida, a voz, juntamente com mentiras e fábulas enganosas (GERA, 2003, p. 54).

Essa nova língua, dada à primeira mulher criada pelos deuses, é exclusivamente humana, pois contém imperfeições, tais como mentiras e fábulas enganosas. A língua perfeita em significados e livre de falhas, utilizada antes de Mecone por todos os seres, agora é de exclusividade dos deuses e não pode ser mais entendida ou falada pelos homens. Hesíodo deixa claro que esse novo jeito de falar é uma consequência da punição dada por Zeus para a raça humana quando criou Pandora, pois permitiu que Hermes concedesse a ela uma língua falha. Além disso, a privação do contato com os deuses torna os homens frágeis e corrompidos. A figura da mulher é aqui utilizada como sedutora e perigosa, responsável por levar o mal ao homem, incluindo uma linguagem imperfeita. Hermes foi o deus que contribuiu para que essa língua fosse imperfeita, pois lhe acrescentou o engano e as mentiras. Com isso, a vida do homem também se tornou cada vez mais incompleta, cansativa e difícil. Agora, o ser humano teria que se

esforçar para aprender uma língua, diferente da “era dourada” (*aurea aetas*), quando já nascia dotado da linguagem (GERA, 2003, p. 56).

Outra versão grega atribui a diversidade linguística a Hermes, identificado como Mercúrio pelos romanos e como Tot pelos egípcios, um deus de muitas reponsabilidades, entre elas a de mensageiro e intérprete. Gera (2003, p. 115) nos fala que:

De fato, na maioria das vezes, Hermes é o deus que mais leva o crédito de ser o inventor da linguagem. Como deus mensageiro, ele é frequentemente associado com a fala, comunicação e interpretação. Hermes é encontrado nas soleiras e portas giratórias e é um veículo para se relacionar o interno com o externo, inclusive para dar voz externa ao pensamento. A ele se oferece a língua em sacrifício. O próprio nome Hermes é usado para formar umas das palavras para a fala, já que ἐρμηνεία significa a expressão de pensamentos em palavras. “Líder do discurso, governante de voz sábia” e “intérprete do logos para os mortais”, Hermes é o mestre da comunicação, o que o torna também especialista no discurso desonesto e persuasivo.

O deus não só dota a Pandora de Hesíodo com mentiras e enganos; mas também usa duplicidade em seus próprios assuntos. No Hino homérico a Hermes, o deus, quando ainda infante, começa mentindo a Zeus sobre o roubo do rebanho de Apolo e ainda o persuade a que lhe conceda um lugar entre os deuses. Os dois irmãos, Hermes e Apolo, são deuses da comunicação, mas caracterizados de forma diferente; “Hermes, o mediador e enganador, e Apolo, que, assim como o voo de uma flecha, professa a verdade que vai rapidamente e de forma certa para o seu destino” (ZAIDMAN; PANTEL, 1994, p. 196-197).

Como mencionado anteriormente, no próprio dia do seu nascimento, Hermes saiu despercebido da caverna onde nascera e roubou parte do rebanho do qual seu irmão Apolo cuidava, oferecendo dois novilhos aos deuses e escondendo o restante, pois desejava fazer parte do Olimpo (SISSA; DETIENNE, 1990, p. 196; BRUNEL, 2000, p. 448). Ao retornar à caverna, encontrou uma tartaruga e, com seu casco e as tripas dos novilhos, criou a primeira lira. Apolo, ao descobrir seus feitos, levou o caso à Maia, que não acreditou em suas palavras, o que o obrigou a procurar Zeus. Este convocou Hermes para solucionar o caso. Sob a imposição de Zeus, Hermes devolve os animais, mesmo afirmando ser inocente. Convencido da mentira do filho, Zeus determinou que a partir daquele dia ele falasse somente a verdade. Hermes concordou, acrescentando que, pelo menos, não seria obrigado a dizer a verdade por inteiro (BRANDÃO, 1987, p. 192). Apolo, ao ouvir o encantador som da lira, trocou os animais roubados pelo instrumento musical. Por esse e outros feitos, Platão o chama de τὸ κλοπικόν (*trickster* ou “tapeador”), no *Crátilo* 408a, uma vez que era sempre hábil com as palavras e conseguia tudo o que desejava (PLATO, 1967, v. 1).

Segundo Higino, em sua *Fábula* 143 (HYGINUS, 1963), os seres humanos viveram muitos séculos sem divisão de povos ou leis, todos falando a mesma língua sob o governo de Júpiter (Zeus). Então, Mercúrio dividiu a língua dos seres humanos e os espalhou em diferentes nações, tornando-se o responsável pela diversidade das línguas, de acordo com a mitologia grega:

Hermes não inventa apenas uma língua, mas divide as línguas entre os homens. De acordo com Higino (Fábula 143), o homem originalmente vivia sem cidades ou leis, sob o governo de Júpiter, falando uma só língua (una lingua loquentes). Mercúrio, então, dividiu as línguas entre as nações e a discórdia surgiu. Talvez devíamos entender aqui que Hermes primeiro inventa essas várias línguas e depois as distribui aos homens (GERA, 2003, p. 117).

Hermes é, portanto, o deus que mais recebe os créditos pela invenção e divisão das línguas. Segundo Higino, na *Fábula* 143 (HYGINUS, 1963),

*homines ante saecula multa sine oppidis legibusque uitam exegerunt, una lingua loquentes, sub Iouis imperio, sed postquam Mercurius sermones hominum interpretatus est, unde ἐρμηνευτής dicitur [esse] interpres (Mercurius enim Graece Ἐρμῆς uocatur; idem nationes distribuit), tum discordia inter mortales esse coepit, quod Ioui placitum non est.*

Por muitos séculos os homens viviam sem cidades nem leis, falando apenas uma língua sob a regência de Júpiter. Mas depois que Mercúrio interpretou a língua dos homens (sendo, por isso, chamado de hermeneuta [“intérprete”], pois Mercúrio, em grego, se chama Hermes, ele também espalhou as nações); então, a discórdia surgiu entre os mortais, o que não agradou a Júpiter.

Hermes não criou, portanto, apenas uma língua, mas dividiu ou criou várias línguas diferentes para os mortais. Depois que a língua única foi substituída por várias outras, a discórdia surgiu entre a raça

humana. Trata-se, então de uma visão negativa de Hermes como divisor da linguagem, que está ligada à confusão e desordem.

Diodoro Sículo (primeiro século a.C.), em sua obra *Biblioteca de História* 1.16 (DIODORUS, 1964, v. 1), sustenta, do mesmo modo, que Hermes articulou a língua comum, tornando-se também responsável por dar nomes a muitos objetos. Para ele, Hermes inventou até a escrita.

No *Crátilo* (407e-408b), Sócrates descreve as funções que Hermes assumiu em relação ao discurso:

{ΣΩ.} Ἀλλὰ μὴν τοῦτό γε ἔοικε περὶ λόγον τι εἶναι ὁ “Ἑρμῆς,” καὶ τὸ <έρμηnea> εἶναι καὶ τὸ ἄγγελον καὶ τὸ κλοπικόν τε καὶ τὸ ἀπατηλὸν ἐν λόγοις καὶ τὸ ἀγοραστικόν, περὶ λόγου δύναμιν ἐστὶν πᾶσα αὕτη ἡ πραγματεία· ὅπερ οὖν καὶ ἐν τοῖς πρόσθεθι ἐλέγομεν, τὸ “εἴρειν” λόγου χρεία ἐστὶ, τὸ δέ, οἷον καὶ Ὅμηρος πολλαχοῦ λέγει, “ἐμήσατό” φησιν, τοῦτο δὲ μηχανήσασθαι ἐστὶν. ἐξ ἀμφοτέρων οὖν τούτων τὸν τὸ λέγειν τε καὶ τὸν λόγον μῆσαμενον – τὸ δὲ λέγειν δὴ ἐστὶν <εἴρειν> – τοῦτον τὸν θεὸν ὡςπερ εἰ ἐπιτάττει ἡμῖν ὁ νομοθέτης· “Ὡ ἄνθρωποι, ὅς τὸ <εἴρειν ἐμήσατο>, δικαίως ἂν καλοῖτο ὑπὸ ὑμῶν <Εἰρέμης>· νῦν δὲ ἡμεῖς, ὡς οἰόμεθα, καλλωπίζοντες τὸ ὄνομα “Ἑρμῆν” καλοῦμεν (PLATO, 1967, v. 1).

SÓCRATES: Parece-me que o nome “Hermes” tem algo que ver com a palavra discurso: e “intérprete” [*hermênea*] é mensageiro, mas também tapeador, quem ilude com palavras, um praticista, de todo negócio que tem que ver com o poder da palavra. E, como dissemos antes, “falar” é uma questão de discurso. Por exemplo, Homero usa muito o verbo *emêsato* [3ª pessoa do singular do aoristo indicativo de *mêdomai*], que significa inventar. A partir de ambas as expressões (“falar” e “inventor do discurso”), já que

falar é *eirein* [em grego], é como se o legislador nos ordenasse: “Homens, é justo que àquele que ‘inventou o discurso’ chamemos de Eiremes. Mas, agora, acho que embelezamos o nome, chamando-o de Hermes.”

Mesmo com as várias referências a Hermes como responsável pela divisão das línguas, ele não é o único deus que recebe créditos por esse feito. Eurípedes e Platão, por exemplo, mencionam que os seres humanos viviam originalmente como animais, e que a linguagem foi um processo gradual no desenvolvimento social. Contudo, para Eurípides, os deuses foram os responsáveis pelo processo; enquanto, para Platão, a raça humana foi responsável pelo seu próprio desenvolvimento. Eurípides (1981, v. 2), em *Súplices* (ca. 423 a.C.), introduz, nos vv. 201-204, um deus desconhecido como responsável pela linguagem:

αἰνῶ δ' ὃς ἡμῖν βίσιον ἐκ πεφυρμένου  
καὶ θηριώδους θεῶν διεσταθμήσατο,  
πρῶτον μὲν ἐνθεῖς σύνεσιν, εἶτα δ' ἄγγελον  
γλῶσσαν λόγων δούς, ὥστε γινώσκειν ὅπα,

Eu louvo aquele deus que separou  
O nosso estilo de vida da algaravia e bestialidade;  
Primeiro, ele nos concedeu a compreensão e, depois,  
A língua, mensageira dos pensamentos, de modo que soubéssemos  
discursar.

Trata-se da fala de Teseu, que postula a viabilização primeiramente da dádiva da inteligência, seguida, então, da outorga da linguagem. Supõe,

portanto, um processo de desenvolvimento em que, primeiramente, é dada ao homem a inteligência: o pensamento precede a linguagem, que precede a fala. Por conseguinte, a fala permite a comunicação dos pensamentos por meio de palavras, e a inteligência permite a compreensão das palavras pelos ouvintes.

O mito de Platão, no *Protágoras*, parágrafos 320c-323e (PLATO, 1968, v. 3), mostra apenas uma pequena atuação divina no desenvolvimento humano. Prometeu é o herói da narrativa, que conquista dádivas divinas como a sabedoria e o fogo, e as entrega aos humanos para que as utilizassem em seu desenvolvimento. Diferentemente dos relatos anteriores, a dádiva da linguagem não é disponibilizada, e é de responsabilidade dos mortais que a linguagem seja criada e desenvolvida.

Nesse contexto, são os seres humanos que criam a linguagem a partir das habilidades que já possuíam. O ser humano é visto como racional, mas ainda destituído da linguagem. Foi, então, que a necessidade de materializar e transmitir suas ideias fez com que a língua surgisse. Mesmo com o desenvolvimento da linguagem, o ser humano não consegue se organizar em sociedade, sendo necessária a dádiva divina da lei e da justiça para que isso se tornasse possível. Estabelecem-se, portanto, as cidades em meio às diferenças culturais e sociais, assim como diferenças linguísticas (GERA, 2003, p. 141).

O fogo é um elemento presente no relato de Vitruvius (1912), arquiteto romano do primeiro século a.C., sobre o surgimento e divisão das línguas, no segundo volume de sua obra *Sobre a arquitetura*. De acordo com Gera (2003, p. 148), para Vitruvius, o desenvolvimento da

linguagem é o resultado direto da habilidade de controlar o fogo. A partir daí, o ser humano começou a desenvolver diferentes tecnologias para facilitar sua sobrevivência e para se diferenciar dos outros animais. O uso do fogo para o preparo dos alimentos foi um salto crucial no crescimento social, assim como o seu uso para a construção de casas.

Na literatura clássica, existem, portanto, diferentes versões do surgimento e divisão da linguagem. Em todas elas, é possível constatar, porém, a atuação do divino, direta ou indiretamente, tanto para a criação como para o desenvolvimento de uma língua por meio das dádivas que concedem aos seres humanos. Hermes é o principal agente divino dessa empreitada. Entretanto, sua fama de mentiroso e ladrão, assim como o mundo ideal em que todos os seres viviam durante a era dourada, contribuíram para uma perspectiva desfavorável quanto a esse seu ato. Em todos os casos, a linguagem já existia, falada por todos, como na “era dourada” (*aurea aetas*), ou apenas pelos seres imortais, como no caso do mito do *Protágoras*.

Na mitologia clássica, a língua exercia um importante papel na sociedade, e a divisão da linguagem é concebida de forma diferente nas diversas referências que se fazem a ela. Para os que viviam na era dourada, a divisão linguística é recebida com aversão, já que gozavam de uma sociedade perfeita, desfrutando da linguagem comum e falada por todos os seres, quer animais, humanos ou deuses. A diversidade linguística se torna, então, um marco para o fim da sociedade ideal. A partir daí, o ser humano perde o contato com os deuses, torna-se inimigo dos animais e passa a viver em constante rivalidade com seus pares. Com relação aos relatos em que o homem primitivo vivia como animais, destituído

de uma civilização, a língua trouxe o desenvolvimento e crescimento necessários para a constituição das primeiras sociedades. Nessa tradição, o ser humano deixou de ser selvagem e se afastou cada vez mais dos seus instintos animais, para se tornar civilizado e inteligente. Na maioria dos relatos em que a humanidade desenvolveu sozinha a linguagem, os deuses tiveram atuação indireta ao lhe dar dádivas como o fogo, a sabedoria, as leis e a justiça.

Assim como foi possível encontrar duas perspectivas diferentes da atuação divina na mitologia hebraica, foi possível também constatar visões igualmente divergentes na mitologia clássica. Depois de apresentadas diferentes fontes e versões para o surgimento e divisão das línguas, permanecem duas interpretações: a primeira delas tem uma conotação negativa, já que a atuação do deus Hermes na divisão linguística trouxe separação e caos ao mundo perfeito, onde deuses, seres humanos e animais viviam em equilíbrio, falando uma mesma língua e desfrutando de uma sociedade sem falhas. A segunda, por sua vez, aponta para o aspecto positivo da divisão das línguas, visto que, de forma indireta, a divindade provê recursos que tornam possível a linguagem ao ser humano primitivo, trazendo o desenvolvimento e as faculdades necessárias para o florescimento da civilização humana, assim como seu domínio sobre as outras criaturas da Terra. As diferentes visões da atuação da divindade na divisão das línguas aproximam as duas mitologias até aqui estudadas. Em seguida, veremos como a mitologia tolkieniana trata do assunto da diversidade linguística: será que ela segue esse mesmo padrão?

## A DIVERSIDADE DAS LÍNGUAS SEGUNDO A MITOLOGIA TOLKIENIANA

Tais quais as duas mitologias apresentadas anteriormente, existem outros mitos no mundo, que explicam, à sua maneira, como o mundo surgiu, bem como a divisão das línguas: os mitos nórdicos, escandinavos e celtas, por exemplo. J. R. R. Tolkien sentia um vazio em relação à história da Inglaterra. Ele procurava histórias que poderiam explicar a origem e os costumes desse povo, mas pouca coisa encontrava. Além disso, como filólogo, sempre foi amante das palavras; há relatos de que já criava línguas na juventude, nos tempos de escola. Tolkien (*apud* LOPES, 2011, p. 168) afirmou que a criação das línguas é a fundação do seu universo literário. Não há dúvidas de que a filologia foi uma das principais paixões que Tolkien sustentou. Ao estudar as línguas antigas e as culturas por detrás delas, ele conseguiu trazer realismo para sua criação linguística, que possui alfabeto próprio, fonética, estrutura sintática e vocabulário rico e diverso. Outra preocupação foi a de dar vida a essas línguas, introduzindo a cultura. Tolkien cria o cenário que justifique cada língua, com povos que as falam, geografia do local que habitam, história, crenças e costumes (CALDAS, 2003, p. 146). O mundo só existe porque antes foi criada a palavra:

No mundo secundário de Tolkien, a palavra configura e delimita o espaço, e caracteriza o nomeado; abre a porta para o imaginário e sustenta a ponte para a realidade, tornando possível essa fantasia que, como ele mesmo afirma, foi feita em função de sua invenção linguística. Nela, a palavra

assume o poder de criar ou, como prefere o autor, de revelar o mundo secundário. Um mundo que pode ser lido somente depois de criado, por meio da palavra. [...] Na criação do mito tolkieniano, a palavra é um princípio gerador fundamental (GONÇALVES, 2011, p. 135).

Está aí o gatilho para que ele começasse uma nova mitologia, a mitologia tolkieniana. A partir de influências de outras mitologias, criou a sua própria, mas sem alegorias, coisa que abominava. Em *O Silmarillion*, encontramos o início de tudo, como o seu mundo e tudo o que nele há foram criados. Encontramos também como criou os povos e os desenvolveu. Entre guerras e mudanças geográficas, podemos acompanhar o desenvolvimento das línguas faladas pelos *anões*, *elfos*, *homens* e *Valar*, entre outras criaturas mencionadas no mito. Trata-se de um livro com alguns contos independentes, organizados em ordem cronológica, sobre a Primeira e Segunda Era do mundo. Apesar de ser um dos primeiros escritos de Tolkien, ele nunca conseguiu publicá-lo. No entanto, nunca deixou de lhe acrescentar histórias, personagens, cenários e criaturas da natureza. Depois de sua morte, seu filho Christopher julgou que o conteúdo desses escritos era de extrema importância para uma maior compreensão da história de *O senhor dos anéis* e, por isso, resolveu organizar esses contos principais em um único livro, publicado postumamente.

O livro começa contando como foi o *Ainulindalë*, quando Eru, o Único, criador de tudo o que existe, começa sua obra, criando os Ainur, a partir de seu pensamento. Então, propõe um tema para que desenvolvessem uma música magnífica. Assim, suas criaturas vão conhecendo a si próprias e às demais. Porém, Melkor, o Ainu mais habilidoso, decide desenvolver seu

próprio tema, entrando em dissonância com a sinfonia geral, pois tinha no coração o desejo de dar existência às coisas por si mesmo. Aos seus olhos, Eru não dava atenção ao vazio que ainda existia. Com o tempo, alguns Ainur começaram a se afinar com Melkor, em vez de manter fidelidade à música inicial. Houve guerra entre as músicas: uma era harmoniosa e doce; a outra, como uma tempestade turbulenta, cheia de dissonância. Eru, num acorde mais profundo, cessou a música e mostrou a Melkor que nada poderia ser criado sem ele. Em Melkor brotou uma raiva secreta. Assim, foi criado Æa (o mundo que É), por meio da música de Eru, desenvolvida pelos Ainur. Eru permitiu que descessem a Æa (ou Arda, na língua dos elfos) para fazer morada e desenvolver suas potencialidades, se assim desejassem.

A segunda parte do livro é *Valaquenta*, o relato da origem dos Valar (Ainur que escolheram habitar em Æa). O livro mostra como prepararam a Terra para a chegada dos filhos de Eru, enquanto Melkor e os Valar a quem conseguiu envenenar construíam sua morada sombria, cheia de maldade e medo ao norte da Terra Média. Depois de um longo período, ocorreu a primeira guerra entre os Valar e Melkor. Os Valar construíram Valinor no extremo Ocidente e Melkor dominou o norte da Terra Média.

A terceira parte do livro é *Quenta Silmarillion*, que conta a história de como os elfos, anões e homens chegaram a Arda (Æa na língua dos deuses). Também conta a história das Silmarils, pedras preciosas forjadas pelos elfos contendo as luzes das árvores, que foram a principal causa para a maioria das guerras e desentendimentos entre os povos. Com a chegada dos elfos (Primogênitos de Eru) à Terra Média, os Valar ficaram extremamente preocupados com a proximidade com Melkor e planejaram destruí-lo.

Assim, desencadeia-se a segunda guerra entre os Valar e Melkor. Os Valar saíram vitoriosos, levando Melkor cativo. Os elfos começam a povoar a Terra Média e dar nomes às coisas. Muitos eventos acontecem, durante os quais os anões e os seres humanos acordam. Os seres humanos se multiplicam e se espalham pela Terra. Vários acontecimentos se passam em Arda, entre guerras, casamentos entre os povos, mudanças de território. Desse modo, as línguas acompanham o crescimento de Arda e também se desenvolvem e crescem. Nesse mesmo período, Melkor é libertado do cativeiro, depois de cumprir pena e se “arrepender” de seus feitos. Porém, volta a Arda e rouba as Silmarils. Uma terceira guerra acontece entre Melkor e os Valar, no final da qual ele é acorrentado novamente. Assim se dá o fim da Primeira Era.

A quarta parte do livro é *Akallabêth*, com o início da Segunda Era e a história dos seres humanos que sobreviveram: os Númenor. Eles foram agraciados pelos Valar com uma ilha entre Valinor e a Terra Média, pois um dos homens, chamado Eärendil, foi corajoso o suficiente para enfrentar os perigos desconhecidos do mar e buscar a ajuda dos Valar, pedindo perdão por tudo que qualquer filho de Eru tenha feito ou falado contra os seres humanos, elfos ou anões. Desse modo, os Númenor viviam uma vida abundante e muito feliz, já que habitavam em um lugar maravilhoso onde a terra era fértil, e o mais importante, viviam uma vida sem a presença maligna de Melkor. Muitos anos se passaram e o coração da humanidade começou a se corromper novamente. Melkor estava preso; porém, Sauron, o seu mais fiel seguidor e servo, estava à solta, distribuindo mentiras e sombras por onde passava. Durante o período de aproximadamente mil anos, gerações e gerações viveram

naquele lugar, até que a história dos seus antepassados ficou cada vez mais distorcida. Nesse mesmo período, Sauron consegue se infiltrar entre os elfos e convencê-los a forjarem anéis de poder. Mais tarde, ele forja um anel supremo para que controle os demais. Ele presenteia os elfos com três anéis, os anões com sete anéis e os seres humanos com nove, pois eram mais fáceis de corromper. Após um longo período do controle de Sauron, os seres humanos decidem então guerrear contra os Valar. Mais uma vez, os Valar saem vitoriosos. A ilha é engolida pelo mar, juntamente com Sauron e todos os seres ímpios, que lá viviam. Assim se dá a desgraça dos Númenor e o fim da Terceira Era.

A quinta e última parte do livro é dos anéis de poder da Terceira Era, contando como Sauron ressurgue e continua controlando aqueles que possuem os anéis. Os elfos se recusam a usar os anéis que receberam, pois não querem ser controlados. Sauron faz de tudo para acabar com eles. Essa e outras histórias são uma introdução para o próximo livro: *O senhor dos anéis*.

Esta seção trata, portanto, da origem da diversidade das línguas segundo a ótica da mitologia tolkieniana. Em *O Silmarillion*, a diversidade das línguas faz parte da mitologia de Tolkien. Logo na primeira frase do livro, o tema já é sugerido: “Havia Eru, o Único, que em Arda é chamado de Ilúvatar” (TOLKIEN, 2011a, p. 3). Depois, no segundo capítulo, vemos a mesma frase, porém, agora mais especificamente falando sobre a língua élfica: “No início, Eru, o Único, que no idioma élfico é chamado de Ilúvatar” (TOLKIEN, 2011a, p. 15). Ao longo da narrativa, ocorrem várias outras alusões à diversidade linguística da Terra-Média, pois, quando acontece um episódio novo, ou um ser diferente aparece na trama, Tolkien faz questão de

explicar como tal coisa era chamada nas principais línguas faladas em Arda, como, por exemplo, quando houve a primeira guerra no mundo criado e os Valar foram obrigados a se mudar da terra em que habitavam, migrando para os limites do mundo. Lá ergueram montanhas para se proteger de Morgoth, Manwë instalou seu trono no pico mais alto, numa montanha:

*Taniquetil the Elves name that holy mountain, and Oiolosse Everlasting Whiteness, and Elerina [> Elerrina] Crowned with Stars, and many names beside. But the Gnomes [> Sindar] spoke of it in their later tongue as Amon Uilos (TOLKIEN, 1994, v. 10).*

Taniquetil, [que] é como os elfos chamam essa montanha sagrada; e Oiolossë, Brancura Eterna; e Elerrína, Coroada de Estrelas, e muitos outros nomes. Já os Sindar a mencionavam, em sua língua mais recente, como Amon Uilos (TOLKIEN, 2011a, p. 30).

Esse tipo de esclarecimento se dá em toda a narrativa. Gonçalves (2011, p. 130) explica que:

Na ficção de Tolkien, cada nome, cada palavra, cada sequência é significação. Nela, o mundo existe somente depois de criado pela palavra; a língua não é ornamento, nem instrumento de comunicação, e as palavras não são “etiquetas” para conceitos; as coisas vivem, existem, [sic] e chegam até o leitor pela palavra.

Nos tempos que precederam o aparecimento dos seres, antes mesmo de Arda ser criada, em todo o universo havia apenas uma linguagem, visto

que só existia Eru, o deus Único e, logo depois, os semideuses, descendência de seu pensamento. Naquela época, apenas Eru falava com palavras; sendo assim, ele estabeleceu temas musicais para que os Ainur os desenvolvessem.

*And he spoke to them, propounding to them themes of music, and they sang before him, and he was glad. But for a long while they sang only each alone, or but few together, while the rest hearkened; for each comprehended only that part of the mind of Iluvatar from which he came, and in the understanding of their brethren they grew but slowly. Yet ever as they listened they came to deeper understanding, and increased in unison and harmony (TOLKIEN, 1994, v. 10).*

E ele lhes falou, propondo-lhes temas musicais; e eles cantaram em sua presença, e ele se alegrou. Entretanto, durante muito tempo, eles cantaram cada um sozinho, ou apenas alguns juntos, enquanto os outros escutavam, pois cada um compreendia apenas aquela parte da mente de Ilúvatar da qual havia brotado e evoluía devagar na compreensão de seus irmãos. Não obstante, de tanto escutar, chegaram a uma compreensão mais profunda, tornando-se mais consonantes e harmoniosos (TOLKIEN, 2011a, p. 3).

Percebe-se, a partir disto, que, no princípio, a língua era única e apenas Eru a compreendia completamente. Passando esse primeiro momento, Eru inspira os Ainur com a Chama Imperecível, para que, juntos, possam desenvolver a Sinfonia Magnífica:

*Then the voices of the Ainur, like unto harps and lutes, and pipes and trumpets, and viols and organs, and like unto countless choirs singing with words, began to fashion the theme of Iluvatar to a great music (TOLKIEN, 1994, v. 10).*

Então, as vozes dos Ainur, semelhantes a harpas e alaúdes, a flautas e trombetas, a violas e órgãos, e a inúmeros coros cantando com palavras, começaram a dar forma ao tema de Ilúvatar (TOLKIEN, 2011a, p. 4).

Através da Chama Imperecível, os Ainur passam, então, a usar a linguagem em sua totalidade.

Além dos Ainur, também os anões, os elfos e os seres humanos desenvolvem capacidades linguísticas. A primeira alusão à criação de uma língua diferente para os anões se dá no capítulo 2 do *Quenta Silmarillion*, quando o Vala Aulë, na ansiedade de ver Arda povoada e também de poder ensinar seus conhecimentos, cria os anões, pois não se dispunha a esperar pelos elfos e seres humanos (TOLKIEN, 2011a, p. 39). Contudo, Eru, ao perceber o que estava acontecendo, conversou com o Vala, mostrando que criar os anões não foi uma escolha acertada. Por ser piedoso, deixou os anões viverem; entretanto, a condição era que eles entrariam num sono profundo e acordariam apenas no despertar dos Primogênitos de Ilúvatar. Durante boa parte da narrativa, os anões não são mencionados. Longos anos se passam e os elfos finalmente acordaram de seu sono profundo; subentende-se, a partir daí, que os anões acordem também. Porém, na obra, não há registros desse acontecimento.

O relato descreve os anões como seres resistentes, teimosos, firmes na amizade e na inimizade. São duros como a pedra, conseguem suportar fome, fadiga e ferimentos com muito mais bravura do que todos os outros povos que falam. Vivem bem mais do que os homens; contudo, não são eternos, e Aulë os criou dessa maneira, fortes e obstinados, pois, naquele tempo, Melkor dominava a Terra Média. Assim como o pai, eles amavam

mais as coisas que pudessem fazer com as mãos do que as coisas que já existiam na natureza. Foram exímios ferreiros e mineiros. O aço forjado pelos anões era o mais forte que a Terra Média inteira já viu e possuíam um amor muito grande por pedras preciosas (TOLKIEN, 2011a, p. 41). Em *khuzdul*, seu próprio idioma, eram chamados de *khasâd*, mas os Sindar (elfos-cinzentos que permaneceram em Beleriand) os chamavam de *naugrim*, o povo nanico, ou *gonohirring*, mestres da pedra (TOLKIEN, 2011a, p. 105). Segundo os Sindar, a língua dos anões soava “pesada e sem beleza” (TOLKIEN, 2011a, p. 106).

Os anões reaparecem na narrativa somente na Segunda Era do cativo de Melkor, quando atravessam as Montanhas Azuis de Ered Luin e entram em Beleriand, lugar onde os elfos acordaram e onde alguns permaneceram. Ao longo da travessia, abrem uma estrada, que é usada por muitos povos no desenrolar da trama. Ao chegar do outro lado, encontram os elfos, que ficam impressionados, pois, até então, nunca haviam visto outro ser na Terra Média que falasse com palavras e trabalhasse com as mãos. Nesse encontro, ninguém conseguia entender uma palavra dita.

Como os Sindar julgavam o *khuzdul* uma língua pouco interessante, poucos foram os que chegaram a dominá-la. Os anões tinham mais facilidade e, por isso, pareciam mais dispostos a aprender a língua dos elfos do que a ensinar sua própria língua a eles (TOLKIEN, 2011a, p. 106). Apesar de a amizade entre os *naugrim* e os *eldar* sempre ser distante, ela trazia benefícios mútuos. Os anões começam a vender seus produtos, dando a entender que sempre faziam o caminho de ida e volta para casa, sem a necessidade de se mudar para outras terras. Até o final da Terceira Era, entre

guerras e discórdias com outros povos, os anões permanecem radicados na terra onde haviam sido criados. As duas cidades que habitavam, uma ao norte e outra ao sul de Ered Luin, tinham os nomes de Gabilgathol, que os elfos traduziram para Belegost, e Tumunzahar, que, para os elfos, era Nogrod, a morada oca (TOLKIEN, 2011a, p. 105-113).

Não há indícios de que a língua dos anões tenha se transformado completamente ao longo das eras, tampouco que os anões tenham se separado, criando assim outra língua (TOLKIEN, 2011a, p. 380). Todavia, no fim da Segunda Era, um anão é encontrado próximo ao vale do Sirion, um lugar bem distante do local onde os anões habitavam. Esse anão era Mîm, o único que restara dos anões que tinham abandonado seu povo e vivido como clandestinos por entre as árvores da floresta. No capítulo 21 do *Quenta Silmarillion*, Mîm fala para Túrin, o homem que o encontrou: “Eu o ouço. [...] Você fala como um senhor dos anões de outrora. E com isso me espanto” (TOLKIEN, 2011a, p. 258), dando a entender que houve uma pequena mudança linguística em relação à língua original.

No caso dos elfos ou Quendi, Arda estava quase pronta para recebê-los quando a primeira guerra entre Melkor e Valar aconteceu, com a vitória de Melkor. Como efeito, parte de Arda foi destruída. Era necessário, portanto, que fosse reconstruída. Os Primogênitos de Ilúvatar acordaram em um contexto que estava longe de ser o que os Valar haviam idealizado. De fato, antes que os Valar conseguissem reconstruir o lugar, os elfos despertaram e, passado um tempo, começaram a dar nomes às coisas:

*Long the Quendi dwelt in their first home by the water under stars and they walked the Earth in wonder; and they began to make speech and to*

*give names to all things that they perceived. And they named themselves the Quendi, signifying those that speak with voices; for as yet they had met no other living things that spoke or sang* (TOLKIEN, 1994, v. 10).

Muito tempo viveram eles em seu primeiro lar junto à água, à luz das estrelas, e caminhavam pela Terra maravilhados. E começaram a criar a fala e a dar nomes a todas as coisas que percebiam. A si mesmos, chamaram de quendi, querendo dizer aqueles que falam com vozes. Pois até então não haviam conhecido nenhum outro ser vivo que falasse ou cantasse (TOLKIEN, 2011a, p. 47-48).

Diferentemente dos anões, que tiveram sua língua inventada por Aulë e dada a eles, os elfos apenas nasceram com o dom da linguagem, não com uma língua pronta. Essa linguagem ainda precisava ser desenvolvida. Uma vez, quando o Vala Oromë estava na sua caçada costumeira, percebeu algo diferente. Parou, então, para prestar atenção a sua volta e foi assim que começou a ouvir vozes diferentes. Ao encontrar os elfos, Oromë os amou e admirou, chamando-os, em sua própria língua, de Eldar, o povo das estrelas. A narrativa caracteriza os elfos como sendo os mais belos de toda a Arda. Altos e fortes, eram parecidos com os Valar. Embora fossem seres imortais, podiam perecer por doença muito grave ou por assassinato.

Naquele tempo, Melkor tomava conta de toda a Terra Média; por isso, ela era escura e aterrorizante. Era preciso que se fizesse algo para que os primogênitos de Ilúvatar pudessem viver em paz e segurança. Dessa maneira, os Valar reuniram um conselho e decidiram atacar Melkor e reconquistar os domínios de Arda. Assim, acontece a Segunda

Guerra entre os Valar e Melkor, na qual os Valar saem vitoriosos e levam Melkor cativo para Valinor. Um segundo conselho acontece e os Valar decidem convocar os elfos para que morem em Valinor. Isso demonstra sua preocupação com os elfos, que continuavam a correr riscos, pois as criaturas de Melkor ainda estavam soltas pelo mundo afora. Ingwë, Finwë e Elwë foram os três representantes dos elfos chamados a Valinor para conhecer o lugar e tomar a decisão de aceitar ou não o convite dos Valar. Posteriormente, eles se tornaram reis. Desse modo, houve a primeira cisão dos elfos: um grupo preferiu continuar à luz das estrelas, enquanto os outros aceitaram o convite e partiram em uma grande viagem. Os Avari são os elfos que preferiram continuar na Terra Média, ficando conhecidos como “os relutantes”. Os que se mostraram dispostos a seguir viagem ficaram conhecidos como Eldar (TOLKIEN, 2011a, p. 50-51).

Os Eldar começaram, então, a organizar a longa jornada. Para isso, eles se dividiram em três grupos. O primeiro grupo foi liderado por Ingwë, os elfos que jamais voltaram à Terra Média e, por isso, ficaram conhecidos como Vanyar, os belos-elfos. Logo em seguida, vieram os Noldor, os elfos-profundos, liderados por Finwë. O último grupo era o maior. Por esta razão, possuíam dois líderes: Elwë e Olwë, sendo chamados de Teleri, pois demoraram muito no caminho, já que não estavam totalmente decididos a atravessar a escuridão e nem a trocá-la pela luz de Valinor. Ficaram conhecidos como o povo do mar.

Os três grupos juntos são chamados de Calaquendi, elfos da luz. Há ainda os Teleri que se perderam pelo caminho, passando a perambular pelos bosques, que são chamados de Úmanyar, “aqueles que não são de

Aman”. Os Úmanyar, juntamente com os Avari, são conhecidos como Moriquendi, elfos-das-trevas, pois não viram a luz das árvores de Valinor. Ainda no decorrer dessa jornada, um elfo do clã de Olwë se recusou a seguir viagem para o oeste e foi para o sul, levando alguns consigo, que ficaram conhecidos como Nandor, um povo isolado, muito diferente dos familiares (TOLKIEN, 2011a, p. 52-53). Nesse mesmo período, Elwë se distanciou de seu povo inúmeras vezes. Numa dessas ocasiões, encontrou Melian (Maia) e se apaixonou, abandonando a viagem para ficar com ela. Mais tarde, ele se tornou Elu Thingol, o rei dos Sindar. Seu povo consistia em todo aquele que permanecera na Terra Média após essa grande jornada. Nesse episódio, as principais línguas dos elfos foram formadas. A mitologia explica, de fato, a evolução de todas as línguas de Arda. Contudo, para este capítulo, apenas consideramos este episódio.

Quando os elfos acordaram, ficaram deslumbrados com a beleza das estrelas, pois foi a primeira coisa de que se deram conta. A partir daí, sua língua foi surgindo. Pouco tempo depois, quando os Valar decidiram que o lugar onde os elfos estavam não era uma boa habitação, convocaram os Primogênitos de Ilúvatar para se juntar a eles. Devido à diferença de opiniões, os elfos se separaram, já que eram seres livres. Cada ação os levou a passar por lugares diferentes até se fixarem em locais diferentes. Rousseau (1981, p. 53) explica que, na medida em que as necessidades crescem, os negócios se complicam e a linguagem muda de caráter. Ela se torna mais precisa e menos apaixonada, já que substitui os sentimentos pelas ideias, passa a falar à razão e se torna mais clara. Assim sendo, é fácil entender a causa da evolução linguística desse povo.

Nesse primeiro período da vida dos elfos, a linguagem se desenvolveu e sua língua mudou rapidamente. Inicialmente, temos, portanto, o quendiano primitivo, que era a língua de todos os elfos em Cuiviémen. Em seguida, essa língua se diferenciou em duas: o eldarim comum, que foi a língua usada pelos elfos durante a marcha para Valinor; e as línguas avarim, cerca de seis línguas pertencentes aos Avari. Do eldarim, evoluíram o quenya, língua dos Noldor e dos Vanyar, e o telerin comum, a língua anterior ao sindarin. Do quenya, por sua vez, surgiram três línguas: o quendya, a língua dos Vanyar, também chamada de vanyarin; o quenya exílico, língua dos Noldor; e o telerin, língua dos Teleri que foram para Arda. Finalmente, do telerin comum, surgiram o sindarin, que era a língua dos Sindar; e o nandorin, língua dos Nandor que foram para o sul.

Já com respeito aos seres humanos, no momento de seu despertar, Arda já não era mais a mesma. Duas guerras já tinham sido travadas e seres novos haviam surgido, como o Sol e a Lua, enquanto outros seres haviam deixado de existir para sempre. Os elfos já tinham partido para morar com os Valar em Valinor; contudo, os Sindar habitavam a Terra Média. Nesse contexto, os Sucessores de Ilúvatar finalmente ganham vida, na terra de Hildórien, nas regiões orientais da Terra Média. Os elfos deram muitos nomes àquele povo, dentre eles hildor, os sucessores e atani, o segundo povo. No início, Ulmo ou Vala tentava se comunicar com eles, mandando mensagens pelo mar; porém, eles não conseguiam entender essas mensagens, apesar de se emocionarem com elas (TOLKIEN, 2011a, p. 124). Quando os seres humanos nasceram, a primeira coisa que viram foi o nascer do Sol no Oeste.

A luz do Sol os deixou encantados e o objetivo desse povo passou a ser o de buscar a luz. Seguindo, então, para o oeste, vez ou outra encontravam os elfos-verdes, os nandor, e faziam amizade com eles. Muito se admiravam com os elfos, pois eram bonitos e sábios. Por meio dessa amizade, os seres humanos adquiriram mais sabedoria e se desenvolveram em todos os sentidos, inclusive na fala, pois os elfos estavam na Terra-Média havia mais tempo; por isso, era sempre bom ouvir o que eles tinham a dizer.

Não há muitos relatos sobre os seres humanos nesse período. Como eram mortais, gerações e gerações viveram, se desenvolveram e morreram, deixando espaço para outras gerações que ainda estavam por vir. Por esse motivo, muito se perdeu. Eles não possuíam a escrita e as histórias eram passadas de pai para filho. Passados cerca de 300 anos da chegada dos noldor em Beleriand, os seres humanos, liderados por Beör, chegaram a essas terras, depois de anos de peregrinação em busca da Luz que nascia no Oeste, passando a ser chamados de edain. O elfo Felagund, em uma de suas caçadas, resolveu ir para perto de Ossiriand, quando ouviu vozes de cantos e clarões de fogueiras. Sem saber o que estava acontecendo, aproximou-se, viu os seres humanos em festa e os amou. Por muito tempo, visitou essas terras, apenas para observar esse povo diferente que havia encontrado. Em uma noite qualquer, quando todos já estavam dormindo, Felagund pegou uma harpa que encontrou por ali e começou a tocar. Eles acordaram e ficaram mudos, apenas escutando a música,

*Wisdom was in the words of the Elven-king, and the hearts grew wiser that hearkened to him; for the things of which he sang, of the making of*

*Arda, and the bliss of Aman beyond the shadows of the Sea, came as clear visions before their eyes, and his Elvish speech was interpreted in each mind according to its measure* (TOLKIEN, 1994, v. 10).

Havia sabedoria nas palavras do Rei élfico, e os corações que o ouviam tornavam-se mais sábios. Pois os fatos sobre os quais cantava, a criação de Arda, as bem-aventuranças de Aman para além das sombras do Mar, chegavam aos olhos dos homens como visões nítidas, e o idioma élfico era interpretado em cada mente de acordo com sua capacidade (TOLKIEN, 2011a, p. 174).

Os edain tomaram Felagund como seu senhor e com ele aprenderam muito; por isso, tornaram-se os mais sábios de toda Arda. A facilidade que os edain tiveram em se comunicar foi devida ao fato de a língua da raça humana ser muito misturada com a língua élfica e se assemelhar àquela no léxico e na sintaxe, já que, no início, o contato com os nandor propiciou o desenvolvimento de sua linguagem. Beör conta para Felagund que existem outros clãs na mesma jornada, seguindo para o Oeste. Dois deles são o povo haladin e o povo marach, que chegaram posteriormente a Beleriand, juntando-se com Beör. Depois disso, apenas esses ficaram sendo os edain (TOLKIEN, 2011a, p. 173-177).

Outro povo importante da raça humana, que desenvolveu uma língua marcante, foram os numenorianos. Eärendil, um homem corajoso, construiu um barco e partiu em busca de Valinor. Seu objetivo era pedir perdão aos Valar em nome dos elfos e dos seres humanos que, em algum momento da narrativa, se revoltaram contra eles. Comovidos

com a coragem desse homem, os Valar decidem, então, socorrer os habitantes da Terra-Média durante a Guerra da Ira. Com o auxílio dos Valar, foi finalmente possível vencer Melkor e conquistar a paz de Arda. Depois da guerra, simbolizando um descanso para os seres humanos, os Valar construíram uma ilha, entre Arda e Aman, para que habitassem, longe de qualquer perigo ou ameaça. Essa ilha foi chamada de Númenor, onde, por muitos anos, viveram felizes em seu novo lar. O povo que migrou para essa ilha ficou conhecido como Dunedáin e o idioma que desenvolveram foi o Aduânico (TOLKIEN, 2011a, p. 313-339).

Na mitologia tolkieniana, a diversidade linguística se dá pelo afastamento geográfico entre os povos, devido a desentendimentos e guerras entre eles, sejam Valar, elfos, seres humanos ou anões. Desde que Melkor se corrompeu, há esse estranhamento entre ele e os outros Valar. Sua ânsia por poder e glória fez com que se tornasse cada vez mais perverso. Depois que Arda foi criada, ele foi um dos Valar que decidiram habitar no novo mundo para serem os mentores dos Filhos de Ilúvatar. Porém, sua inveja o fez destruir tudo o que crescia em Arda; qualquer trabalho que os Valar fizessem para o bem daqueles que estavam por vir corria perigo. Os Valar sempre convocavam o conselho para tratar desses assuntos, e, por mais que Melkor fosse um deles, era preciso que atitudes fossem tomadas. Dessa maneira, as primeiras guerras acontecem. Uma das consequências da segunda guerra entre os Valar e Melkor é a primeira cisão dos elfos, fazendo com que os povos se afastem e as línguas mudem com o tempo. Ao longo da trama, há desentendimentos entre os próprios elfos, resultando em mais afastamento, ou elfos que

se juntam com outros seres para guerrearem em função de um único objetivo, o qual geralmente é o de derrubar Melkor e conquistar a paz e a tranquilidade. No fim das guerras sempre há separações e o início de um processo migratório para outras regiões.

Na visão de Tolkien, em *O Silmarillion*, condições geográficas é que interferem no desenvolvimento da linguagem. Rousseau (1981, p. 94), ao procurar compreender as línguas primitivas da humanidade, analisou as regiões acima e abaixo do meridiano e concluiu que “as línguas do Sul tornaram-se [naturalmente] vivas, sonoras, acentuadas, eloquentes e por vezes obscuras, devido à sua própria energia; as do Norte, por seu turno, acabaram por se tornar veladas, rudes, articuladas, gritadas, monótonas e claras”.

Ao comparar os contrastes de Rousseau com o que se disse sobre esse período rudimentar da Terra-Média, observa-se alguma coincidência entre as línguas obscuras do sul e as de uma Terra-Média que havia se tornado um lugar sombrio, pois as únicas luzes que existiam, naquele momento, eram as estrelas. O ambiente era escuro, e Melkor tinha feito morada em todo o território, espalhando criaturas horrendas pela região. Em contrapartida, Valinor era um lugar onde nunca faltava luz, pois ali existiam duas árvores, criadas por Yavanna (Vala), que brilhavam. A seiva dessas árvores reluzia, uma como a prata e a outra como o ouro.

A personalidade distinta de cada povo se reflete em sua linguagem. Enquanto os anões são seres misteriosos, brutos e fechados, os elfos são bonitos, sábios e imortais; já os seres humanos possuem dádivas estranhas, uma das quais é a de serem mortais e a de terem no coração o desejo de sempre buscar algo fora do mundo (TOLKIEN, 2011a, p. 36). Gonçalves

(2011, p. 131) expressa que a personalidade de cada ser é demonstrada por meio da linguagem (vocabulário, modo de falar) e isso também remonta à diversidade racial, social e cultural da Terra-Média, pois “as diferenças entre os membros de um mesmo povo também são marcadas, não de maneira direta, por meio de comentários, mas subliminarmente pelas sutilezas dos discursos” (GONÇALVES, 2011, p. 132). Assim,

se diferenciam não só por falarem línguas e dialetos variados, como também pelo modo de falar, o vocabulário, as construções frasais, provérbios, ditados e frases feitas; isto é, pela maneira como usam a língua, que distingue tanto os povos quanto os membros de cada povo em si (GONÇALVES, 2011, p. 147).

Tanto a tradição hebraica quanto a clássica são bem estabelecidas no cânone literário e são objeto de estudo em várias áreas de conhecimento. A mitologia de Tolkien, por sua vez, foi uma obra criada há relativamente pouco tempo, escrita e desenvolvida por apenas um autor. Torna-se, portanto, difícil a comparação entre essa mitologia e outras já firmadas. Ao analisar a diversidade das línguas nas tradições hebraica e clássica, percebe-se que há visões negativas e positivas, levando em consideração a atuação direta do ser (ou seres) divino(s). Na mitologia de Tolkien, isso também ocorre, mas de maneira indireta, já que, em sua narrativa, os seres sobrenaturais aparecem como conselheiros e tutores, que não interferem diretamente na vida das criaturas. Estão, porém, sempre preocupados e dispostos a ajudar. Os seres que vivem em Arda sofrem as consequências das guerras provocadas pelos deuses e, muitas vezes,

precisam se mudar, seguindo o conselho dos seres superiores. A destruição causada pelas guerras afasta os povos, que prefeririam permanecer juntos. O afastamento produz, então, contendas entre aqueles que fariam parte da mesma raça. Segundo *O Silmarillion*, a diversidade cultural é resultado da divisão dos povos. Nesse caso, se as guerras e divisões geográficas não tivessem acontecido, é provável que os povos não alargassem sua linguagem. Um exemplo disso é o povo naugrim, que, por nunca ter se separado, continuou com a mesma linguagem, apresentando apenas um leve desenvolvimento em função do tempo.

## UMA COMPARAÇÃO DAS MITOLOGIAS

A linguagem está tão presente em nossa vida que muitas vezes não nos questionamos sobre sua origem e desenvolvimento. Somos privilegiados com uma habilidade de pensar e expressar nossas ideias por meio de palavras e isso pertence exclusivamente à raça humana. Pinker (1994, p. 15) fala que “a habilidade surge tão naturalmente que somos inclinados a esquecer o milagre que ela é”. Em qualquer lugar onde duas pessoas se encontrem, existe a linguagem, e, mesmo quando não estamos na presença de alguém, falamos com nossos animais, plantas ou até com o próprio pensamento (PINKER, 1994, p. 17).

A vasta diferença linguística que há em nossas sociedades é um reflexo da grande diversidade cultural. As mais de seis mil línguas e dialetos que existem ao redor do mundo refletem, de forma única, os

costumes, crenças e cultura de seus falantes. O assunto é tão intrigante que, vez ou outra, aparece na literatura mundial. Nas três tradições sob estudo, aparecem algumas características recorrentes em sua narrativa: a unidade linguística no princípio; a atuação da divindade no processo de diferenciação linguística; o uso da linguagem por personagens não humanos; uma presença feminina marcante e a associação entre a glossogênese e a origem das sociedades e culturas.

Nas três mitologias estudadas, nota-se que, no princípio de tudo, havia apenas uma forma de falar e, em todas elas, essa língua única foi criada pelo deus supremo para sua comunicação com as criaturas. Na unicidade de linguagem não existem barreiras, já que “uma língua única conecta os membros de uma comunidade a uma rede de compartilhamento de informações com poderes coletivos formidáveis” (PINKER, 1994, p. 16). Anteriormente ao relato da torre de Babel, os habitantes da Terra falaram, por muitas gerações, a mesma língua. Mesmo após o dilúvio, que teve como objetivo acabar com a iniquidade da raça humana, a mesma forma de falar foi mantida pelos sobreviventes e passada de pai para filho até o episódio de Babel. Deus deixa claro quão poderosa é a unidade linguística quando diz: “Eles são um só povo e falam uma só língua, e começaram a construir isso. Em breve nada poderá impedir o que planejam fazer” (Gn 11:6). Ao avaliar aquilo que os seres humanos já haviam feito, Ele percebe que seriam bem-sucedidos em seu plano de continuar em um mesmo lugar, contrariando o mandado divino para que enchessem a Terra e criassem a diversidade cultural.

A era de Cronos, na mitologia clássica, é igualmente marcada pelo uso de uma língua universal. Autores antigos, como Platão e Bábrio,

reconhecem que a unidade de linguagem faz parte desse momento mitológico áureo. Essa língua original refletia a perfeição, visto que cada palavra e cada nome possuía um único significado, havendo uma forte correspondência entre o vocábulo e seu sentido; pois a palavra não era um mero “rótulo” de uma coisa, mas o resultado do pensamento filosófico. Essas são características marcantes desse período, pois as condições de vida eram exemplares e todos coexistiam em harmonia. Por esses e outros motivos, a era dourada é tida como ideal. Os seres que viviam então eram mais felizes, pois tinham a oportunidade de conversar com várias espécies, sem barreiras linguísticas ou naturais, fazendo uso do conhecimento para multiplicar sua sabedoria.

No princípio de tudo, na mitologia de Tolkien, Ilúvatar era o detentor da linguagem, dado que era o único ser que existia. Quando os Ainur foram criados por seu pensamento, receberam a linguagem por herança; por isso, compreendiam apenas aquela parte que receberam no momento de sua criação. Ilúvatar então propôs um tema musical e demandou que os Ainur desenvolvessem esse tema. No início de seus trabalhos, os Ainur não compreendiam muito bem os outros, já que haviam recebido apenas uma parte da linguagem. Ao perceber isso, porém, o deus supremo concede, então, a Chama Imperecível e pede para que, a partir do tema dado e a partir de suas próprias composições, desenvolvam uma Sinfonia Magnífica. É por meio dessa chama que passam a entender a linguagem por completo.

A figura do divino também esteve presente nas obras sob estudo. Em algumas, sua atuação é direta e constante na humanidade, já em outras,

sua atuação é secundária. Mesmo assim, os personagens não divinos sofrem as consequências das ações dos próprios seres celestiais. De modo quase análogo, existe a presença da divindade nas mitologias hebraica, grega e tolkieniana. Em cada uma delas, a divindade é apresentada de forma única, com características e propósitos particulares. A tradição hebraica, que se distingue pelo monoteísmo, mostra a presença de um único Deus, que se dedica com desvelo à sua criação. É possível perceber seu cuidado em vários outros episódios precedentes ao da torre de Babel, mesmo quando sobreveio o dilúvio na Terra, momento em que os homens se corromperam a ponto de Deus precisar agir para acabar com a iniquidade. Sua presença é notada no relato de Babel (Gn 9:5). Ele ajuda ou intervém, dependendo da direção que está sendo tomada.

Diferentemente do relato de Gênesis, a mitologia clássica é caracterizada por um panteão que governa os céus, a terra, o mar e a criação. O cuidado dos deuses nessa mitologia é quase tão presente quanto o do Deus hebraico. Assim como no relato bíblico, após a era de Cronos, a criação deixou de viver em harmonia com os deuses e, por isso, não era o centro da atenção e dedicação deles. Os amores, as disputas e intrigas que acontecem nos relacionamentos entre os próprios deuses trazem consequências positivas ou negativas para suas criaturas. Nos relatos da divisão das línguas, Hermes é o deus que mais se destaca, embora não seja o único.

Na mitologia tolkieniana, após a criação do mundo, através da Sinfonia Magnífica, os Ainur que assim desejaram desceram para habitar Arda. Sua missão era a de tornar a visão musical em realidade e preparar a Terra para a chegada dos Filhos de Ilúvatar. Os deuses aparecem consistentemente na

trama, estando intimamente ligados aos acontecimentos de Arda. Além disso, muitos eventos são obra direta deles e, em outros, eles aparecem como mentores e incentivadores. Os elfos e os seres humanos os veem como conselheiros e até tutores, pois são donos de muita sabedoria.

O uso da linguagem por outros seres, além dos seres humanos, pode ser encontrado nas narrativas aqui analisadas. Na mitologia hebraica, anjos falam, e o livro de Gênesis relata episódios em que a serpente e um jumento também falam. Nos relatos da mitologia clássica, é fácil encontrar animais e outros seres animados e inanimados que fazem uso da mesma linguagem que os seres humanos e deuses. A “era dourada” (*aurea aetas*) é um grande exemplo disso:

Bábrio nota que, na era áurea da raça humana, todas as criaturas possuíam vozes articuladas e sabiam como falar. Os animais promoviam conferências no meio das florestas, as pedras e folhas falavam, os peixes falavam com os marinheiros e os pássaros conversavam de forma inteligível com os fazendeiros (GERA, 2003, p. 19).

Com o fim desse período, houve a divisão da linguagem e a maioria dos seres perdeu a habilidade da fala, que se tornou uma exclusividade dos deuses e dos seres humanos. O uso da linguagem colocou, portanto, o homem em posição superior a todas as outras espécies. No relato da Terra-Média, vários seres possuem o poder da linguagem, pois essa mitologia descreve um lugar em que Valar, elfos, anões e seres humanos coexistiam, mas, no princípio, a língua era única e apenas Eru a compreendia completamente.

O relato da torre de Babel não menciona a presença feminina no processo da divisão linguística. Porém, Eva tem uma importante participação nos relatos iniciais do livro de Gênesis. A figura da mulher na narrativa de Gênesis assume, porém, conotação negativa, pois o fracasso da raça humana é consequência de seus atos, embora a “experiência histórica” seja “o resultado da atuação conjunta de homens e mulheres que compõem a sociedade e nela vivem” (BARBOSA, 2007, p. 353). A mitologia clássica apresenta uma mulher como a portadora da nova língua dada por Hermes à raça humana. Os deuses criam Pandora como forma de punição aos homens, em consequência dos atos de Prometeu, ao tentar enganar os deuses do Olimpo. A façanha de Prometeu é conceder aos seres humanos o fogo, o sacrifício de animais, o casamento, as relações sexuais, a agricultura e a linguagem. A nova língua, dada à primeira mulher, é exclusivamente humana, pois contém imperfeições, tais como mentiras e enganar. A figura da mulher é aqui utilizada como sedutora e perigosa, responsável por levar o mal ao homem, incluindo uma linguagem imperfeita.

Após Prometeu recuperar o fogo, Zeus, irritado, resolveu dar aos homens um outro mal: a mulher. Os deuses modelaram, então, uma criatura artificial, que deu origem ao *genos* das mulheres, que deveria habitar entre os homens, para a maior desgraça destes. O gênero das mulheres traz aos homens a avidez do desejo, o fim do contentamento e da autossuficiência (BARBOSA, 2007, p. 355).

Nas duas mitologias citadas, a figura da mulher é colocada de forma negativa, visto que essa era a visão da mulher que se defendeu

por muitos anos, desde a Antiguidade. Já em *O Silmarillion*, a mulher aparece em muitos momentos da trama, visto que homem e mulher conviviam em um contexto igualitário, no qual a mulher tinha tantas responsabilidades quanto o homem. Seu papel na divisão linguística é tão importante quanto o papel masculino, dado que todos os Valar possuíam esposas e elas participavam de forma ativa em suas reuniões. Isso se dá possivelmente por causa do contexto histórico em que o autor vivia. Tolkien vivenciou o início do movimento feminista, quando as mulheres já lutavam pelos direitos de igualdade na sociedade.

A linguagem e a cultura são duas coisas inseparáveis (RISAGER, 2006, p. 4), sendo que toda língua reflete parte da cultura de seus falantes. Nos relatos estudados, esses dois aspectos andam juntos e estão intimamente ligados à origem de novas sociedades. Cada mitologia tem uma explicação para o surgimento de novas culturas e comunidades, com base na divisão da linguagem. Para o povo que construiu a torre de Babel, a diversidade cultural não era uma realidade. O desejo de não se espalharem pela face da Terra resultaria na existência de uma cultura única. A homogeneidade cultural era a essência do propósito daquele povo. Quando Deus percebeu o efeito negativo que o plano deles traria, usou o episódio da torre de Babel como oportunidade de criar novas culturas por meio da divisão linguística, cumprindo, ainda, seu objetivo primário de espalhar a raça humana pela Terra.

No mito clássico, os seres humanos viviam como animais, sem sociedade ou leis. Por isso, o advento da linguagem exerceu um papel significativo para o progresso da raça. No mito do *Protágoras*, por

exemplo, a dádiva da técnica e do fogo, por Prometeu, propicia a criação da linguagem pela própria raça humana. Mesmo com o desenvolvimento da linguagem, o ser humano não conseguiu se organizar em sociedade, sendo necessária a promulgação divina da lei e da justiça para que isso se tornasse possível. Com isso, as cidades foram estabelecidas com diferenças culturais e sociais entre elas, assim como diferenças linguísticas (GERA, 2003, p. 141). Em *O Silmarillion*, a origem de novas culturas se dá pela divisão dos povos e, conseqüentemente, pela divisão da linguagem. Os anões nunca se mudaram; por isso, preservaram sua cultura e sua língua. Já os elfos e os seres humanos estavam sempre envolvidos em guerras, o que resultava na divisão de seus povos e no desenvolvimento de uma nova linguagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Verificamos, portanto, com este exercício de literatura comparada, que nas literaturas clássica, bíblica e fantástica há relatos que explicam o surgimento da divisão das línguas. Nesta análise, encontramos elementos naturais importantes, bem como elementos sobrenaturais que os autores usam direta ou indiretamente para explicar esse processo. Assim sendo, concluímos que o *topos* da diferenciação das línguas recorre mais à dimensão sobrenatural (*ex machina*) do que a outros mecanismos literários *ad hoc*.

## REFERÊNCIAS

BABRIUS. *Mythiambi Aesopici*. In: PERRY, B. E. (Ed.). **Babrius and Phaedrus**. Cambridge: Harvard University Press, 1965. p. 2-186.

BARBOSA, R. C. Gênero e antiguidade: representações e discursos. *História Revista – Revista da Faculdade de História e do Programa de Pós-Graduação em História da UFG*, v. 12, n. 2, p. 353-364, 2007.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 1987. v. 2.

BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 3a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CALDAS, C. Religião e literatura: reflexões sobre O Silmarillion. **Ciências da Religião: História e Sociedade**, n. 1, p. 135-156, 2003.

DIODORUS SICULUS. *Bibliotheca histórica*. In: VOGEL, F. (Ed.). **Diodori bibliotheca historica**. Stuttgart: Teubner, 1964. v. 1.

ELIADE, M. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1989.

ELWELL, W. A. (Ed.). **Baker commentary on the Bible**. Grand Rapids: Baker, 1989.

EURIPIDES. *Supplices*. In: DIGGLE, J. (Ed.). **Euripides fabulae**. Oxford: Clarendon, 1981. v. 2, p. 3-53.

GERA, D. L. **Ancient Greek ideas on speech, language, and civilization**. Nova York: Oxford University Press, 2003.

GONÇALVES, D. F. A Babel fantástica: a palavra no princípio da criação. In: CALDAS FILHO, C. R. (Org.). **O evangelho da Terra-Média: leituras teológico-literárias da obra de J. R. R. Tolkien**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 129-165.

HESIODUS. *Theogony*. In: WEST, M. L. (Ed.). **Theogonia**. Oxford: Clarendon, 1966. p. 111-149.

HIEBERT, T. The tower of Babel and the origin of the world's cultures. **Journal of Biblical Literature**, v. 126, n. 1, p. 29-58, 2007.

HOMERO. **Odisseia**. 6a ed. Lisboa: Sá da Costa, 1994.

HUNTER, R. **Hesiodic voices: studies in the ancient reception of Hesiod's Works and Days**. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

HYGINUS. *Fabulae*. In: ROSE, H. J. (Ed.). **Hygini fabulae**. Leyden: Sythoff, 1963.

KEITER, S. T. Outsmarting God: Egyptian slavery and the tower of Babel. **Jewish Bible Quarterly**, v. 41, n. 3, p. 200-204, 2013.

LOPES, J. R. “Em muitas vozes e muitas línguas”: a filologia criativa de J. R. R. Tolkien. In: CALDAS FILHO, C. R. (Org.). **O evangelho da Terra-Média: leituras teológico-literárias da obra de J. R. R. Tolkien**. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011. p. 167-197.

MELLA, F. A. A. **Dos sumérios a Babel: a Mesopotâmia, história, civilização, cultura**. São Paulo: Hermus, 19--?.

PAVIANI, J. **Platão & a educação**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PLATO. *Cratylus*. In: BURNET, J. (Ed.). **Platonis opera**. Oxford: Clarendon, 1967. v. 1.

PLATO. *Politicus*. In: BURNET, J. (Ed.). **Platonis opera**. Oxford: Clarendon, 1967. v. 1.

PLATO. *Protagoras*. In: BURNET, J. (Ed.). **Platonis opera**. Oxford: Clarendon, 1968. v. 3.

PINKER, A. The tower of Babel: God’s towering pride. **Jewish Bible Quarterly**, v. 27, n. 2, p. 89-99, 1999.

PINKER, S. **The language instinct**. Nova York: Harper Perennial, 1994.

QUINET, A.; HORVAT, P. Prometeu entre dois mitos: tragédia e psicanálise. **Phoïnix**, v. 19, n. 2, p. 85-106, 2013.

RISAGER, K. **Language and culture: global flows and local complexity**. North York: Multilingual Matters, 2006.

ROSENSTOCK-HUESSY, E. **A origem da linguagem**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ROUSSEAU, J.-J. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Lisboa: Estampa, 1981.

SISSA, G.; DETIENNE, M. **Os deuses gregos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SOUSA, J. G. **Educação escolar indígena Krahô da aldeia Manoel Alves**: uma contribuição para o registro e manutenção do mito de Tyrkrê. 152f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura) – Universidade Federal do Tocantins, Araguaína, 2013. Disponível em: <<https://bit.ly/2YKrxH>>. Acesso em: 15 maio 2016.

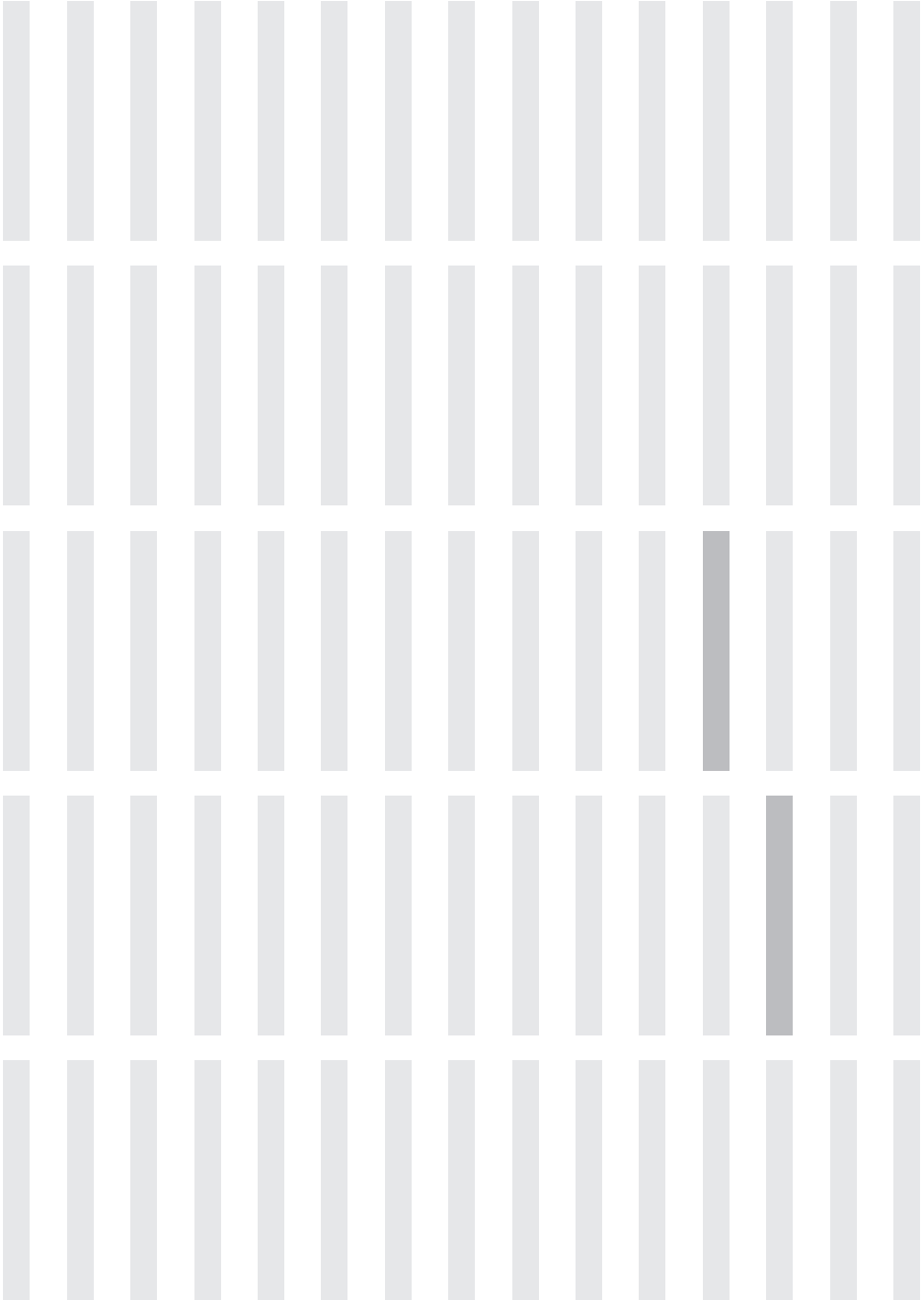
TOLKIEN, J. R. R. **O Silmarillion**. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

TOLKIEN, J. R. R. Morgoth's ring: the legends of Aman. In: TOLKIEN, Christopher (Ed.). **The history of Middle Earth**. Londres: HarperCollins, 1994. v. 10.

TOLKIEN, J. R. R. **O senhor dos anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2011b.

VITRUVIUS POLLIO. De architectura. In: KROHN, F. (Ed.). **Vitruvii de architectura**. Leipzig: Teubner, 1912.

WHITE, E. G. **Patriarcas e profetas**. Tatuí: Casa Publicadora Brasileira, 2006.





CAPÍTULO 11

## **COMPARANDO HISTÓRIAS DE PAIXÃO NÃO CORRESPONDIDA**

Escrito em colaboração com:

**Ingrid de Lima Silva**

**Silvanielle Nascimento dos Santos**

Por seu prestígio como obra religiosa, por ser uma obra muito antiga e muito vendida no mundo, a Bíblia tem valor literário. Além disso, é uma obra que contém diversidade, pois inclui histórias, poesias e romances, que envolvem linguagem figurada e emoção. Magalhães (2012, p. 136), por exemplo, defende o valor da Bíblia como objeto de estudo da literatura:

Para o meu âmbito de interesse e de investigação, a Bíblia é um livro, é literatura, não literatura religiosa em primeiro lugar, mas literatura, tão somente texto literário, constituída de literalidade, de liberdade de imaginação, de fantasia, de narratividade com tramas, personagens, biografias inebriantes e viciantes.

Compreendemos, portanto, que a Bíblia pode ser vista a partir de uma perspectiva histórico-literária quando a estudamos como um conjunto de escritos produzidos por pessoas reais que desejavam transmitir mensagens a um público real. Segundo Gabel (*apud* LIMA, 2015, p. 81):

A Bíblia é um conjunto de escritos produzidos por pessoas reais que viveram em épocas históricas concretas; [...] um material que pode ser lido e apreciado nas mesmas condições que se aplicam à literatura em geral, onde quer que seja encontrada.

Neste capítulo, comparamos e contrapomos o trecho de Belerofonte e a esposa do rei Preto, que aparece no canto VI da *Iliada*, com a história de *José e a esposa de Potifar*, descrita no livro de Gênesis, capítulo 39. São histórias semelhantes, nas quais o amor não correspondido e a vingança são elementos dominantes. Na comparação, buscamos compreender a relação entre os

dois textos e suas semelhanças. Com isso, buscamos um *topos* da sedução feminina não correspondida como resultado da fidelidade do jovem seduzido ao marido da sedutora. Questionamos, portanto, os aspectos literários que delimitam o *topos* da vingança motivada por essa rejeição.

Na produção de conflitos literários, um dos aspectos recorrentes é a dualidade entre o amor e a vingança. O conflito pode se estruturar a partir do contexto histórico e social. Nas histórias analisadas, era comum que as mulheres da nobreza tivessem mais contato com seus servos do que com o marido, pois esse ficava muito tempo longe de casa.

Em relação à literatura comparada, segundo Chasles (*apud* CARVALHAL, 2006, p. 10), “nada vive isolado, todo mundo empresta a todo mundo: este grande esforço de simpatias é universal e constante”. Com a análise de uma situação em diferentes contextos, estabelece-se uma visão ampla de dois mundos. Compreendendo as semelhanças e diferenças das obras propostas e o reconhecimento da textualidade presente nesse âmbito comparatista, conjecturamos a presença de relações intrínsecas.

O objetivo deste capítulo é, então, compreender o *topos* em que o desejo amoroso de personagens femininas não é correspondido, causando nelas a ânsia da vingança.

## O RELATO DE JOSÉ E A ESPOSA DE POTIFAR

No relato bíblico, a história de José tem seu início em Gênesis 30:25. José era o filho mais amado de Jacó, pois era filho da esposa amada, Raquel.

Por esse motivo, os irmãos mais velhos de José sentiam inveja e ciúmes do rapaz. Certa ocasião, Jacó lhe fez uma “túnica talar de mangas compridas”, e, quando viram isso, seus irmãos o odiaram ainda mais (Gn 37:3). Com o passar dos anos, José começou a ter sonhos que relatava aos irmãos (v. 5). Por isso, o ódio deles crescia. Um dia, os irmãos de José levaram as ovelhas e as cabras do pai até um pasto que ficava perto da cidade de Siquém (v. 12). Então, Jacó pediu ao filho amado que fosse ao encontro dos irmãos, a fim de obter notícias. Ele foi a Siquém, mas, quando chegou ao destino, percebeu que os irmãos não estavam ali, pois haviam ido para Dotã. Então, José procurou os irmãos e os achou naquele lugar (v. 17).

Quando viram José ao longe, os irmãos começaram a fazer planos para matá-lo (v. 18). O irmão mais velho, Rúben, ao ouvir o que os irmãos estavam planejando, sugeriu não a morte do irmão, mas um pequeno susto. Falou aos irmãos que havia visto um poço seco e que essa era a melhor opção para que eles não tivessem o sangue do irmão nas mãos. Rúben queria, com isso, salvar o rapaz (v. 21-23). Quando José chegou ao lugar onde seus irmãos estavam, arrancaram dele a túnica longa, de mangas compridas, que estava vestindo e, depois, o jogaram no poço (v. 23-24). Sentaram-se, então, para comer e, de repente, viram uma caravana de ismaelitas que vinha de Gileade para o Egito. Judá disse aos irmãos que o melhor para sumir com José era vendê-lo como escravo, e assim fizeram. Venderam José por vinte barras de prata e os ismaelitas o levaram para o Egito (v. 28).

Já no Egito, os midianitas venderam o rapaz a Potifar, oficial e capitão da guarda do rei do Egito (Gn 39:1). José cresceu e se tornou um rapaz muito atraente e formoso, pois Deus estava com ele (v. 2). O rapaz

morava na casa de Potifar, onde se desincumbia muito bem de todas as tarefas que lhe eram confiadas. Quando percebeu isso, Potifar começou a criar simpatia pelo escravo e decidiu colocá-lo como seu ajudante particular, dando a ele a responsabilidade de cuidar de sua casa e tomar conta de tudo o que era seu (v. 2-4). Potifar entregou tudo nas mãos de José e não se preocupava com nada. Porém, José era um belo tipo de homem e muito simpático (v. 6). Algum tempo depois, a mulher de Potifar começou a se sentir atraída por José e desejou se deitar com ele (v. 7). Todos os dias ela insistia que ele fosse para cama com ela e tentava de todas as formas seduzi-lo, mas ele escolhia ser fiel a seu Deus e a seu dono Potifar (v. 10). Por isso, ele a rejeita.

Certo dia, em uma de suas investidas, ela arrancou a capa de José e tentou obrigá-lo a se deitar com ela, mas José conseguiu escapar, deixando a mulher de Potifar com a capa, ardendo em sua vontade de vingança. Com base em Gênesis 39:11-16, Pfeiffer (2011, p. 94) afirma que, “frustrada, a tentadora transformou-se em difamadora. Tomada de rancor, a mulher acusou José falsamente de tentativas indecentes, esperando despertar a simpatia dos outros servos e enraivecer o marido o bastante para matar o jovem”. Chamou, então, uma serva e pediu que lhe buscasse o marido. Com a chegada de Potifar, ela disse que o escravo hebreu havia tentado abusar dela e, para confirmar o que contava, estava ali, em suas mãos, a capa do escravo insolente. Por essa afronta, exigiu que o escravo morresse (Gn 39:18).

Quando ouviu essa história, Potifar encheu-se de grande ira; porém, ele tinha elevada estima por José. Por isso, decidiu apenas mandá-lo para a prisão

(v. 19-20). Ao chegar na prisão, José conquistou a simpatia do carcereiro, que o colocou como encarregado de todos os presos. Era ele que mandava em tudo que se fazia na prisão (v. 22-23). Com o passar dos anos, Faraó foi ofendido por dois de seus servidores, o copeiro e o padeiro, por quem José ficou responsável de cuidar na prisão. Certa noite, o copeiro e o padeiro tiveram sonhos (Gn 40:1-8). Quando José veio vê-los, notou que estavam muito preocupados. Então, perguntou o motivo e eles responderam que haviam tido sonhos que ninguém conseguia explicar. José, então, se dispôs a interpretar os sonhos com o auxílio de seu Deus. Com isso, José os alertou de que o copeiro seria liberto e o padeiro seria sentenciado à morte, o que, de fato, aconteceu (v. 13, 19). José fez um pedido ao mordomo: “Lembra-te de mim, quando tudo te correr bem [...] seja bondoso para comigo, e faça menção de mim a Faraó” (v. 14). Para Pfeiffer (1971, p. 96), José queria ficar livre para, assim, poder realizar toda a vontade de Deus para sua vida.

Dois anos se passaram. Um dia, Faraó teve dois sonhos que o preocuparam muito (Gn 41:1). Ele viu sete vacas bem alimentadas pastando na campina. Dali a pouco, sete vacas magras chegaram e comeram as gordas. Novamente, ele viu sete espigas boas em uma só haste, mas sete espigas fracas apareceram e devoraram aquelas. Os sonhos perturbaram grandemente o governante (v. 2-8); por isso, mandou chamar a todos os adivinhos e sábios do Egito. Quando lhes contou seus sonhos, nenhum deles foi capaz de explicá-los (v. 8). Nesse momento, o chefe dos copeiros se lembrou de José, depois de dois anos de esquecimento, e falou a Faraó de sua capacidade de interpretar sonhos. Mandou, então, chamar o jovem hebreu. Ao chegar à presença de Faraó, ele lhe indagou se era realmente

verdade que ele interpretava sonhos. Então, ele respondeu que quem dava as interpretações era Deus (v. 16).

O rei lhe contou os sonhos e, com a ajuda de Deus, José lhe revelou, sem hesitação e com clareza fora do comum, que seus sonhos prediziam sete anos de fartura seguidos de sete anos de fome devastadora (v. 29-30). O primeiro período de sete anos seria uma estação de fertilidade e colheitas pródigas. Os anos da fome trariam carência, sofrimento e morte (PFEIFFER, 1971, p. 97). Por isso, aconselhou-o quanto a medidas para proteger o Egito contra a fome. O conselho de José agradou muito a Faraó (v. 37), que reconheceu nele a presença divina e a proteção de Deus. Por isso, dividiu com ele o trono e todas as suas riquezas. Colocou-lhe na mão o seu anel com um sinete, que era o emblema de sua autoridade, dando-lhe, com isso, o poder de emitir decretos oficiais. Mandou vesti-lo de roupas especiais reservadas aos homens mais poderosos do Egito, e colocou em seu pescoço uma corrente por serviços especiais prestados (v. 42). Assim, José teve seu nome trocado para Zafenate-Paneia que significa “revelador de segredos”, ou “o homem a quem os segredos são revelados” (v. 45). Além disso, recebeu como esposa a Asenate, com quem teve dois filhos: Manassés e Efraim. José se tornou o homem mais poderoso de todo o Egito, abaixo apenas do próprio Faraó (v. 40).

## O RELATO DE BELEROFONTE E A ESPOSA DO REI PRETO

A história de Belerofonte é apresentada na *Iliada*, de Homero (1950). Bryce (1986, p. 15) explica que a principal razão para a longa

digressão, na *Ilíada*, que conta a história de Belerofonte é mostrar que os lícios, entre os quais o herói se refugia, tinham origem grega, apesar de combaterem, na guerra de Troia, como aliados dos troianos.

Belerofonte era homem forte, corajoso e de uma beleza capaz de atrair olhares. Neto de Sísifo, era filho de Éolo, que era conhecido como o mais astuto de todos os mortais (*Ilíada*, 6.155). Belerofonte matou, sem querer, o próprio irmão. Por isso, fugiu para Tirinto, cidade fundada pelo rei Preto, onde buscou o favor do rei, que o acolheu e o purificou de sua mácula. Depois de certo tempo, Belerofonte o conquistou a confiança. Porém, Anteia, esposa do rei Preto, se sentiu atraída por ele e tentou seduzi-lo de todas as formas (*Ilíada*, 6.160-162). O jovem, temendo o rei, recusou-se a deitar com a rainha, mas ela, sedenta por vingança e com medo das consequências dos seus atos, mentiu para o marido, dizendo que Belerofonte lhe fez propostas indecentes e que, por isso, deveria morrer (*Ilíada*, 6.163-165).

O rei se enfureceu com a suposta traição de Belerofonte. No entanto, como o rei gostava muito do jovem, não quis sentenciá-lo à morte (*Ilíada*, 6.166). Ao contrário do que queria a esposa, ele mandou o jovem para as terras de seu sogro Ióbates, rei da Lícia, com uma carta de apresentação que o sentenciava à morte (*Ilíada*, 6.167-170). O rei Ióbates o recebeu com grande hospitalidade, pois era costume naquela região acolher os estrangeiros de forma esplêndida e requintada (*Ilíada*, 6.171-173). Após nove dias, o rei perguntou ao hóspede qual era a sua intenção em sua cidade. Belerofonte lhe entregou, então, a carta do rei Preto. Quando o rei Ióbates leu o conteúdo da carta, assustou-se, pois havia se afeiçoado ao jovem; por isso, não conseguiria assassinar o pobre rapaz que havia ficado tanto tempo

com ele (*Ilíada*, 6.174-177). Decidiu, então, exortá-lo a participar de lutas nas quais necessariamente teria que morrer (SCHWAB, 1995, p. 112).

Foi-lhe, então, pedido que enfrentasse a Quimera (*Ilíada*, 6.179), filha do terrível Tifeu, com a gigantesca serpente Équidna. Esse monstro tinha cabeça e patas dianteiras de leão, cauda de serpente, corpo de bode e soltava fogo pela goela. A Quimera era um monstro considerado invencível (*Ilíada*, 6.181-182):

πρόσθε λέων, ὄπιθεν δὲ δράκων, μέσση δὲ χίμαιρα,  
 δεινὸν ἀποπνεύουσα πυρὸς μένος αἰθομένοιο (HOMERUS, 1931, v. 2).

Era, na frente, leão; dragão, atrás, e, no meio, quimera,  
 Que borbotões horrorosos de fogo lançava das fauces (HOMERO, 2001).

Quando os deuses viram a cilada em que Belerofonte estava caindo, compadeceram-se do rapaz e lhe enviaram, como presente, o cavalo alado Pégaso, filho de Posídon com Medusa. Porém, o cavalo nunca havia sido montado por um mortal e não se deixava montar por Belerofonte. Cansado de seus esforços, o rapaz deitou-se na fonte de Pirene, onde adormeceu e teve um sonho, em que a deusa Atena lhe entregou rédeas de ouro e mandou que oferecesse um sacrifício a Posídon e usasse as rédeas em Pégaso. Ao acordar, ele procurou um vidente chamado Pólides que recomendou que obedecesse à deusa.

Depois disso, Belerofonte fez o que a deusa instruiu. Assim, conseguiu capturar e dominar o cavalo. Então, em um voo rasante com seu cavalo alado, derrotou o monstro com apenas um golpe, saindo ileso da luta. Em

seguida, o rei Ióbates mandou o rapaz enfrentar os sólimos e as amazonas (*Iliada*, 6. 184-185). Depois, preparou uma armadilha para sua volta. Porém, em todas as lutas que Belerofonte travava, saía vitorioso, para desgosto do rei (SCHAWAB, 1995, p. 114). Vendo tudo o que acontecera, Ióbates reconheceu que Belerofonte era protegido pelos deuses. Portanto, acolheu-o e dividiu seu trono e suas riquezas com ele. Por fim, ofereceu-lhe a filha em casamento e, ao morrer, deu-lhe o trono (*Iliada*, 6.190-193).

## COMPARAÇÃO

A história de José inicia com o relato de que ele tinha muitos irmãos, que tinham inveja dele; por isso, o vendem para mercadores como escravo, que o levam para o Egito (Gn 37:28). Na história de Belerofonte, o herói briga com o irmão e acaba cometendo um homicídio acidental. Por causa disso, tem que fugir para Tirinto. O primeiro episódio das duas obras sugere a importância do personagem “irmão”, fundamental para o desenrolar do enredo. Na história de José, é por causa da inveja dos irmãos que ele é vendido, sendo obrigado a ir embora de sua terra em direção a um país desconhecido. Na história de Belerofonte, após uma discussão com o irmão, o herói o mata acidentalmente, razão de sua fuga para um país longínquo.

Na história bíblica, José é vendido a Potifar, oficial e capitão da guarda do rei do Egito (Gn 39:1). Depois de algum tempo, Potifar começa a criar certa simpatia pelo rapaz. Por esse motivo, nomeia José ajudante particular

(v. 4). De maneira semelhante, Belerofonte, quando chega a Tirinto, é acolhido pelo rei Preto e, com o passar do tempo, o conquista a simpatia, sendo, por isso, purificado do crime que cometera (*Ilíada*, 6.156). Além disso, os dois personagens chegam ao destino com um estatuto inferior. José chega como escravo, e Belerofonte, como fugitivo. No entanto, assim que conquistam a simpatia de seus mestres, essa condição melhora. José se torna ajudante de Potifar e Belerofonte é perdoado de seu crime.

A história de José narra que, após certo tempo, a mulher de Potifar começou a se sentir atraída pelo rapaz e desejou se deitar com ele (Gn 39:7). A história de Belerofonte conta que, depois de certo tempo, Anteia, esposa do rei Preto, se sentiu atraída por ele e tentou seduzi-lo (*Ilíada*, 6.160). Nas duas histórias, as mulheres, decepcionadas pela rejeição dos belos jovens, tramam uma vingança contra eles. Sendo rejeitada por José, a esposa de Potifar, tomada de rancor, o acusa falsamente de tentar seduzi-la. Conta mentiras ao marido, querendo enraivecê-lo para que mate o rapaz (Gn 39:13-18). A mesma coisa sucede com Belerofonte. Com medo das consequências de seus atos e sedenta por vingança, Anteia mentiu para o marido, dizendo que Belerofonte lhe fizera propostas indecentes e que, por isso, deveria morrer.

Mais um ponto em comum entre os relatos é que tanto o rei quanto Potifar gostavam muito dos jovens. Belerofonte conquistou a confiança do rei, assim como José, que se tornou o braço direito de Potifar, administrando-lhe a casa. Mesmo ouvindo as supostas mentiras de traição, o rei Preto e Potifar não quiseram sentenciá-los à morte. Contudo, os jovens foram punidos, pois tal acusação não poderia ficar impune.

José foi mandado para a prisão (Gn 39:20), e era possível que morresse lá; Belerofonte, para as terras de Ióbates, rei da Lícia, com uma carta de apresentação que o sentenciava à morte. Como o rei também havia se afeiçoado ao jovem, não conseguiu assassiná-lo e decidiu, então, exortá-lo a participar de lutas nas quais necessariamente teria que morrer (*Iliada*, 6.165).

O relato de Gênesis nos conta que José era virtuoso e tinha uma boa conduta na prisão. Lá, conquistou a simpatia do carcereiro, que o colocou como encarregado de todos os presos (Gn 39:21-23). A história de Belerofonte mostra também que o rei Preto mandou o jovem para as terras de seu sogro Ióbates, com uma carta de apresentação que o sentenciava à morte (*Iliada*, 6.165). Podemos comparar essa parte da história também com a história do rei Davi. No episódio relatado em 2 Samuel 11:14, Davi enviou Urias com uma carta direcionada ao comandante do seu exército, que o sentenciava à morte. No caso de Belerofonte, o rei Ióbates o recebeu com muita hospitalidade, e, após nove dias, Belerofonte lhe entregou a carta de seu genro, o rei Preto. Como não conseguiu matá-lo, colocou-o na frente de batalha para que se sentisse poupado do sangue do querido jovem (SCHWAB, 1995, p 112). Assim como o Deus de José o ajudou no Egito, Belerofonte recebeu o favor de seus deuses, que lhe enviaram o cavalo alado Pégaso.

Após um atentado contra Faraó, dois de seus servidores, o copeiro e o padeiro, são levados para a prisão que José administrava. Os dois têm sonhos que são interpretados por José como um alerta de que o copeiro seria liberto e o padeiro seria sentenciado à morte (Gn 40:9-23). Um dia, Faraó teve dois sonhos que o preocuparam muito. Por isso, mandou chamar a

todos os adivinhos e sábios do Egito. Nesse momento, o chefe dos copeiros se lembrou de José e falou a Faraó de sua capacidade de interpretar sonhos. Faraó lhe conta, então, os sonhos e, com a ajuda de Deus, José revela a Faraó que seus sonhos prediziam sete anos de fartura seguidos de sete anos de fome devastadora (Gn 41:1-36). A interpretação que José deu ao sonho agradou muito a Faraó, que reconheceu nele a presença divina e a proteção de Deus. Por isso, dividiu com ele o trono e as riquezas do Egito. No caso de Belerofonte, sem conseguir montar no cavalo alado, deitou-se junto à fonte Pirene. Lá, adormeceu e sonhou com a lindíssima deusa Atena, em cujas mãos havia correntes de ouro. No sonho, ela pede, então, para que ele se levante e leve as correntes de ouro para domar Pégaso. Assim, obedeceu Belerofonte à deusa, com a aprovação do vidente Pólides.

Na Antiguidade, os sonhos tinham grande valor cultural, pois era por meio deles que as pessoas criam que eram revelados os planos e desejos divinos. Por isso, nas duas obras, esse recurso cultural não é deixado de lado. Existem várias referências a sonhos na literatura hebraica, geralmente interpretados como mensagens de Deus comunicando um pedido ou uma promessa ao sonhador. Na própria história de José, todos os sonhos foram avisos de Deus de algo que iria acontecer. Na literatura grega, “os sonhos eram geralmente considerados uma visão objetiva, de alguém ou de algo que de fato era visto durante o sono” (HOLLOWCHAK *apud* OLIVEIRA, 2006, p. 1), embora se considere também a relação dos sonhos com o divino (ROOP *apud* AMORIN, 2006, p. 49). Na história de Belerofonte, depois de vencer as armadilhas de Ióbates, o rei reconheceu que os deuses protegiam o rapaz. Logo,

acolheu-o, dividiu com ele o trono e suas riquezas. Por fim, ofereceu-lhe a filha em casamento e, ao morrer, deu-lhe o trono.

Dois elos unem essa parte das duas obras: o primeiro é a falta de coragem dos personagens reais em matar os jovens, pois o vínculo que eles haviam criado era muito forte. Vemos o rei Preto, Potifar e Ióbates se recusarem a derramar o sangue dos jovens, mesmo sabendo de seu suposto crime contra seus entes queridos. Logo em sequência, ocorre a parte em que os jovens são sentenciados, José à prisão e Belerofonte a lutar com um grande monstro. O elo, porém, que os une, em ambas as histórias, é o sonho que ajuda os personagens a dar um novo rumo à história.

Comparando as narrativas de modo geral, é possível notar que há certa estruturação no enredo das duas obras. A existência desse padrão nos permite ver a história de duas maneiras, segundo Canna (2016, p. 9). A primeira a encara de uma forma evolutiva, em que se respeita uma ordem de construção narrativa. As duas obras selecionadas seguem, portanto, certa ordem: o conflito > a migração > a aceitação > o assédio > a rejeição > o desejo de vingança > a mentira > a punição > a reviravolta > a exaltação. Apesar da obediência a essa estrutura, as narrativas não deixam de ter suas características únicas. A segunda perspectiva que esse padrão nos oferece são as múltiplas formas de contar as histórias, como podemos ver na história de José. Por ser uma história dos hebreus, a divindade apresentada é Javé, o Deus em que os hebreus acreditavam, pois eram uma nação monoteísta, que cria em apenas um único Deus. Já na história de Belerofonte, são apresentados os deuses da mitologia grega. Desse modo, podemos ver que, mesmo com significantes

alterações no contexto histórico das histórias, sua essência e padrão continuam intactos, apenas se adaptando às respectivas tradições.

## **O *TOPOS* DA VINGANÇA FEMININA POR CAUSA DE UMA PAIXÃO NÃO CORRESPONDIDA**

As histórias sob análise neste capítulo sugerem que a busca de vingança por parte de Anteia e da mulher de Potifar filia-se a um *topos* literário. Ao atribuir aos servos seus desejos mais profundos de paixão, Anteia e a mulher de Potifar impõem sobre eles um sentimento de grande valor e estima, não apenas querendo que eles consumassem sua paixão, mas crendo que deveriam fazê-lo. Ao perceberem que suas expectativas não eram correspondidas da maneira desejada, são tomadas pela decepção. A rejeição é a manifestação evidente de algo que não se aceita. Esse sentimento decorre, na verdade, de uma sensação de injustiça sofrida.

Inicialmente, as obras apresentam o herói diante de uma mulher que se interessa por ele e que tenta conquistá-lo, sem sucesso. Na maioria das vezes, a personagem rejeitada procura compensar sua dor através da vingança e, regularmente, manipula seu marido contra o homem por quem se apaixonou, empregando um falso depoimento para convencer o primeiro de que o outro cometeu um crime grave pelo qual merece ser punido (CANNA, 2016, p. 9).

De fato, apresentam-se como vítimas. Dessa forma, elas se livram de qualquer responsabilidade pela tentativa de sedução. No entanto, os

sentimentos de amargura e rancor despertam certa malevolência que pode ser definida como um querer-fazer-mal. As rejeitadas não conseguem ver alternativa, senão queixa e acusação. A reação da rainha de Tirinto, na *Ilíada* (6.160-165), poderia se aplicar também à mulher de Potifar:

τῷ δὲ γυνὴ Προΐτου ἐπεμήνατο δι' Ἄντεια  
 κρυπταδίῃ φιλότῃτι μιγήμεναι· ἀλλὰ τὸν οὐ τι  
 πεῖθ' ἀγαθὰ φρονέοντα δαΐφρονα Βελλεροφόντην.  
 ἦ δὲ ψευσαμένη Προΐτον βασιλῆα προσήδα·  
 τεθναίης ὦ Προΐτ', ἦ κάκτανε Βελλεροφόντην,  
 ὅς μ' ἔθελεν φιλότῃτι μιγήμεναι οὐκ ἔθελούσῃ (HOMERUS, 1931, v. 2).

A diva Anteia, consorte de Preto, em desejos ardia  
 De, às escondidas, unir-se-lhe, sem ter, contudo, abalado  
 Belerofonte prudente, de castos e leais pensamentos.  
 Vira-se, então, para o esposo, e, falseando a verdade, lhe disse:  
 “Ou tira a vida de Belerofonte, ou consente em morreres,  
 Preto, por ter querido ele obrigar-me a um ilícito amplexo” (HOMERO, 2001).

Por meio da difamação, as personagens buscam distorcer os fatos. À medida que fazem isso, dão a impressão de uma posição de superioridade moral. Ao tomarem essa atitude, elas sugerem que, se não fosse por seu desejo intenso de se manterem fiéis aos cônjuges, teriam sido corrompidas e atraídas pelas propostas indevidas dos servos.

No início das obras, havia certo padrão de equilíbrio. Jacó havia terminado suas peregrinações na terra de Canaã e havia decidido habitar ali com a família (Gn 37:1). O desequilíbrio acontece na história

de José quando Jacó começa a demonstrar que amava mais a José do que a todos os outros filhos (v. 3). Os irmãos de José, ao perceberem esse comportamento do pai para com o irmão, odiaram-no, e já não conseguiam falar com ele pacificamente (v. 4). Esse desequilíbrio foi o estopim para que a harmonia da história se rompesse. Na história de Belerofonte, também havia certo padrão harmônico na narrativa. No entanto, o herói acidentalmente matou o irmão (*Ilíada*, 6.195), e isso desencadeou uma série de acontecimentos que o obrigaram a partir para o desconhecido. Esse desequilíbrio é fundamental nas obras, pois criam episódios que causam uma mudança na trajetória dos protagonistas. Se o ambiente harmônico permanecesse, não haveria aventuras. Conclui-se, portanto, que o desequilíbrio é essencial para o *topos*.

Nos relatos em questão, ocorre um assédio feminino. Segundo a literatura bíblica, a esposa de Potifar foi persistente em relação a José. Na primeira tentativa, pôs os olhos no jovem e pediu para que se deitasse com ela (Gn 39:7). O jovem, porém, recusou (v. 8). Mas o relato continua... A esposa de Potifar era muito insistente e todos os dias assediava a José e pedia, em vão, que se deitasse com ela (v. 10). Em sua última tentativa, a mulher o agarrou pelas vestes e o jovem se viu obrigado a fugir (v. 12). No canto VI da *Ilíada*, Anteia não foi tão insistente, mas também assediou o jovem Belerofonte. Nos dois relatos, os jovens eram formosos e, às vezes, ficavam sozinhos para cuidar dos afazeres da casa. A ausência dos respectivos maridos contribuiu para que as esposas os assediassem.

Nas duas histórias, os jovens são assediados e o que os faz resistir à sedução é a fidelidade que cada um tem para com seu senhor. Belerofonte,

em respeito ao rei, não cede aos encantos da rainha (*Iliada*, 6.195). Da mesma maneira, José recusa a mulher de Potifar e comenta que não poderia trair nem o seu senhor, nem o seu Deus (Gn 39:9). “Em grande parte dos relatos, o herói recusa a mulher por ela ser comprometida com algum de seus parentes ou com um homem com quem ele tem uma relação de subordinação ou respeito” (CANNA, 2016, p. 9).

Quando a mulher de Potifar e Anteia percebem que não serão correspondidas, procuram meios para vingar-se, sem serem descobertas. Por isso, optam pela calúnia como forma de vingança. Na história de José, a esposa de Potifar usou da mentira para se vingar do jovem. Ela disse ao marido que José havia tentado agarrá-la e que o rapaz ousara escarnecer e zombar dele. Disse que José deixara a capa em suas mãos (Gn 39:14-18).

A nota de desprezo aqui e no v. 17, ao falar a mulher de este hebreu; “o servo hebreu”, faz acorde com os tons sociais do nome [...]. Pelo golpe de lado dado a seu marido com a expressão de ofensa sofrida, “vede, trouxe-nos meu marido este hebreu...” [...], a mulher de Potifar deu colorido à sua estudada pose de vítima, e pressionou o marido a agir (KIDNER, 1981 p. 177, grifo do autor).

Já na narrativa de Belerofonte, a mentira contada por Anteia foi a de que o hóspede que o rei Preto tanto amava havia tentado abusar dela, maltratando-a (*Iliada*, 6.195). A mulher, em espírito de vingança por não ter conseguido conquistar o herói, pede ao marido para matar aquele que supostamente quis tomá-la a força (*Iliada*, 6.160-165).

Quando Potifar e o rei Preto ficam sabendo do falso assédio, veem-se constrangidos a punir os jovens pela suposta traição. No entanto, não concebem uma punição drástica como a morte, pois, no fundo, presumiam a inocência dos moços. Porém, não poderiam ignorar a grave acusação feita pelas esposas. O relato bíblico nos mostra que José, depois de ter sido acusado injustamente, foi lançado no cárcere (Gn 39:20). No épico homérico, o rei não quis sujar as mãos com o sangue de Belerofonte. Por isso, enviou-o para o rei da Lícia para que o sentenciasse à morte. O rei, porém, não o fez. Em vez disso, impôs a Belerofonte a missão de partir para grandes batalhas. Esperava que logo viesse a ser morto (*Ilíada*, 6.166). A punição foi o método utilizado para aliviar a ira tanto do rei quanto de Potifar e das mulheres acusadoras.

Nas duas obras selecionadas, as mortes desencadeiam um novo episódio na vida dos personagens. Na história de José, a interpretação do sonho do padeiro (Gn 40:18-19) e a morte dele após alguns dias são o ponto focal para remeter à lembrança desse episódio anos mais tarde. Por isso, essa morte marcou outro clímax na história de José, pois é ela que traz para ele a esperança de um dia se ver livre da prisão. Após chamar o moço e receber a revelação dos segredos de seus sonhos, Faraó e todos os demais envolvidos na história de José compreendem que Deus está com ele e que o protege e o guia (Gn 41:38-44).

A morte era a única penalidade que razoavelmente José podia esperar. Seu abrandamento presumivelmente deveu muito ao respeito que havia conquistado. E o fato de Potifar mesclar ira e autorrepressão talvez reflita uma leve dúvida quanto à plena exatidão da denúncia. Mas o

desenvolvimento da história patenteia que Deus, que o tinha levado para lá, o estava preservando para a sua tarefa (KIDNER, 1981 p. 177).

Na história de Belerofonte, a morte de seu irmão e a morte dos inimigos o compeliram à fuga. A morte acidental do irmão (*Ilíada*, 6.165) o leva ao exílio na casa do rei Preto e, depois, quando o rei Ióbates o obriga a partir em suas missões (*Ilíada*, 6.165), a morte dos inimigos constrói um novo cenário para ele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo com a ocorrência em gêneros distintos, observam-se elementos fundamentais para o desenvolvimento de um enredo de assédio feminino, rejeição e vingança. De fato, nota-se nos enredos certa padronização na sequência de acontecimentos nas narrativas de Belerofonte e José do Egito. Assim, os elementos invariantes são fundamentais para o desenvolvimento das narrativas e para a concretização do *topos*.

Neste capítulo, procuramos estabelecer um *topos* que destacasse as semelhanças e diferenças existentes nas narrativas selecionadas e que pudesse ser aplicado a outras narrativas, como, por exemplo, à história de Anteu, um jovem formoso nascido em Halicarnasso que vivia como refém na corte de Fóbio. A esposa do tirano de Mileto, que se chamava Cleobeia, se apaixonou por Anteu e se declarou para ele a fim de que se deitasse com ela. Porém, o jovem recusou as investidas da rainha, rejeitando-a. Por não

ser correspondida, a rainha decidiu punir Anteu com a morte. O jovem foi morto por ela com uma pedrada na cabeça (BRANDÃO, 2001, p. 57).

A história de Anteu é a décima quarta narrativa encontrada na coletânea de amores não correspondidos, escrita por Partênio de Niceia (PARTHENIUS, 1902), no primeiro século a.C. Apesar de algumas semelhanças, ela destoa, porém, das outras duas narrativas apresentadas neste capítulo, pois Cleobeia, diferentemente da mulher de Potifar e de Anteia, busca se vingar sem o auxílio do marido. Além disso, Cleobeia não é como as outras duas personagens, que desaparecem de cena após a calúnia. Em vez disso, ela calcula os passos até conseguir a morte de Anteu. Anteu, por sua vez, justifica que apenas o medo das consequências que poderia sofrer por se deitar com Cleobeia era o que o impedia de fazê-lo. Por isso, pode-se entender que corria grande risco de ceder à tentação de se deitar com a mulher. No entanto, como nas outras narrativas, o jovem era muito belo e também recorre à ajuda divina para se livrar de situações embaraçosas.

Outra história que nos remete a José e Belerofonte envolve um guerreiro mencionado na *Iliada* (canto IX, verso 168 em diante). Trata-se de Fenice, filho de Amintor, rei de Éleon, na Beócia. O rapaz foi vítima do assédio da concubina do pai, que, sendo preterida, acusou-o de tentar estuprá-la. Como castigo, Amintor cegou o filho. Apesar dessa desdita, Fenice recebe a ajuda de Peleu, que o leva para ser curado pelo centauro Quirão. Em gratidão, Fenice se torna tutor de Aquiles, filho de Peleu, e o maior herói da guerra de Troia. Ou seja, apesar das diferenças em relação aos relatos analisados neste capítulo, algumas semelhanças se impõem: o assédio, a resistência, a calúnia, o castigo, a redenção e o final feliz.

Portanto, o *corpus* deste capítulo pode ser ampliado em pesquisas futuras para incluir narrativas semelhantes à de Anteu e Fenice (e outras elencadas por CANNA, 2018), embora não sigam a exata mesma ordem, nem estrutura observadas nas narrativas analisadas. Neste capítulo, observamos elementos fundamentais para o desenvolvimento do enredo da paixão não correspondida punida com a calúnia. Confirmamos, portanto, a existência de um *topos*. Confirmamos, ainda, que a ocorrência em gêneros tão distintos quanto a poesia épica e a narrativa bíblica não altera significativamente a aplicação do referido *topos*.

## REFERÊNCIAS

AMORIN, M. A. **Posição-sujeito utópico e efeitos-sentido**. Vitória da Conquista, 2015. 93 f. Pós-graduação em Linguística. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2015.

BRANDÃO, Junito S. **Dicionário mítico-etimológico**. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

BRYCE, Trevor R. The Lycians in literary and epigraphic sources. In: BRYCE, Trevor R.; ZAHLE, Jan (Eds.). **The Lycians: a study of Lycian history and civilisation to the conquest of Alexander the Great**. Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 1986. v. 1.

CANNA, Geovana M. **Ilícito amplexo**: um estudo do tema da esposa de Potifar na tradição grega antiga. 72 f. Trabalho de Conclusão do Curso (Licenciatura em Letras) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018. Disponível em: <<https://bit.ly/3hGWDuM>>. Acesso em: 07 dez. 2016.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4a ed. São Paulo: Ática, 2006.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

HOMERUS. *Ilias*. In: ALLEN, T. W. (Ed.). **Homeri Ilias**. Oxford: Clarendon, 1931. v. 2.

KIDNER, D. **Gênesis**: introdução e comentário. São Paulo: Vida Nova; Mundo Cristão, 1981.

LIMA, A. O. **A Bíblia como literatura no Brasil**: história e análise de novas práticas de leitura Bíblica. São Paulo, 2015. 210 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2015.

MAGALHÃES, A. C. M. A Bíblia na crítica literária recente. **Teoliterária**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 133-143, 2012.

OLIVEIRA, L. T. **Os sonhos da Grécia antiga**. 2006. Disponível em: <<https://bit.ly/30TKexC>>. Acesso em: 04 out. 2018.

PARTHENIUS NICAENSIS. *Narrationes amatoriae*. In: MARTINI, E. (Ed.). **Parthenii Nicaeni quae supersunt**. Mythographi Graeci, suppl. Leipzig: Teubner, 1902. p. 41-92.

PFEIFFER, C. F. **Comentário bíblico Moody**: Gênesis. 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/3fBlwX3>>. Acesso em: 02 out. 2018.

SCHWAB, Gustav. As mais belas histórias da antiguidade clássica: os mitos da Grécia e Roma. São Paulo: Paz e Terra, 1996. v. 1.



CAPÍTULO 12

## **COMPARANDO HISTÓRIAS DE MATRICÍDIO**

Escrito em colaboração com:  
**Talita Paim Veloso de Castro**

Sófocles e Eurípidés foram dois dramaturgos de grande importância na Antiguidade. O primeiro foi cidadão conspícuo de Atenas, tendo sido eleito duas vezes para general; além disso, escreveu 123 peças e venceu o concurso dramático 24 vezes. “Sófocles concentrou-se mais nos personagens do que na grandiosidade mítica das histórias, criando homens e mulheres de estatura e temperamento heroicos”, tornando-se “o mestre da perfeição dramática e da ironia trágica” (ROISMAN; LUSCHNIG, 2011, p. 4). Já Eurípidés não tinha a mesma importância social de Sófocles, mas escreveu 92 peças, tendo recebido o primeiro prêmio apenas quatro vezes em vida e uma vez postumamente, notabilizando-se por retratar heróis não heroicos e mulheres que se sobressaíam (ROISMAN; LUSCHNIG, 2011, p. 5). Para Roisman e Luschnig (2011, p. 5),

Eurípidés estava claramente interessado nos movimentos intelectuais de sua época e foi chamado na antiguidade de “filósofo do palco”. Aristófanes e outros comediógrafos o associavam intimamente com Sócrates. Seus personagens agem e falam como seus contemporâneos e usam uma linguagem mais idiomática do que aqueles de outros escritores de tragédia.

O principal objetivo deste capítulo é comparar duas peças homônimas: a *Electra* de Eurípidés e a de Sófocles, com foco no aspecto da caracterização. Geralmente a crítica compara essas tragédias com as *Coéforas*, de Ésquilo, que as antecedeu na abordagem desse mito. Aliás, “a relação que Eurípidés mantém com a tradição poética é evidente, especialmente com Ésquilo, seu predecessor – *Coéforas* e *Electra* estão separadas por mais de 40 anos, mas também com Homero” (DUARTE,

2012, p. 200). Por sua vez, a Electra de Sófocles está igualmente “mais próxima das diretrizes traçadas por Ésquilo do que de Eurípides”, inclusive mais próxima à obra de Ésquilo do que está a Electra de Eurípides (DUARTE, 2012, p. 212, 218). Por isso, a preocupação se volta aqui para os dramas de Sófocles e Eurípides, que merecem uma comparação entre si sem a sombra imponente do drama de Ésquilo.

Além disso, pretende-se contextualizar tais peças e discutir aspectos pertinentes à caracterização de seus personagens. A metodologia utilizada no capítulo é a literatura comparada, conforme definida por Pichois e Rousseau (1994, p. 218), como uma “descrição analítica, comparação metódica e diferencial, interpretação sintética dos fenômenos literários interlinguísticos ou interculturais”, que tem como objetivo ressaltar “a literatura como função específica do espírito humano”.

De acordo com Aldridge (1994, p. 257), “a comparação pode ser utilizada nos estudos literários para indicar afinidade, tradição ou influências”. A primeira “consiste nas semelhanças de estilo, estrutura, tom ou ideia entre duas obras que não possuem qualquer outro vínculo”; a tradição está relacionada ao “estudo das semelhanças entre obras que fazem parte de um grande grupo de obras similares interligadas histórica, cronológica ou formalmente” (ALDRIDGE, 1994, p. 257). Já a influência tem duas extensões. Conforme Nitrini (2000, p. 127), a primeira “é a que indica a soma de relações de contato de qualquer espécie, que se pode estabelecer entre um emissor e um receptor”. A segunda é “o resultado artístico autônomo de uma relação de contato, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um

autor”. Esse “resultado autônomo” diz respeito a uma obra “produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar”, mas que possui “personalidade própria”, e na qual é possível perceber “indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros” (NITRINI, 2000, p. 127).

Fizemos, portanto, uma comparação da caracterização entre a Electra de Sófocles e a de Eurípidés, baseando-nos nos critérios de Perrine (1978), cuja nomenclatura foi inicialmente proposta por Forster (1927). De acordo com Perrine (1978, p. 66), “qualquer um pode repetir o que uma pessoa fez em uma história, mas uma habilidade considerável é necessária para descrever o que uma pessoa é”. Há duas formas pelas quais os autores apresentam os personagens: a direta e a indireta. Na apresentação direta, os autores, por meio da exposição ou análise, nos dizem “como são os personagens” ou, em vez disso, “alguém na história nos diz como eles são”. Na “apresentação indireta”, eles “nos mostram os personagens em ação; inferimos o que eles são a partir do que pensam, dizem ou fazem” (PERRINE, 1978, p. 67-68). Para Perrine (1978, p. 68), “escritores de sucesso, portanto, devem se basear principalmente na apresentação indireta e podem usá-la inteiramente”, para que, dessa forma, os leitores vejam os personagens em ação e, a partir disso, depreendam suas características.

Para que uma ficção seja considerada boa, é necessário que “todos os personagens sejam caracterizados suficientemente para justificar o seu papel na história e torná-lo convincente” (PERRINE, 1978, p. 69). Em relação ao seu desenvolvimento, Perrine (1978, p. 68-69) classifica os personagens em “rasos ou profundos”, sendo que os personagens

rasos “são caracterizados por um ou dois traços” e “podem ser resumidos em uma frase”. Embora os personagens secundários devam necessariamente permanecer rasos, há um tipo especial de personagem raso: o “personagem típico”, que é “a figura estereotipada que ocorreu tantas vezes na ficção que sua natureza é conhecida imediatamente” (PERRINE, 1978, p. 69). Já os personagens profundos “são complexos e têm muitos lados” (PERRINE, 1978, p. 69).

Os personagens também podem ser classificados como “estáticos” ou “dinâmicos”. O personagem estático, “no final da história, é o mesmo tipo de pessoa que era no começo”, e a maioria dos personagens de uma história é estática (PERRINE, 1978, p. 70). O personagem dinâmico “passa por uma mudança permanente em algum aspecto do caráter, personalidade ou atitude [...]. É mais do que uma mudança da condição ou uma mudança menor de opinião” (PERRINE, 1978, p. 70).

## A ELECTRA DE SÓFOCLES

O contexto principal da peça *Electra*, escrita provavelmente entre 409 e 401 a.C., é o matricídio. Clitemnestra matou o marido, Agamenão, rei de Argos, e fez isso com a ajuda do amante, o próprio sucessor do rei, Egisto, em um banquete preparado para Agamenão, após seu retorno de Troia. Sua justificativa para ter cometido o assassinato foi o fato de o marido ter sacrificado a filha Ifigênia a Artemisa, para que os gregos tivessem sucesso na viagem para Troia. A história se passa na cidade de Micenas, e a peça

começa com a chegada de Orestes, seu Pedagogo e Pílates a Micenas, com o objetivo de fazer vingança, matando Clitemnestra e Egisto.

No prólogo da peça (v. 1-120), Orestes relata a consulta que fizera a Apolo, sobre como deveria se vingar e descreve, nos v. 36-37 (SOPHOCLE, 1968), que recebeu a seguinte resposta:

ἄσκειον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ  
δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγᾶς.

Que eu sozinho, desprovido de armas e exército,  
deveria, com astúcia, executar a matança que é minha por direito.

Para entrar em contato com a família real e, assim, ter acesso ao palácio, o Pedagogo teria que inventar a história de que Orestes havia morrido em um acidente com sua carruagem nas corridas de Delfos e fingir que era outra pessoa. Enquanto isso, Orestes e Pílates iriam ao túmulo do pai para lhe fazer libações e lhe dedicar uma mecha de cabelo, conforme as práticas de respeito aos mortos já consagradas nesse mito, “constando já da *Oresteia de Estesícoro*” (DUARTE, 2002, p. 197), no sétimo ou sexto século a.C. Em seguida, Electra sai do palácio e expressa novas lamentações pela morte do pai, reclamando que o irmão não vem para juntos se vingarem dos assassinos de Agamenão.

No párodo (v. 121-250), isto é, o momento em que o coro entra no palco, as mulheres de Micenas, que o formam, ressaltam que Clitemnestra é má e, por isso, aconselham que Electra não fique se lamentando, com o que a moça não se conforma. Electra faz, então, um desabafo de

como tudo anda errado dentro de casa, e como é difícil conviver com os assassinos de seu pai. Ela fala do ódio da mãe contra Orestes, e que a mãe a culpa por tê-lo ajudado a fugir de suas mãos. Electra mantém viva, porém, a esperança de que o irmão virá para ajudá-la a se vingar.

No primeiro episódio (v. 251-471), entra em cena Crisótemis, que começa a discutir com Electra para que abandone seus planos de vingança, pois há planos de matá-la; porém, a irmã diz que prefere a morte a conviver com a família. Crisótemis conta para Electra que a mãe tivera um pesadelo com Orestes, o que a deixa feliz. Quando Crisótemis lhe diz, porém, que pretende ir ao túmulo do pai para fazer as libações que sua mãe havia pedido, Electra fica indignada e manda que a irmã jogue fora a libação de Clitemnestra e ofereça outras em seu próprio nome e no de Electra. No primeiro estásimo (v. 472-515), o coro celebra o pesadelo de Clitemnestra, que considera um bom presságio.

No segundo episódio (v. 516-1057), Clitemnestra aparece e começa a discutir violentamente com Electra. Ela admite que matou Agamenão como um ato de justiça, e diz que Electra deveria ter ajudado a matá-lo, nos v. 525-533:

Πατήρ γάρ, οὐδὲν ἄλλο, σοὶ πρόσχημ' αἰεὶ  
 ὡς ἐξ ἐμοῦ τέθνηκεν· ἐξ ἐμοῦ, καλῶς  
 ἔξοιδα· τῶνδ' ἄρνησις οὐκ ἔνεστί μοι·  
 ἢ γὰρ Δίκη νιν εἶλεν, οὐκ ἐγὼ μόνη,  
 ἢ χρεῖν σ' ἀρήγειν, εἰ φρονοῦσ' ἐτύγχανες·  
 ἐπεὶ πατήρ οὗτος σὸς ὄν θρηνεῖς αἰεὶ  
 τὴν σὴν ὄμαιμον μούνος Ἑλλήνων ἔτλη

θῦσαι θεοῖσιν, οὐκ ἴσον καμῶν ἐμοὶ  
λύπης, ὅτ' ἔσπειρ', ὥσπερ ἡ τίκτουσ' ἐγώ.

Pois seu pai, sua constante desculpa, foi morto  
por mim e ninguém mais; por mim, eu sei  
muito bem! Eu não o nego;  
pois foi a Justiça que o matou, não eu sozinha,  
e você devia ter me ajudado, se estivesse boa da cabeça.  
É que esse seu pai, por quem você chora sempre,  
foi o único grego que teve a audácia de sacrificar  
sua irmã aos deuses, sem ao menos ter partilhado  
da dor de dá-la à luz.

Electra vem logo em defesa do pai: havia uma razão para matar Ifigênia, pois era uma exigência da deusa Artemisa, para a qual não havia alternativa. Segundo Electra, foi Egisto quem obrigou a mãe a matar Agamenão, e ela não o teria matado apenas para vingar a filha, mas também para beneficiar os inimigos do rei. Em seguida, entra em cena o Pedagogo, que se encontra com Clitemnestra e Electra, e se apresenta para elas, narrando-lhes, em detalhes, como Orestes morreu. Diante da notícia, Clitemnestra tem, nos v. 770-771, uma reação inesperada:

Δεινὸν τὸ τίκτειν ἐστίν· οὐδὲ γὰρ κακῶς  
πάσχοντι μῖσος ὧν τέκη προσγίγνεται.

Coisa terrível é a maternidade! Pois, mesmo sofrendo,  
uma mãe nunca consegue odiar o filho.

Ela também diz que foi Orestes quem decidiu se afastar dela, e que ele a ameaçava. Após dar a notícia, o Pedagogo é convidado pela rainha para entrar no palácio. Enquanto isso, Electra, arrasada, entoava, junto com o coro, um *kommos*, um lamento expressivo da “morte” de seu irmão, o abandono de toda esperança. Em meio aos lamentos, entra Crisótemis muito feliz, trazendo as boas-novas de que Orestes está vivo e em Micenas. Diante da incredulidade de Electra, Crisótemis lhe apresenta as evidências: a mecha de cabelos encontrada na tumba do pai. Electra continua sem acreditar e compele a irmã para matarem o tirano sozinhas, já que Orestes não viria mais. No entanto, Crisótemis não aceita a proposta da irmã e, por isso, Electra decide matá-lo sozinha. O coro lamenta, então, a briga entre as duas e a condição de Electra.

No segundo estásimo (v. 1.058-1.097), o coro elogia a piedade e a constância de Electra. Então, no terceiro episódio da peça (v. 1.098-1.383), Orestes chega ao palácio, apresentando-se como informante de notícias sobre Orestes. Procura Egisto, portanto, e pede para que Electra entre no palácio e lhe dê esse aviso. Nenhum dos dois reconhece o outro. Logo depois, Orestes entrega as cinzas “de seu próprio corpo” para Electra, e ela chora sobre a urna funerária. Pelas palavras de seus lamentos, Orestes reconhece a irmã, e, para consolá-la, ele se revela a ela, o que causa grande alegria na moça. Orestes pede para que ela controle essa alegria e eles entram no palácio. O Pedagogo pede para que os dois andem rápido com o plano, pois deveriam aproveitar o fato de Clitemnestra estar sozinha no palácio para matá-la, antes que chegasse mais gente para defendê-la. Então, Orestes, Pílates e o Pedagogo saem para matá-la em seu quarto.

No terceiro estásimo (v. 1.384-1.397), o coro anuncia a hora da vingança. Finalmente, no êxodo (v. 1.398-1.510), uma espécie de desfecho da peça, Electra ouve os gritos de Clitemnestra, enquanto Orestes e Pílates a degolam. Em vão, ela pede socorro a Electra. Pouco tempo depois, Egisto chega em casa. O coro avisa os irmãos de sua chegada. Ao entrar, Egisto vê Orestes e Pílates andando em sua direção com um corpo velado, que ele toma pelo corpo de Orestes. Porém, ao retirar o véu, descobre que era o corpo de Clitemnestra. Orestes o arrasta até o local onde seu pai havia morrido e o mata ali. O coro comemora.

## A ELECTRA DE EURÍPIDES

A relação cronológica entre as duas peças homônimas é controversa. Para Thiery (2011, p. 72), “a Electra de Eurípides seria anterior à de Sófocles”, situando-se, aproximadamente, no ano 420 a.C. Para Denniston (1987, p. xxxix), “embora a evidência não seja suficiente para estabelecer a prioridade de nenhum dos dois textos, parece que a melhor conclusão é de que a Electra de Eurípides é a última das duas”, situando-se por volta do ano 413 a.C. Apesar das controvérsias quanto a sua localização na cronologia do drama, a Electra de Eurípides continua a nos provocar:

De caráter grave e vulgar, índole plangente, vingativa, jubilatória e melancólica, colocando-se como ato doloso, doloroso e anódino no seu sentido primevo, a *Electra* eurípidiana é um desafio a qualquer estudioso, porque é tragédia refinada com jogos de linguagem e

subentendidos preciosos, mas também porque é teatro de assunto comum, de manchetes de jornais da imprensa marrom igualmente acessível às grandes massas, com clichês apelativos e particularmente carregada de provérbios e sentenças em tons e cores bem populares, filosofia de botequim, de homens comuns (BARBOSA, 2015, p. 25-26).

A peça começa com o camponês, marido de Electra, fazendo uma contextualização do drama, no prólogo (v. 1-165), no qual fala sobre os feitos gloriosos do rei Agamenão em Troia e sobre sua morte em Argos. O rei encontrou sucesso em Troia; ao chegar em casa, porém, encontrou a morte. O camponês também conta, nos v. 16-21, o que aconteceu em Argos, com Orestes e Electra, depois da morte de Agamenão:

τὸν μὲν πατὴρ γεραιὸς ἐκκλέπτει τροφῆς  
 μέλλοντ' Ὀρέστην χερὸς ὑπ' Αἰγίσθου θανεῖν  
 Στροφίωι τ' ἔδωκε Φωκῆων ἐς γῆν τρέφειν·  
 ἢ δ' ἐν δόμοις ἔμεινεν Ἡλέκτρα πατρός,  
 ταύτην ἐπειδὴ θαλερὸς εἶχ' ἥβης χρόνος  
 μνηστῆρες ἦτιουν Ἑλλάδος πρῶτοι χθονός.

O velho tutor do pai furtou o rapaz,  
 já que Orestes estava prestes a morrer pela mão de Egisto,  
 e o entregou a Estrófiu para criá-lo na terra da Fócia;  
 Electra, por sua vez, permaneceu no palácio do pai,  
 quando, porém, chegou à idade florida da juventude,  
 os príncipes da Grécia vieram até ela como pretendentes.

No entanto, Egisto proibiu Electra de se casar com um nobre, pois ela poderia ter um filho que vingasse a morte do avô. Por isso, Egisto queria matá-la, mas Clitemnestra a salvou. Diante disso, Egisto resolveu lhe dar um camponês por marido. Mesmo diante desse casamento forçado, Electra diz que não odeia o camponês, e que ele é um marido respeitoso e ajudador. Entram em cena, então, Orestes e seu grande amigo, Pílates, que estão perto da casa, onde Electra e o marido vivem. Orestes revela que veio para fazer vingança e que esteve na tumba do pai para oferecer libações. Ele está em busca de Electra, para que, juntos, executem essa vingança. Os rapazes se escondem quando Electra se aproxima deles, cantando uma monodia, isto é, um lamento pelo pai, com o desejo de que Orestes viesse em seu socorro.

No párodo (v. 166-213), entra em cena o coro, convidando-a para um festival da deusa Hera, de Argos. Electra recusa o convite devido a sua aparência inadequada e extrema tristeza. O coro diz que se ela não prestar reverência aos deuses, suas lágrimas não cessarão. Electra discorda e diz que os deuses se importam com a sua situação e de sua família. No primeiro episódio, Orestes e Pílates acham que Electra é uma serva, a quem poderiam perguntar se a irmã morava naquela casa de fato. Ao ver Orestes e Pílates, Electra pensa que Orestes quer matá-la. Ele a reconhece, mas ela não o reconhece. Então, Orestes diz que veio para trazer notícias do irmão dela. Electra pergunta se ele está vivo ou morto e Orestes responde que ele está vivo, migrando de cidade em cidade. Ele também fala que Orestes queria saber se ela estava viva e, se estivesse, como estava. Orestes pergunta por que Electra está morando longe da cidade e ela explica que

está ali por causa do casamento, morando na casa do marido. Ela começa a contar para o “estranho” como ela e Orestes matariam o padrasto e explica que, se ele viesse a Argos, ela não o reconheceria, pois foram separados muito jovens. O camponês chega, vê os homens e não tem uma reação muito agradável. Electra explica que eles vieram para trazer notícias de Orestes. Então, o camponês os convida para entrar em casa, a fim de lhes oferecer algo, mesmo sendo pobre. Orestes exalta a bondade e virtude do camponês. Diante da notícia de que Orestes vive, o coro se alegra. Orestes e Pílates entram na casa, enquanto Electra e o marido ficam conversando do lado de fora. Ela pede que o camponês vá até o velho tutor, que mora no rio Tanaus, a fim de chamá-lo para se regozijar com eles em casa e para que receba a notícia de que Orestes está vivo. Enquanto isso, Electra entra em casa para preparar a comida.

No primeiro estásimo (v. 434-485), o coro mais uma vez entra em cena, cantando sobre a gloriosa expedição dos gregos a Troia, liderados pelo rei Agamenão. Por fim, ao destacar a grandeza de tal rei, o coro ressalta a amplitude do crime de Clitemnestra. No segundo episódio (v. 486-698), o Velho chega com comida e fica muito emocionado ao ver Electra. Conta que, no caminho, passou pela tumba de Agamenão e ofereceu libações. Lá, ele viu oferendas de outra pessoa e suspeita que essa pessoa seja Orestes, que teria vindo em segredo e oferecido libações na tumba do pai, uma das quais era uma mecha de cabelo, que o Velho dá a Electra para que compare com a cor do próprio cabelo.

Electra não acredita que seja Orestes e diz que a cor do cabelo não é prova suficiente. Então, o Velho sugere que ela compare a sua pegada

com a de Orestes, na tumba. Electra mais uma vez contesta e diz que as pegadas de irmãos, ainda mais de uma menina e um menino, nunca seriam iguais. Além do mais, segundo ela, não teria como Orestes deixar pegadas em um solo rochoso. Assim, ela conclui que a pessoa era um estranho qualquer. Em seguida, o Velho pergunta pelos convidados, porque quer saber mais sobre Orestes.

Ao entrar na casa, começa a observar Orestes, o suposto estranho, com mais atenção, até o reconhecer. Electra, emocionada, abraça o irmão, enquanto o coro canta. Então, Orestes pede conselhos ao Velho quanto ao que deve fazer para matar a mãe e Egisto. Ele lhe dá sugestões e conta que, no caminho para a casa de Electra, viu Egisto com seus servos, oferecendo um sacrifício não muito longe dali. Orestes pergunta como fará para se aproximar dele, e o Velho lhe diz que é para se aproximar aos poucos até que Egisto o perceba e, como exige o costume, o convide para o banquete. Quanto à Clitmenestra, ele sugere que Electra fale que deu à luz, pois, assim, ela iria até a sua casa para ver o bebê. Então, Electra pede que ele guie Orestes até Egisto e, depois, vá ao palácio dar a notícia do suposto nascimento a Clitemnestra. Orestes e Electra oram aos deuses antes de partir para a ação. Electra diz que, se Orestes morrer, tudo estará arruinado e, então, ela cortaria a própria cabeça com uma espada, para não dar esse “privilégio” aos inimigos. Assim, ela entra em casa e Orestes, acompanhado de Pílates e do Velho, vai em direção ao seu destino.

No segundo estásimo (v. 699-746), o coro canta sobre a astúcia de Tiestes, o pai de Egisto. No terceiro episódio (v. 747-858), o servo de Orestes chega à casa de Electra e anuncia como se deu a morte de Egisto. Diante da

notícia, o coro canta, no terceiro estásimo (v. 859-879). No quarto episódio (v. 880-1.146), Orestes e Pílates trazem o corpo de Egisto em uma maca e o colocam na frente da casa. Ali, Electra pronuncia o discurso fúnebre, cheio de vitupérios. Em seguida, levam o corpo para dentro de casa e ficam esperando por Clitemnestra. Orestes sente pena de Clitemnestra, mas Electra o convence a fazer isso em vingança do pai. Em seguida, Clitemnestra chega em uma carruagem com suas servas. Ao descer, começa a conversar com Electra, explicando que a morte de Agamenão foi justa (v. 1.044-1.045). O coro, então, se manifesta, chamando essa justiça de “vergonhosa” (v. 1.051-1.052). Electra afirma que a mãe o havia matado não só por vingança à morte da filha, mas também por uma questão de alcançar glória maior. Ela também diz que a morte da filha não foi justificativa para Clitemnestra tratar Electra e Orestes do jeito que os tratou, deixando-os à mercê de Egisto. A mãe responde, nos v. 1.101-1.102:

ὦ παῖ, πέφυκας πατέρα σὸν στέργειν αἰεῖ.  
 ἔστιν δὲ καὶ τόδ'· οἱ μὲν εἰσιν ἀρσένων,  
 οἱ δ' αὖ φιλοῦσι μητέρα μᾶλλον πατρός.

Minha filha, é natural que você sempre ame o pai.  
 É assim que deve ser. Alguns filhos são do pai;  
 outros amam a mãe mais do que o pai.

Ela também demonstra sinais de arrependimento pelo que fez (v. 1.105-1.110). Após a discussão, Electra pede que a mãe ofereça os sacrifícios pelo bebê, de acordo com a tradição. Clitemnestra aceita e entra em casa.

No último estásimo (v. 1.147-1.232), o coro recapitula o assassinato de Agamenão, enquanto Electra e Orestes a matam com uma faca na garganta. Os dois saem da casa e cantam um *kommos*, em lamento pelos crimes cometidos. Os dois corpos são colocados na frente da porta de entrada da casa. No êxodo (v. 1.233-1.359), entram em cena Castor e Polideuces, irmãos de Clitemnestra, que, depois de passarem por uma tempestade, atracam em Argos. Eles começam a falar que a punição de sua irmã foi justa, mas não o ato de Orestes. Então, dirigem-se a ele, dando instruções quanto ao seu futuro: ele teria que dar Electra em casamento a Pílates e teria que expiar sua culpa pelo assassinato, tendo que se submeter ao julgamento dos deuses. Além disso, ele nunca mais poderia pisar em Argos. Por fim, Electra, bem triste, se despede de Orestes e sai com Pílates e com alguns servos para um lugar fora da Acaia, conforme orientado por Castor.

## A CARACTERIZAÇÃO DOS PERSONAGENS POR SÓFOCLES E EURÍPIDES

A partir da análise de quatro personagens comuns de cada uma das duas peças intituladas *Electra*, percebemos que os personagens são apresentados de forma indireta, ou seja, podemos inferir quais são as características de cada um deles conforme suas ações e pensamentos no decorrer da trama e não por alguma descrição explícita desses elementos.

Os quatro personagens selecionados são aqueles que aparecem nas duas peças e que o fazem com certa proeminência: Electra, Orestes,

Clitemnestra e o Pedagogo, na *Electra de Sófocles*, e Electra, Orestes, Clitemnestra e o Velho (equivalente ao Pedagogo), em Eurípidés.

## ELECTRA

Nas duas peças, Electra é uma personagem profunda, e é só com uma “rica série progressiva de contrastes” que Sófocles, por exemplo, “desvenda ao olhar [...] a essência íntima da figura principal” (JAEGER, 2003, p. 332). Em Sófocles, Electra apresenta diversas facetas e tem um ar mais nobre. Suas ambições são maiores e ela é colocada como heroína (POST, 1953, p. 151). É “gentil, amorosa e feminina” (DENNISTON, 1987, p. xxviii). Em Eurípidés, “ela é uma mulher em cuja alma a ternura está praticamente morta [...]. A coisa mais humana nela é sua gratidão ao camponês de coração nobre” (DENNISTON, 1987, p. xxviii).

Em Sófocles, tudo o que Electra faz é para honrar os mortos e a casa de seu pai. Ao tentar convencer Crisótemis a ajudá-la a matar Egisto e Clitemnestra, Electra fala de como as duas seriam reconhecidas por um ato de heroísmo. Como sua irmã não aceita se juntar a ela, então Electra volta à ideia original de fazer tudo sozinha, a qualquer custo. Para ela, a justiça é mais valiosa do que a própria vida. “Sua profunda tristeza pelo pai, embora excessiva, e sua coragem e autossacrifício em se colocar contra o casal real às custas do próprio conforto e segurança, fazem dela uma figura verdadeiramente heroica” (ROISMAN; LUSCHNIG, 2011, p. 31). Na peça, Electra “está continuamente defendendo a ‘natureza’ nobre que adquiriu do pai, e nega de forma persistente o direito de Clitemnestra de se considerar sua mãe” (SEGAL, 1966, p. 499).

Além de mais nobre no caráter, a Electra de Sófocles também é mais nobre no sentido de sua condição. Ela mora no palácio, enquanto a Electra de Eurípidés mora em uma casa no campo junto com o marido camponês. Por isso, ela lamenta mais, nos v. 118-120; 300-310, a sua condição do que a morte do pai ou o exílio do irmão (LUSCHNIG *apud* BOAS, 2017, p. 54). Denniston (1987, p. xviii) se refere a isso como *more Euripideo*, isto é, o costume de Eurípidés de fazê-la se demorar mais, como Helena e Hécuba, “nas suas privações e desconfortos físicos”. De fato, até o convite que faz à mãe, nos v. 1.139-1.140, contém palavras frívolas:

χώρει πένητας ἐς δόμους· φρούρει δέ μοι  
μή σ' αἰθαλώσῃ πολύκαπνον στέγος πέπλους

Entre em nossa humilde casa; mas cuidado  
para que as paredes esfumaçadas não lhe sujem a roupa.

Assim, o desejo por vingança decorre mais de sua situação de perda de estatuto real, casamento humilhante, virgindade prolongada, falta de filhos, vida de árdua pobreza e privação física, do que da morte do pai, embora se possa discutir até que ponto essa afirmação seja totalmente verdadeira. Em Sófocles, a situação pessoal de Electra, “embora forneça a força emocional motriz da peça, não é distintamente egocêntrica” (BARLOW, 1988, p. xxxvi). Isso a diferencia da Electra de Eurípidés, que é apenas um “objeto” de ódio e vingança (BARLOW, 1988, p. xxxvi). Embora tenha bons motivos para se vingar, “ela nunca aparece acima ou além das próprias preocupações ou é dotada de qualquer uma das redentoras virtudes (ou excessos) de sua

homônima em Sófocles” (ROISMAN; LUSCHNIG, 2011, p. 31). Além disso, em Eurípides, é Electra quem insiste para que Orestes mate a mãe, pois, em primeira instância, ele relutava (v. 967-969). “Esse complexo de questões gera em Electra o ódio vingativo que a inspira – e, através dela, Orestes – ao matricídio” (BOAS, 2017, p. 54). Tais fatos lhe dão uma característica mais autoritária, quase independente, conforme se percebe nos v. 967-986.

Justiceira convicta, ao matar sua mãe, ela nos serve [em Eurípides] de paradigma para repensar todas as rupturas desejadas, recalçadas, as possíveis e as impossíveis, aquelas que cumpre extirpar, aquelas outras que arrancam o mal, mas levam fora o coração da gente... (BARBOSA, 2015, p. 18).

Já em Sófocles, os dois irmãos estão igualmente determinados a cometer o matricídio.

Nas duas peças, Electra se liga visivelmente ao passado. Por isso, seu caráter só ganha “todas as dimensões” com referência ao passado (SEGAL, 1966, p. 505): “uma crise real e histórica atravessa o passado e chega até o presente. Duas mulheres, mãe e filha, concebem crimes e se torturam mutuamente, numa luta de que os personagens masculinos da peça usufruem” (BARBOSA, 2015, p. 19). Além disso, Electra devota sua vida à justiça e quer vingança independentemente das consequências (SEGAL, 1966, p. 537). De fato, conforme afirma Webster (*apud* STEVENS, 1978, p. 117), “todo o arranjo do enredo pretende dar a suas emoções o maior alcance possível, para que possamos vê-la, por sua vez, sombria, desdenhosa, eufórica, desesperada, resoluta, triste, alegre e triunfante”. No caso da tragédia de Sófocles, Ringer

(1998, p. 158) afirma que “em pelo menos um ponto em *Electra*, cada uma das três personagens femininas afirma: ‘eu não sou o que pareço ser’. Circunstâncias além de seu controle as compelem a projetar uma *persona* desagradável e malquista”.

Quanto às transformações que sofre em seu desenvolvimento, a *Electra* de Eurípides é dinâmica. O principal critério que a define como tal é a questão do remorso ao final da peça pelo assassinato de Clitemnestra. “Orestes e *Electra* emergem após o assassinato de Clitemnestra meio enlouquecidos com horror e remorso” (STEVENS, 1978, p. 116). O assassinato levou *Electra* a reconhecer, nos v. 1.182-1.184 e 1.198-1.200, que seu ódio a levou longe demais (BOAS, 2017, p. 97) e ela admite que convenceu Orestes a cometer um ato terrível (v. 1.224-1.226). No entanto, diferentemente dele, parece que ela só sente remorso, mas não arrependimento. Só teme as consequências de seu ato, anunciadas por Castor e Polideuces (v. 1.229-1.231; 1.323-1.324), pois, devido ao assassinato, *Electra* teve que se casar com Pílates e abandonar a Acaia.

Outra mudança está no âmbito das motivações para o assassinato. “O equilíbrio entre as motivações de *Electra* começa a mudar à medida que a peça avança e seu ódio inalterado por Egisto e Clitemnestra se torna cada vez mais central” (BOAS, 2017, p. 96). Ou seja, o ódio pela própria condição e pela morte do pai, foi ficando em segundo plano, e o ódio por Egisto e Clitemnestra foi se tornando sua principal motivação.

Há ainda outro aspecto que atesta a natureza dinâmica da *Electra* de Eurípides. Ela acaba por se transformar na própria Clitemnestra, objeto de seu ódio, conforme percebeu Barbosa (2015, p. 20):

A tragédia [...] não apenas afirma que violência gera violência, ela indica que o que se vinga de seu algoz se iguala a ele (e Platão concorda com esse ponto de vista!); e que o vingar-se pode ser um ato de inveja movido pelo desejo de possuir a força desmedida do carrasco para usá-la contra ele outra vez. O fascínio pelas qualidades do opressor, pelo poder de sua força impele a vítima a repetir seus atos sobre um outro.

Já em Sófocles, Electra é uma personagem estática. Ela não apresenta mudanças de atitude e opinião, não experimenta grandes transformações, nem passa a enxergar as coisas sob nova perspectiva. Em contraste com a peça de Eurípides, por exemplo, Electra não sente nem ao menos remorso pelo assassinato, o que leva Stevens (1978, p. 116) a afirmar que, “por mais sombria que a tarefa de Orestes e Electra tenha sido, a atmosfera permanece limpa, sem loucura e remorso”. Em Sófocles, Electra, após a morte da mãe, decide ir até o fim com seu plano, até matar Egisto, para que assim possa comemorar sua vitória. Assim, no final da trama, não há sinais de culpa e o coro até comemora a vitória dos irmãos. Para confirmar sua natureza estática, “no instante em que a personagem atinge a plenitude na tragédia o poeta corta, subitamente, o fio da ação” (JAEGER, 2003, p. 333).

## ORESTES

Embora nas duas peças Orestes seja um personagem profundo, há algumas características que o diferenciam em uma e outra obra. “Em Sófocles, irmão e irmã mantinham comunicação [...], mas a Electra de Eurípides nada sabe do paradeiro do irmão: ela pensa que ele é

um escravo algures [...]. Ela o imagina romanticamente como herói” (DENNISTON, 1987, p. xxvii). Para Segal (1966, p. 513), o Orestes de Sófocles não é tão ligado emocionalmente ao pai quanto Electra. Essa característica também está presente no Orestes de Eurípidés. No entanto, em ambas as peças, depois de se revelar, Orestes parece ter uma ligação mais próxima com a irmã.

Em Sófocles, Orestes parece ser mais “independente” em suas ideias. Ao começar a peça, por exemplo, Orestes já tem um plano de como matar Clitemnestra e Egisto. “Ele não pede conselhos a ninguém, mas teve o cuidado de obter a sanção de Apolo através do oráculo de Delfos para seu método” (POST, 1953, p. 150). Para executar seu plano, Orestes conta com a ajuda do Pedagogo e, posteriormente, de Electra. Em contrapartida, em Eurípidés, Orestes pede conselho ao Velho sobre como deveria se vingar e matar Egisto (v. 598-604). Mesmo sua comparação com Ulisses, o herói da Odisseia, de Homero, é desfavorável ao rapaz:

Eurípidés estabelece um paralelo entre a situação de Orestes e a de Odisseu, em que ambos retornam a casa em segredo, testam a lealdade dos mais próximos, são reconhecidos de modo involuntário por velhos criados através de uma cicatriz e preparam arduamente a vingança. No entanto, a comparação faz-se em detrimento do jovem herói, desprovido da grandeza heroica do guerreiro de Troia (DUARTE, 2012, p. 204).

Além disso, é Electra quem persuade o irmão a matar a mãe, pois, diante da mãe, “ele perde a confiança na instrução de Apolo”, já que “sua presença o lembra do vínculo físico e natural entre mãe e filho, o que a torna

uma ‘vítima proibida’” (BARLOW, 1988, p. xxx). Por isso, em primeira instância, ele reluta, com medo das consequências que viriam, apesar de sua ida a Argos ter o propósito de matar a mãe (v. 613-614, 975, 977). Isso demonstra, mais uma vez, que, em Eurípides, Orestes age de modo confuso e dependente, o que leva Luschnig (*apud* BOAS, 2017, p. 54) a descrevê-lo como “jovem esnobe, incerto de sua identidade, indeciso sobre sua missão, covarde demais para entrar na cidade e enfrentar os assassinos de seu pai, precisando da ajuda e da personalidade mais forte da irmã”, como percebemos nos v. 99-100, 601-603 e 669.

Assim como a irmã, Orestes não é muito nobre em Eurípides. “O falso heroísmo de Electra enfatiza a fraqueza de Orestes e a pequena ambição de Electra” (POST, 1953, p. 151). A própria irmã se refere a sua covardia, no v. 982:

οὐ μὴ κακισθεῖς εἰς ἀνανδρίαν πεσῆι;

Você não vai bancar o covarde e cair por falta de virilidade?

Em contraste, se é que a peça de Eurípides foi encenada primeiro, Sófocles “desejava glorificar Orestes e evidentemente achava necessário defendê-lo contra a difamação implícita na peça de Eurípides” (POST, 1953, p. 151). Por isso, em sua peça, Orestes tem um ar mais corajoso e ele permite que o rapaz seja um herói que aja “sem dúvidas ou compunções”, o que é uma inovação, já que isso “permite que seu herói obtenha sucesso por falsidade e estratégia” (POST, 1953, p. 150). De acordo com Duarte (2012, p. 233), “para poder aspirar ser o digno

filho de seu pai, Orestes tem de provar-se o digno filho de sua mãe, superando-a no que ela excele”.

Mesmo sendo um personagem sem atrativos em Eurípides (DENNISTON, 1987, p. xxvii), Orestes é um personagem dinâmico. Assim como Electra, ele também sente remorso pelo assassinato da mãe e lamenta as consequências de seu ato (v. 1.177-1.182, 1.206-1.209, 1.316-1.318). Em contrapartida, em Sófocles, Orestes é personagem estático, pois não apresenta nenhuma mudança significativa durante o curso da história. Em nenhum momento da peça ele duvida se matar a mãe seria um erro ou não. O Orestes vingativo do começo da trama é o mesmo do final. Seu propósito se cumpre e ele não se sente culpado nem arrependido. “Em Sófocles, o assassinato de Clitemnestra é aprovado, mesmo que não seja expressamente ordenado por Apolo, e não surpreende que Orestes seja apresentado como justificado” (STEVENS, 1978, p. 111).

## CLITEMNESTRA

Clitemnestra, por sua vez, é uma personagem profunda nas duas peças. Sua profundidade está no caráter, que desperta dúvidas na plateia se é de natureza malfazeja ou não. Na história de Sófocles, ela aparenta ser má. Electra, por exemplo, em sua primeira fala, nos v. 97-99, já enfatiza a crueldade com que Clitemnestra e Egisto mataram Agamenão:

μήτηρ δ' ἡμῆ χά κοινολεχῆς  
 Αἴγισθος, ὅπως δρῶν ὑλοτόμοι,  
 σχίζουσι κάρα φονίῳ πελέκει·

Minha mãe e seu amante,  
Egisto, como lenhadores em um carvalho,  
partiram-lhe a cabeça com um machado assassino!

O coro, por sua vez, sugere, no v. 142, que a maldade da mãe é opressiva para a filha: ἀνάλυσίς ἐστὶν οὐδεμία κακῶν, “não se antevê nenhuma libertação desses males”. Mais adiante, no segundo episódio (v. 610-611), o coro afirma que, após seu sonho premonitório, Clitemnestra não tem mais nenhuma preocupação em agir com justiça:

Ὅρῳ μένος πνέουσιν· εἰ δὲ σὺν δίκη  
ξύνεστι, τοῦδε φροντίδ’ οὐκέτ’ εἰσορῶ.

Vejo que ela cospe fúria; se, porém, ela tem alguma consideração pela justiça, não distingo mais essa preocupação nela.

No episódio anterior (v. 277-281), Electra se sente ultrajada pelo fato de que a mãe celebra todos os meses a morte de Agamenão, como se fosse uma festa religiosa, assim confundindo devoção com impiedade:

ἀλλ’ ὥσπερ ἐγγελῶσα τοῖς ποιουμένοις,  
εὐροῦσ’ ἐκείνην ἡμέραν ἐν ἧ τότε  
πατέρα τὸν ἀμὸν ἐκ δόλου κατέκτανεν,  
ταύτη χοροὺς ἴστησι καὶ μηλοσφαγεῖ  
θεοῖσιν ἔμμην’ ἱερά τοῖς σωτηρίοις.

Mas ela se diverte com suas ações!  
Depois que descobriu a data em que

matou o nosso pai com sua astúcia,  
 ela o distingue com danças e oferece sacrifícios,  
 religiosamente, todo mês, aos seus deuses salvadores.

Além disso, Clitemnestra trata a filha muito mal, com insultos e provocações, como aqueles que ela lhe dirige nos v. 289-292:

Ὡ δύσθεον μίσημα, σοὶ μόνη πατήρ  
 τέθνηκεν; ἄλλος δ' οὔτις ἐν πένθει βροτῶν;  
 κακῶς ὄλοιο, μηδέ σ' ἐκ γόων ποτὲ  
 τῶν νῦν ἀπαλλάξειαν οἱ κάτω θεοί.

Sua coisa maldita e odiosa, será que só o seu pai  
 morreu? Será que ninguém mais há de luto?  
 Que você só se dê mal! E que os deuses do inferno  
 nunca a poupem dos motivos para chorar!

Em virtude de tudo isso, pode-se dizer que Clitemnestra é impulsiva e impaciente, chegando a confessar abertamente, nos v. 525-533 (já citados anteriormente, no resumo da peça), o homicídio que praticara. Sua crueldade é realçada pelo fato de não se compungir pelo que fez, conforme se percebe no v. 549:

Ἐγὼ μὲν οὖν οὐκ εἰμὶ τοῖς πεπραγμένοις  
 Δύσθυμος [...]

Não estou nem um pouco arrependida das ações  
 que pratiquei! [...]

Esse fato também lhe confere o título de personagem estática, pois, do início ao fim do drama, não há sinais de arrependimento pelo assassinato do marido, e muito menos de alguma mudança em seu caráter.

A violência atribuída, em Sófocles, a Clitemnestra nos deixa ainda mais perplexos porque, em geral, “em Sófocles tudo se desenvolve sem violência, nas suas proporções naturais”, pois “é o mestre do meio-tom” (JAEGGER, 2003, p. 319 e 325). Talvez por isso haja momentos em que a peça de Sófocles atribui alguns traços de bondade a Clitemnestra. Nesses momentos, se olharmos sob a perspectiva de Clitemnestra, temos a impressão de que o assassinato de Agamenão foi justo, já que ele havia oferecido Ifigênia, a filha do casal, em sacrifício aos deuses. Entretanto, como a própria Electra explica, no v. 575, Agamenão sacrificou a filha em obediência a um oráculo, a fim de que seu exército pudesse navegar em direção a Troia. Porém, não fez isso com alegria:

Ἄνθ' ὧν, βιασθεὶς πολλὰ κἀντιβίας, μόλις  
ἔθυσεν αὐτήν. [...]

Por essas razões, forçosa e relutantemente, mal  
conseguiu sacrificá-la! [...]

Além disso, a morte de Ifigênia não foi o motivo, como ressalta Electra nos v. 578-579, que levou Clitemnestra a matá-lo, mas seu desejo por Egisto:

[...] κείνον θέλων  
ἐπωφελῆσαι ταῦτ' ἔδρα, τούτου θανεῖν  
χρῆν αὐτὸν οὔνεκ' ἐκ σέθεν;

[...] Você fez isso  
 porque queria beneficiar o safado! Agamenão não precisava  
 morrer em sua mão por causa dele?

Assim como Orestes, Clitemnestra buscava riquezas; porém, “a diferença é que Clitemnestra ora para reter o que ganhou pelo assassinato, Orestes para recuperar sua legítima herança” (STEVENS, 1978, p. 114). Um dos momentos mais enigmáticos ocorre quando ela recebe a notícia da “morte” do filho. Sua dúvida declaração, nos v. 770-771, a respeito dessa notícia nos dá a impressão de um pesar legítimo. Em seguida, porém, ela começa a repreender o rapaz por suas escolhas e, nos v. 783-786, chega a demonstrar certo alívio por ter se livrado do filho:

Nῦν δ' – ἡμέρα γὰρ τῆδ' ἀπήλλαγμαί φόβου  
 πρὸς τῆσδ' ἐκείνου θ'. ἦδε γὰρ μείζων βλάβη  
 ξύνοικος ἦν μοι, τοῦμόν ἐκπίνουσ' ἀεὶ  
 ψυχῆς ἄκρατον αἷμα. [...]

Agora, neste dia, eu me livro do medo  
 daquele e desta, que se tornou  
 a maior praga a viver na minha casa, sugando sempre  
 todo o sangue da minha alma! [...]

Os lamentos anteriores arrastam um peso de ironia, já que, momentos antes, Clitemnestra reclamava que Electra havia tirado Orestes de suas mãos, quando sua intenção era matá-lo.

A Clitemnestra de Eurípides também é controversa e profunda. Na peça, quase todos os personagens falam sobre seu terrível ato de assassinato. O camponês, já nos versos 8-10 do prólogo, aponta para a sua culpa:

[...] ἐν δὲ δώμασιν  
θνήσκει γυναικὸς πρὸς Κλυταιμῆστρας δόλωι  
καὶ τοῦ Θυέστου παιδὸς Αἰγίσθου χερί.

[...] No palácio, [Agamenão]  
morre pela astúcia da esposa, Clitemnestra,  
e pela mão do filho de Tiestes, Egisto.

No primeiro estásimo, o coro das mulheres de Micenas ressalta, por sua vez, a crueldade da ação e afirma, nos v. 483-486, que Clitemnestra deve pagar pelo que fez:

τοιγάρ σοί ποτ' οὐρανίδαί  
πέμψουσιν θανάτου δίκαν.  
ἔτ' ἔτι φόνιον ὑπὸ δέραν  
ᾧψομαι αἷμα χυθὲν σιδάρωι.

Por isso, os seres celestiais  
vão, um dia, cumprir a sua pena de morte.  
Eu ainda, ainda hei de ver o sangue homicida  
escorrendo da sua garganta pela lâmina.

Até o Velho incentiva Orestes a matar a mãe e o amante, no v. 613, e Electra, de forma constante, expressa sua revolta pelo que a mãe fez, como, por exemplo, no final do prólogo, nos v. 162-166:

οὐ μίτραισι γυνά σε  
 δέξατ' οὐδ' ἐπὶ στεφάνοις,  
 ξίφεσι δ' ἀμφιτόμοις λυγρὰν  
 Αἰγίσθου λώβαν θεμένα  
 δόλιον ἔσχεν ἀκοίταν.

Não foi com grinaldas que sua esposa  
 o recebeu, nem com as coroas da vitória,  
 mas com as espadas de dois gumes  
 de Egisto; garantindo a desgraçada desonra,  
 ela conservou o amásio traiçoeiro.

Logo no primeiro episódio, Electra enfatiza, nos v. 314-322, a falta de virtude dos dois amantes e, mais adiante, no último episódio, ela deplora a união fatídica de Clitemnestra e Egisto, colocando-os, nos v. 926-929, como farinha do mesmo saco:

ἤιδησθα γὰρ διτ' ἀνόσιον γήμας γάμον,  
 μήτηρ δὲ σ' ἄνδρα δυσσεβῆ κεκτημένη.  
 ἄμφω πονηρῶ δ' ὄντ' ἀνηρεῖσθον τύχην  
 κείνη τε τὴν σὴν καὶ σὺ τοῦκείνης κακόν.

Você sabia que tinha feito um casamento ímpio,  
 e minha mãe sabia que tinha conseguido um marido profano.

Já que eram ambos maus, vocês assumiram seu destino:  
ela, a sua maldade; e você, a dela.

Contudo, “como Eurípides, em sua *Electra*, claramente quer tornar o ato do matricídio o mais revoltante possível, não surpreende que ele consiga dar a Clitemnestra algumas características redentoras” (STEVENS, 1978, p. 111). Ela, por exemplo, salva Electra das mãos de Egisto, quando ele planejava matá-la, conforme o camponês reconhece, no prólogo, nos v. 27-29. Além disso, segundo o camponês, ainda no prólogo, é Egisto, e não Clitemnestra, que quer Orestes morto (v. 32-24). É ele também quem desonra o túmulo de Agamenão, conforme a própria Electra revela, nos v. 326-331, do primeiro episódio.

Finalmente, a própria Clitemnestra se encarrega de fazer a defesa de suas ações, afirmando, no último episódio, que a censura com que o povo a olhava deveria ser dirigida, na verdade, a Agamenão, que trouxe outra mulher para casa, quando voltou de Troia (v. 1032-1041). Ainda no último episódio, nos versos 1018-1029 e 1042-1047, ela discorre sobre a injustiça de Agamenão ao matar a filha Ifigênia, e confirma que, junto com os inimigos do rei, matou-o por essa razão. O mais importante, porém, é que, como personagem dinâmica em Eurípides, ela sente remorso do passado e admite isso nos v. 1.107-1.110:

[...] καὶ γὰρ οὐχ οὕτως ἄγαν  
χαίρω τι, τέκνον, τοῖς δεδραμένοις ἔμοι.  
οἴμοι τάλαινα τῶν ἐμῶν βουλευμάτων·  
ὡς μᾶλλον ἢ χρῆν ἤλασ' εἰς ὄργην πόσει.

[...] de fato, não me alegro muito,  
 filha, com os meus atos.  
 Ai de mim e das minhas ideias!  
 Quão mais do que devia eu provoquei meu marido à ira!

## O PEDAGOGO

Em Sófocles, o Pedagogo é um personagem raso e estático; contudo, não necessariamente um personagem típico. Mesmo assim, ele pode ser definido como uma pessoa constante em suas ideias. Do início ao fim da peça, seu objetivo é acompanhar Orestes na vingança da morte de Agamenão, o que ele próprio expressa claramente no prólogo (v. 11-14):

ὄθεν σε πατρός ἐκ φόνων ἐγὼ ποτε  
 πρὸς σῆς ὀμαίμου καὶ κασιγνήτης λαβὼν  
 ἤνεγκα κάξέσωσα κάξεθρεψάμην  
 τοσόνδ' ἐς ἥβης πατρὶ τιμωρὸν φόνου.

Outrora, eu o tomei das mãos de sua irmã de sangue,  
 e o levei de onde estavam os assassinos de seu pai,  
 e o salvei e criei para que,  
 no primor da juventude, fosse o vingador da morte de seu pai.

Portanto, “o Pedagogo dedicou a vida a treinar o homem que matará [...] Egisto” (RINGER, 1998, p. 131). Desde o início, ele constantemente instiga Orestes e, depois, Electra a cumprir o plano de assassinato. Praticamente, em toda cena em que aparece, ressalta a importância de agir rápido. Ao fim de sua primeira fala no prólogo (v. 22), por exemplo, ele já diz:

ἴν' οὐκέτ' ὀκνεῖν καιρός, ἀλλ' ἔργων ἀκμῆ.

Para que a ocasião não nos escape; pois estamos à beira da ação.

Ainda no prólogo, na frente do palácio, ouvem os lamentos de Electra e Orestes pergunta ao Pedagogo se deveriam ficar ali, mas ele responde, nos v. 82-85:

Ἦκιστα· μηδὲν πρόσθεν ἢ τὰ Λοξίου  
πειρώμεθ' ἔρδειν, κἀπὸ τῶνδ' ἀρχηγετείη  
πατρὸς χέοντες λουτρά· ταῦτα γὰρ φέρει  
νίκην τ' ἐφ' ἡμῖν καὶ κράτος τῶν δρωμένων.

De jeito nenhum! Não vamos tentar fazer nada  
antes dos conselhos de Apolo; daí começaremos,  
fazendo a libação de seu pai, pois daí nos vem  
a vitória e o controle das coisas que fazemos.

Essas palavras mostram sua devoção em cumprir as orientações de Apolo e provam seu intenso desejo de que tudo seja feito de forma rápida e precisa. Mais tarde, na cena em que Electra reconhece o irmão, os dois perdem tempo conversando e o Pedagogo intervém, nos v. 1.326-1.338:

ἽΩ πλεῖστα μῶροι καὶ φρενῶν τητώμενοι,  
πότερα παρ' οὐδὲν τοῦ βίου κήδεσθ' ἔτι;  
ἢ νοῦς ἔνεστιν οὔτις ὑμῖν ἐγγενῆς,  
ὄτ' οὐ παρ' αὐτοῖς, ἀλλ' ἐν αὐτοῖσιν κακοῖς

τοῖσιν μεγίστοις ὄντες οὐ γινώσκετε;  
 Ἄλλ' εἰ σταθμοῖσι τοῖσδε μὴ 'κύρουν ἐγὼ  
 πάλαι φυλάσσω, ἦν ἂν ὑμῖν ἐν δόμοις  
 τὰ δρώμεν' ὑμῶν πρόσθεν ἢ τὰ σώματα·  
 νῦν δ' εὐλάβειαν τῶνδε προὔθεμην ἐγώ.  
 Καὶ νῦν, ἀπαλλαχθέντε τῶν μακρῶν λόγων  
 καὶ τῆς ἀπλήστου τῆσδε σὺν χαρᾷ βοῆς,  
 εἴσω παρέλθεθ'· ὡς τὸ μὲν μέλλειν κακὸν  
 ἐν τοῖς τοιούτοις ἔστ', ἀπηλλάχθαι δ' ἀκμή.

Seus insensatos em grau máximo e destituídos de razão!  
 Acaso acham que sua vida vale tão pouco?  
 Ou será que vocês não têm nenhum juízo?  
 Não sabem que não estão perto de grandes perigos,  
 mas no meio deles?  
 Se eu não vigiasse nestas portas há algum tempo,  
 a notícia de suas ações teria entrado no palácio antes de vocês!  
 Mas sou eu que tenho que cuidar de tudo!  
 Agora, deixem essa conversa fiada,  
 parem com essa interminável demonstração de alegria  
 e entrem, pois a prorrogação dessas coisas é ruim;  
 é preciso tirar o atraso!

Então, Electra pergunta a Orestes de quem se trata. Depois de Orestes explicar quem era o Pedagogo, Electra começa a agradecer ao Velho e a bendizê-lo. No entanto, ele mais uma vez atravessa sua fala, nos v. 1.366-1.371, e se dirige a Orestes e Píladés:

Σφῶν δ' ἐννέπω γε τοῖν παρεστώτοιν ὅτι  
 νῦν καιρὸς ἔρδειν· νῦν Κλυταιμῆστρα μόνη,  
 νῦν οὔτις ἀνδρῶν ἔνδον· εἰ δ' ἐφέξετον,  
 φροντίζεθ' ὡς τούτοις τε καὶ σοφωτέροις  
 ἄλλοισι τούτων πλείοσιν μαχοῦμενοι.

Estou falando com vocês dois aí:  
 Agora é a hora de agir. Agora Clitemnestra está sozinha,  
 agora não há homens lá dentro. Se demoremem,  
 considerem que vão ter que lutar com outros mais hábeis  
 e muito mais numerosos.

A tríplice repetição da palavra “agora” (*nyn*) reflete a urgência de seu conselho. Essa é sua última fala na peça. Ela precede a concretização do plano de assassinato de Clitemnestra e Egisto. Ou seja, ele acompanha a vingança até o final.

Outra dimensão importante do papel do Pedagogo, em Sófocles, é a longa descrição que faz, no palácio, da suposta morte de Orestes. Com isso, o dramaturgo lhe atribui as características de um arauto, pois os assim-chamados discursos de mensageiro gozam do estatuto de verdade na tradição dramática clássica. Para Duarte (2012, p. 233), “o grau de persuasão seria então maior na medida em que o personagem [...] ganha a credibilidade do mensageiro trágico, que normalmente relata aquilo que realmente aconteceu, sem adulterar os fatos”.

Em Eurípidés, o Velho a quem Sófocles chama de Pedagogo, também é raso e estático. De fato, Denniston (1987, p. xxxi) o considera sem cor e sem vida. Trata-se de uma pessoa leal e devota,

a caminho da casa de Electra, a fim de oferecer libações na tumba de Agamenão, de quem foi aio em sua infância. Mesmo em idade avançada, não rejeita o convite de Electra e caminha uma longa distância até sua casa, demonstrando, assim, sua lealdade para aqueles a quem chama de amigos (*philoí*), nos v. 489-492:

ὡς πρόσβασιν τῶνδ' ὀρθίαν οἴκων ἔχει  
 ῥυσῶι γέροντι τῶιδε προσβῆναι ποδί.  
 ὅμως δὲ πρὸς γε τοὺς φίλους ἐξελεκτέον  
 διπλῆν ἄκανθαν καὶ παλίρροπον γόνυ.

Que caminho íngreme até sua casa,  
 para que este velho enrugado suba a pé!  
 Porém, pelos amigos preciso arrastar  
 esta minha coluna curva e os joelhos cambaleantes.

Em Eurípides, o Velho parece tolo, às vezes. Essa impressão acontece quando, por exemplo, ele oferece argumentos que poderiam comprovar a visita de Orestes ao túmulo de Agamenão e, para isso, fala para Electra que, se a mecha de cabelo e as pegadas que encontrou na tumba fossem iguais às dela, isso significaria que Orestes realmente estivera lá. Tais argumentos não fazem muito sentido, como a própria moça demonstra. No entanto, é preciso lembrar que “tais provas retomam um por um os sinais de reconhecimento encontrados e considerados válidos pela Electra esquiliana nas *Coéforas*” (DUARTE, 2012, p. 196). Nesse caso, Eurípides usa a passagem para criticar e homenagear a peça de Ésquilo.

Para Brandão (2001, p. 127), o Velho pode até ser uma representação do próprio Ésquilo e Electra, de Eurípides.

Apesar disso, há mesmo momentos em que Electra precisa explicar para o Velho algumas coisas relativamente fáceis de serem entendidas (ROISMAN; LUSCHNIG, 2011, p. 179). Quando Electra pede que ele vá ao palácio para anunciar a Clitemnestra que ela teve um filho, o Velho parece acreditar, no v. 653, que ela realmente deu à luz. Ele também não entende, nos v. 655-657, a razão do pedido de Electra. No entanto, embora pareça tolo, é ele quem reconhece Orestes, apesar de Electra achá-lo louco (v. 569). Ele também instiga a vingança de Orestes, incentivando-o a matar Egisto e Clitemnestra, nos v. 612-613:

{Op.} τί δῆτα δρῶντες τοῦδ' ἄν ἐξικοίμεθα;

{Pr.} κτανῶν Θυέστου παῖδα σὴν τε μητέρα.

ORESTES: O que faremos, então, para alcançar nosso objetivo?

VELHO: Mate o filho de Tiestes e sua mãe!

Além disso, o plano para matar Egisto é de sua concepção:

Em Eurípides, o Velho (aio de Agamenão) é ridicularizado por Orestes como ancião tolo, cômico e trêmulo, que dificilmente consegue se manter de pé, mas, na verdade, ele acaba sendo o instigador da trama para assassinar Egisto (semelhantemente ao seu equivalente em Sófocles, que dirige a vingança contra Clitemnestra) e participante no assassinato de Clitemnestra (ROISMAN; LUSCHNIG, 2011, p. 246).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo, comparamos duas peças intituladas *Electra*, uma de Eurípides e outra de Sófocles, com foco no aspecto da caracterização, divulgando, dessa forma, a importância de tal aspecto em uma obra literária. Segundo Perrine (1978, p. 68), os autores podem apresentar seus personagens de forma direta ou indireta, sendo que os escritores de mais sucesso geralmente se baseiam na apresentação indireta, por meio da qual nem o autor, nem um narrador, diz como são os personagens. Portanto, Sófocles e Eurípides se encaixam nesse padrão nas peças homônimas, já que, como condiz com o drama, preferem revelar as características de seus personagens pela ação.

Quanto ao seu desenvolvimento, os personagens podem ser rasos ou profundos. Os personagens rasos têm um ou dois traços marcantes. Já os personagens profundos apresentam muitas facetas e não se pode conhecer sua natureza imediatamente. Dos personagens que escolhemos para a análise nas duas peças, vimos que *Electra*, *Orestes* e *Clitemnestra* são profundos. Todos eles apresentam muitas características controversas, decorrentes de seu heroísmo, caráter, intenções, ambições e ligação com os acontecimentos do passado. Já o *Pedagogo* ou *Velho* é raso nas duas peças. Em Sófocles, porém, ele é mais determinado, pois quer cumprir as orientações de *Apolo* quanto ao assassinato de *Agamenão*, fazendo disso o propósito de sua vida e, por isso, quer que tudo seja feito de forma rápida e precisa. Em Eurípides, o

Velho tem apenas duas características marcantes: a lealdade e, às vezes, uma tendência para dizer tolices.

Os personagens também podem ser estáticos ou dinâmicos. O personagem estático permanece a mesma pessoa desde o começo, enquanto o personagem dinâmico passa por alguma mudança significativa. Em Sófocles, todos os personagens analisados são estáticos. Electra, Orestes e Clitemnestra o são pela mesma razão: nenhum se arrepende do que fez. No caso, os dois irmãos não sentem remorso pelo assassinato da mãe e de Egisto, e Clitemnestra, pelo assassinato de Agamenão. O Pedagogo, por sua vez, é estático devido a sua obsessão contínua com a eliminação daqueles que mataram Agamenão. Em Eurípidés, Electra, Orestes e Clitemnestra são personagens dinâmicos: os três sentem remorso pelo que fizeram. Já o Velho, assim como em Sófocles, é estático, pois não apresenta mudanças significativas no caráter ou personalidade.

A partir da análise desses personagens, pode-se dizer que todos são caracterizados de forma suficiente para o papel que cada um desempenha nas respectivas peças, o que, sem surpresas, torna a peça Electra, de acordo com o critério de Perrine (1978, p. 69), uma boa obra nos dois casos. No que se refere ao universo da comparação das duas peças homônimas, reconhecemos uma limitação: a dificuldade de entender bem as relações entre elas, uma vez que não conhecemos, com certeza, a cronologia de sua composição. Embora a peça Electra, de Sófocles, esteja mais próxima das Coéforas, de Ésquilo, que antecedeu as duas peças na abordagem desse mito, isso não prova sua prioridade cronológica em relação à peça de Eurípidés.

Para suprir essa carência, o estudo da transtextualidade pode ser interessante em pesquisas futuras, a fim de que melhor se entendam as relações que as duas peças sustentam. De acordo com Gennete (1997, p. 1), “tudo o que coloca o texto em um relacionamento [...] com outros textos” é chamado de “transtextualidade”. Há, de fato, cinco tipos de transtextualidade, o primeiro dos quais é a “intertextualidade”, que consiste na “copresença entre dois textos ou entre vários textos”, ou seja, é a “prática tradicional de citação”, “plágio” e “alusão” (GENNETE, 1997, p. 1-2). O segundo tipo estabelece “uma relação geralmente menos explícita e mais distante que liga o texto propriamente dito, tomado dentro da totalidade da obra literária, ao que pode ser chamado de paratexto” (GENNETE, 1997, p. 3). Como exemplos de paratexto, podem-se mencionar títulos, subtítulos e intertítulos; prefácios, epílogos, observações e prólogos; notas à margem, de rodapé e de fim; epígrafes; ilustrações; sinopses, capas de livros e sobrecapas; e, finalmente, os vários rascunhos, esboços e projetos de uma obra (pré-textos) (GENNETE, 1997, p. 3). A “metatextualidade”, o terceiro tipo, “une um dado texto a outro, do qual fala sem necessariamente citá-lo (sem convocá-lo), de fato, até sem nomeá-lo às vezes” (GENNETE, 1997, p. 4). A “hipertextualidade”, o quarto tipo, diz respeito a “qualquer relacionamento” que una um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), “no qual é enxertado de uma maneira que não é a de comentário” (GENNETE, 1997, p. 5). A derivação de um texto de outro que já existia “pode ser de natureza descritiva ou intelectual”, sendo que um metatexto “fala’ sobre um segundo texto” (GENNETE,

1997, p. 5). Além disso, ela pode ocorrer através de um processo chamado “transformação”, no qual o texto B não fala do texto A, mas é “incapaz de existir, como tal, sem A, do qual se origina” através de tal processo, “e o qual ele evoca de forma mais ou menos perceptível, sem necessariamente falar dele ou citá-lo” (GENNETE, 1997, p. 5, ). O quinto tipo, a “arquitextualidade”, é definido como “todo o conjunto de categorias gerais ou transcendentais - tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários - a partir dos quais emerge cada texto singular” (GENNETE, 1997, p. 1). A arquitextualidade “envolve um relacionamento completamente silencioso, articulado, no máximo, por uma menção paratextual” (GENNETE, 1997, p. 4). No entanto, quando não há articulação nesse relacionamento, a causa está relacionada a “uma recusa em enfatizar o óbvio ou, por outro lado, à intenção de rejeitar ou escapar de qualquer tipo de classificação” (GENNETE, 1997, p. 4).

Em última instância, portanto, o estudo das relações de transtextualidade das duas peças entre si e delas com as *Coéforas*, de Ésquilo, pode nos dar melhores hipóteses sobre qual *Electra* foi escrita e encenada primeiro.

Apesar dos longos parágrafos acima, sugerindo alguns pontos de vista sobre os quais podemos construir novas hipóteses sobre as duas peças homônimas, não nos aventuramos a tanto. Por enquanto, nos limitamos a fazer a comparação dos modos de caracterização das duas peças, conforme a Tabela 2, a seguir:

AUTOR	PERSONAGEM	CARACTERIZAÇÃO 1	CARACTERIZAÇÃO 2
S	Electra	profunda	estática
S	Orestes	profundo	estático
S	Clitemnestra	profunda	estática
S	Pedagogo	raso	estático
E	Electra	profunda	dinâmica
E	Orestes	profundo	dinâmico
E	Clitemnestra	profunda	dinâmica
E	Velho	raso	estático

Como se depreende da Tabela 1, em *Electra*, Sófocles prefere personagens profundos, mas estáticos, enquanto Eurípedes opta por personagens profundos e dinâmicos. É verdade que a amostra é pequena: apenas quatro personagens de uma única peça de cada dramaturgo. Contudo, se conseguirmos, um dia, extrapolar esta análise para outras peças e outros personagens, talvez possamos concluir que, embora os dois dramaturgos se esmerem por construir personalidades complexas para seus personagens, especialmente os protagonistas – daí sua profundidade – em geral Sófocles tende a manter esses personagens completamente fiéis ao seu próprio temperamento inicial, enquanto Eurípedes gosta de impor certas transformações a sua personalidade no desenrolar dos acontecimentos. Os personagens de Sófocles começam e terminam os mesmos; os de Eurípedes tendem a virar outras pessoas.

## REFERÊNCIAS

ALDRIDGE, A. O. Propósito e perspectivas da literatura comparada. In: CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. F. (Orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 255-259.

BARBOSA, T. V. R. Prefácio. In: EURÍPIDES. **Electra**. Cotia, SP: Ateliê, 2015. p. 17-46.

BARLOW, S. A. General introduction to the series. In: COLLARD, C. (Ed.). **The plays of Euripides: Electra**. Oxford: Aris & Phillips/Oxbow, 1988. p. ix-li.

BOAS, E. E. **Language and character in Euripides' Electra**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

BRANDÃO, J. L. Electra no espelho. In: BRASETE, M. F. (Coord.). **Máscaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro clássico**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001. p. 115-129.

DENNISTON, J. D. Introduction. In: EURIPIDES. **Electra**. Oxford: Clarendon, 1987.

DUARTE, A. S. **Cenas de reconhecimento na poesia grega**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

EURIPIDES. **Electra**. Oxford: Clarendon, 1987.

FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1927.

GENNETE, G. **Palimpsests: literature in the second degree**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997 [1982]. v. 8.

JAEGER, W. **Paideia: a formação do homem grego**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

NITRINI, S. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 2a ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PERRINE, L. **Literature: structure, sound and sense**. 3a ed. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978.

PICHOIS, C; ROUSSEAU, A. M. Para uma definição de literatura comparada. In: CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. F. (Orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 215-218.

POST, L. A. Sophocles, strategy, and the Electra. **The Classical Weekly**, v. 46, n. 10, p. 150-153, 2 mar. 1953.

REMAK, H. H. H. Literatura comparada: definição e função. In: CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. F. (Orgs.). **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

RINGER, M. **Electra and the empty urn: metatheater and role playing in Sophocles**. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1998.

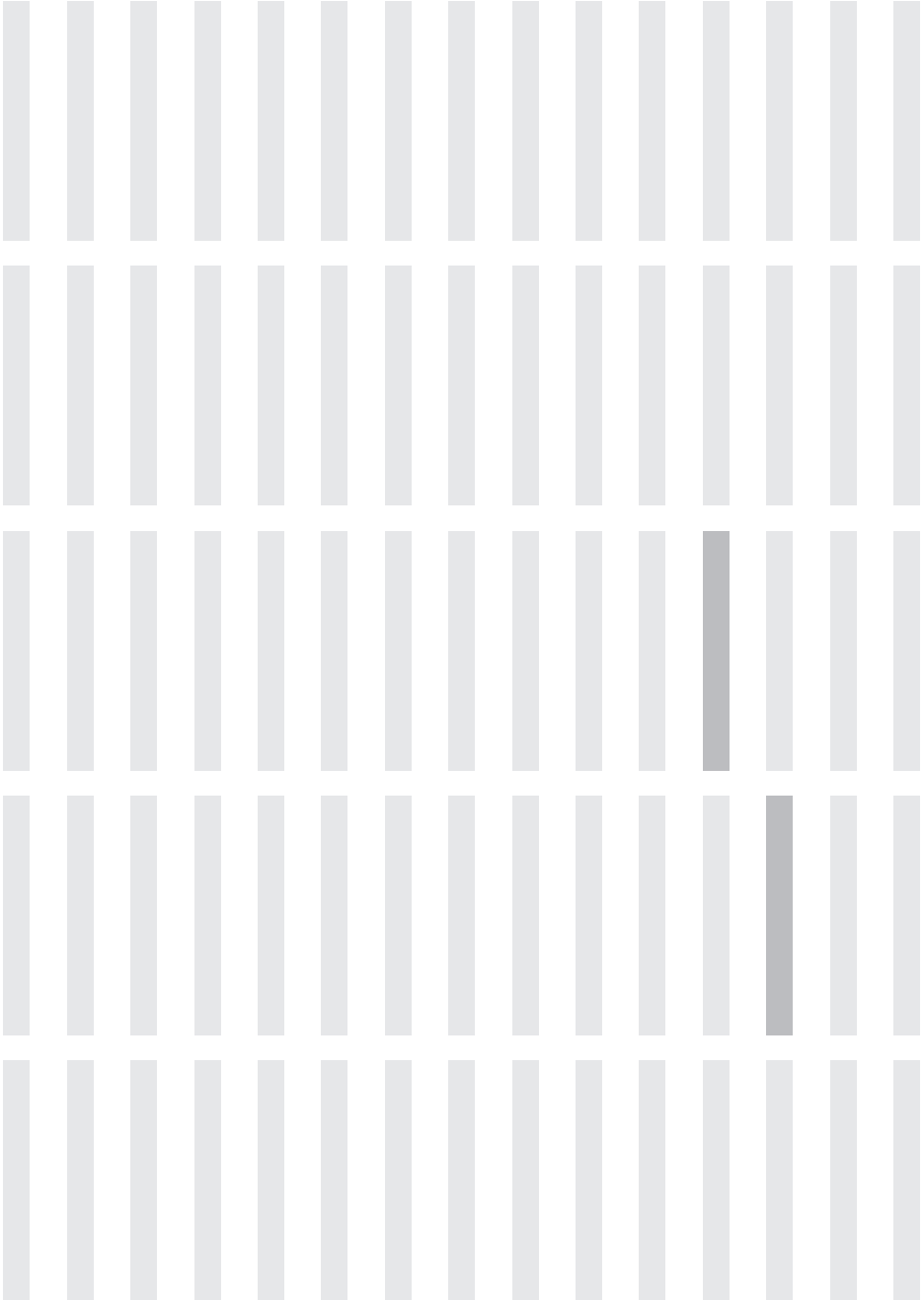
ROISMAN, H. M.; LUSCHNIG, C. A. E. **Euripides' Electra: a commentary**. Norman, Okla: University of Oklahoma Press, 2011.

SEGAL, C. P. The Electra of Sophocles. **Transactions and Proceedings of the American Philological Association**, v. 97, p. 473-545, 1966.

SOPHOCLE. Electra. In: DAIN, A.; MAZON, P. (Eds.). **Sophocle**. Paris: Les Belles Lettres, 1968. v. 2, p. 138-194.

STEVENS, P. T. Sophocles: Electra, doom or triumph? **Greece & Rome**, v. 25, n. 2, p. 111-120, out. 1978.

THIERCY, P. **Tragédias gregas**. Porto Alegre: L&PM, 2011.





## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Começo estas considerações finais a este empreendimento de falar sobre literatura e, mais especificamente, de falar sobre como a literatura pode ser comparada, estudada, ensinada e aprendida, com uma longa, mas significativa citação:

Lemos para descobrir os padrões conscientes e inconscientes da linguagem que o autor construiu em um texto, porque esses padrões geralmente transmitem uma visão de como os seres humanos vivem. Deveríamos ler a literatura como uma representação imaginada de eventos históricos e do comportamento humano. O comportamento humano é central para a maioria das obras e deve ser a principal preocupação da análise. Assim, um grande interesse para os leitores está em como as pessoas imaginárias se comportam – o que elas temem e desejam, de que elas duvidam e precisam. E o imaginário inclui poesia e drama, além de romances e histórias. Embora os modos de caracterização sejam diferentes, a psicologia e a moralidade dos personagens precisam ser entendidas como se fossem de pessoas reais, pois entender pessoas que se parecem conosco nos ajuda a entender a nós mesmos. Até as aparentes exceções provam a regra: tramas complexas promovem e representam ações humanas; poemas descritivos refletem a perspectiva de algum observador. Precisamos sempre lembrar que as obras literárias são de seres humanos, sobre seres humanos e para seres humanos (SCHWARZ, 2008, p. 17).

É por isso que a literatura é tão relevante como objeto de estudo e aprendizado. Ela nos humaniza numa época em que o maior risco é justamente nossa desumanização diante dos constantes avanços tecnológicos e da presença cada vez mais opressiva das máquinas no

nosso dia a dia. Ela nos ajuda a compreender a essência humana e nos sintoniza com nossos sentimentos e aspirações.

Nossa sugestão, aqui, é que a comparação de obras literárias, quer pertencentes à mesma cultura, como no caso das duas peças intituladas *Electra*, de Sófocles e Eurípidés, ou a culturas e gêneros bastante diversos e distanciados no tempo, como no caso de *Deuses americanos* e “Deuses de casaca”, entre outras obras, pode ser uma forma de redimir o prazer da leitura em nossos jovens estudantes e, assim, intrigá-los e instigá-los.

Talvez as discussões que empreendemos nesta coletânea de produção técnica soem sofisticadas demais, quase diletantes. No entanto, elas apontam direções e recuperam o valor dessas estradas empoeiradas e sinuosas, que, vez ou outra, atravessam nosso caminho e, convidativamente, nos compelem a visitá-las e percorrê-las, embora resistamos sob a alegação de falta de tempo ou cansaço. Estabelecer a literatura como uma disciplina de importância fundamental na educação é mesmo uma necessidade premente de nossa época. A ninguém falta tempo para a refeição ou o descanso. No entanto, sob essa alegação, temos nos privado daquilo que nos alimenta o espírito, ilumina o intelecto e nos refrigera a disposição, pois a televisão e a *Netflix* não têm, sobre nós, esse mesmo efeito, uma vez que só os textos clássicos podem “ser lidos e relidos muitas vezes, durante toda uma vida, e cada leitura se tornar uma nova odisséia de descobertas” (SCHWARZ, 2008, p. 21). Sou tentado a citar Schwartz (2008, p. 127) mais uma vez:

Em nossa era de PowerPoints, listas de servidores e lousas computadorizadas, não nos esqueçamos de que um bom ensino deriva da voz e personalidade

humanas falando apaixonada e claramente sobre um assunto que essa pessoa conhece bastante e deseja compartilhar com outras pessoas.

A nossa voz apaixonada falou, aqui, de comparações e *topoi*; de fato, de comparações que dependeram do conceito de *topos*, a estrutura à qual se submete a história para que pertença a um modo de pensar, a um tipo de raciocínio humano e sua forma de organizar as coisas. Indagamos se há um liame que junta essas histórias em grupos identificáveis de experiências humanas. O resultado foi positivo. Parece mesmo que essas estruturas existem e formam conjuntos de relatos nos quais percebemos afinidades e integração de propósito. Além disso, podem ser exploradas, na sala de aula, ou em qualquer outro lugar, para facilitar o ensino e o aprendizado de literatura.

Por outro lado, nosso maior temor aqui, como expressou Barnes (2011, p. 15), é que a vida acabe não sendo igual à literatura. No entanto, esse temor é vago, e sua concretização, pouco provável, já que pessoas reais são mesmo condenadas à morte e, às vezes, perdoadas; elas adquirem percepções distorcidas de sua própria realidade; elas se deparam com fenômenos que não conseguem entender nem explicar; elas criam e erram; elas choram e enxugam suas lágrimas; elas sofrem por não serem correspondidas em sua paixão e, por isso, mentem e caluniam o objeto de seu desejo; até matam a própria mãe ou quem quer que seja de quem necessitem se vingar, possibilidades que são todas contempladas nas páginas deste livro. Ou seja, podemos ficar seguros de que, como F. Scott Fitzgerald expressou para a então namorada Sheilah Graham, “isso faz parte da beleza de toda literatura: você descobre que todos os seus anseios são anseios universais,

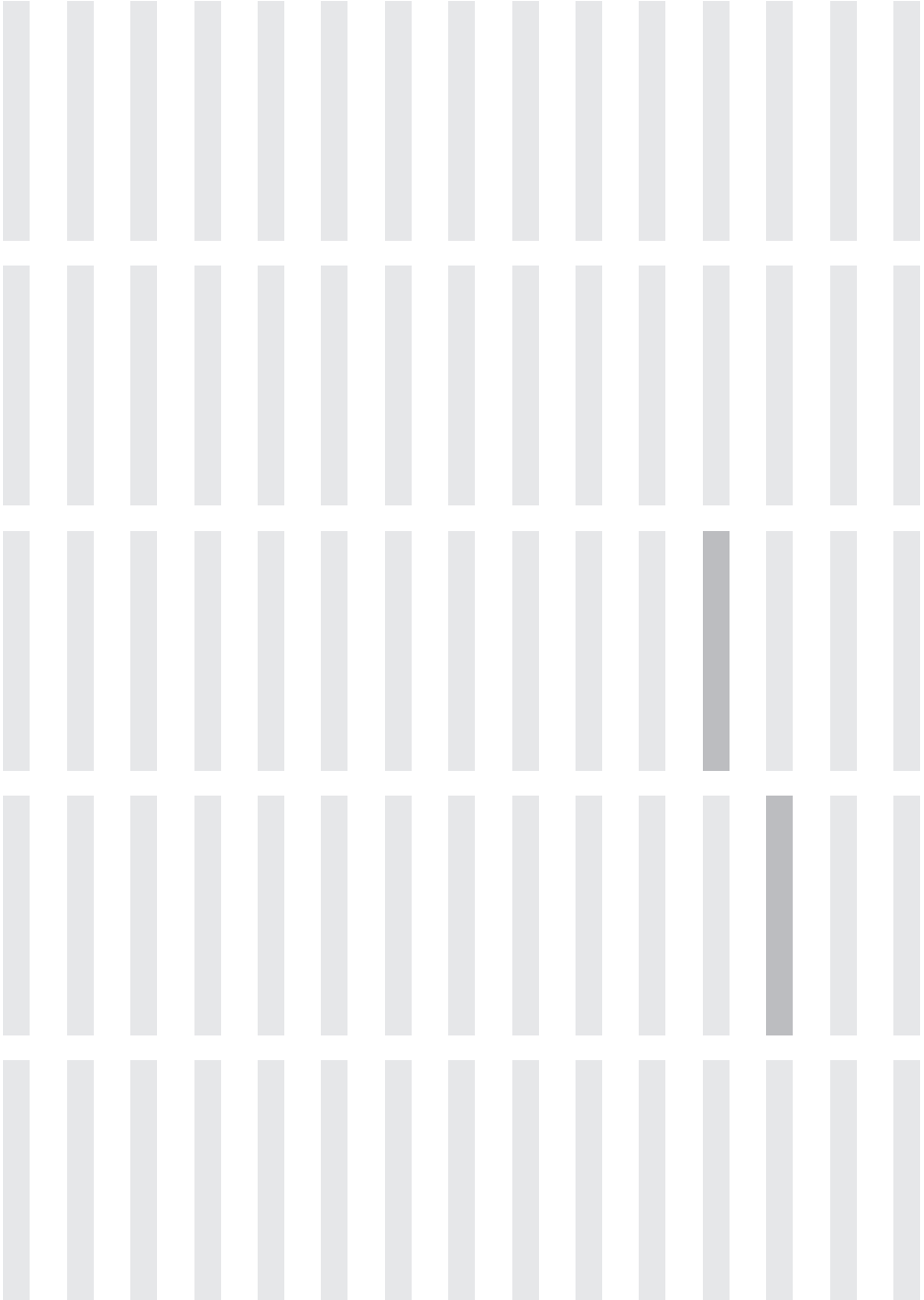
que você não está sozinho nem isolado de ninguém, que você pertence” (GRAHAM; FRANK, 1958, p. 260).

## REFERÊNCIAS

BARNES, J. **The sense of an ending**. Londres: Random House, 2011.

GRAHAM, S.; FRANK, G. **Beloved infidel**: the education of a woman. Nova York: Henry Holt, 1958.

SCHWARZ, D **In defense of reading**: teaching literature in the 21st century. Malden: Blackwell, 2008.





## **ÍNDICE REMISSIVO**

(para termos artísticos, filosóficos,  
literários e pedagógicos)

## A

Adaptação 29

Aenea aetas 180

Aetas de duro ferro 180

Agency 36

Alegoria 285, 287, 412

Alfabeto 143, 498

Álibi 262

Alusão 68, 109, 147, 188, 197, 221, 505, 594

Ambiguidade 268, 361

Análise 15, 20, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 32, 35, 49, 90, 120, 175, 214, 220, 221, 222, 223, 227, 329, 338, 342, 343, 344, 347, 374, 391, 398, 399, 415, 421, 422, 430, 431, 470, 472, 483, 524, 533, 545, 553, 558, 570, 592, 593, 596, 602

Animismo 36

Ânteros 56

Aprendizado 60, 259, 602, 604

Aprendizagem 14, 16, 120, 339

Aprisionamento ontológico 449

Arauto 401, 405, 589

Arcades omnes 288

Argentea aetas 180

Arquitextualidade 595

Artifício literário 118

Aspas 197

Atores 445, 446

Atos insólitos 273

Aurea aetas 180, 488, 490, 496, 521

Autor 5, 16, 17, 23, 24, 25, 26, 28, 30, 35, 38, 49, 57, 59, 67, 74, 90, 91, 110, 116, 129, 133, 143, 144, 174, 185, 188, 208, 221, 222, 223, 228, 241, 256, 260, 261, 284, 286, 287, 288, 301, 302, 328, 329, 345, 347, 371, 410, 411, 412, 476, 481, 499, 516, 523, 548, 558, 592, 596, 602

Axiomas 38

## B

Barroco 244, 443

Burla 426

**C**

- Cânone 47, 49, 185, 250, 443, 516  
Caráter polimórfico 450  
Caridade psicológica 36  
Carta 84, 379, 447, 458, 538, 542  
Causa e efeito 344, 391  
Cegueira 48, 50, 57, 131  
Cenário 27, 103, 171, 175, 188, 206, 230, 274, 498, 550  
Cenário conflitante 27  
Centralização 214  
Cinema 33, 40  
Clímax 221, 405, 549  
Comédia 287, 288, 398, 400, 401, 403  
Comparação 14, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 66, 92, 93, 118,  
129, 130, 175, 191, 212, 220, 221, 222, 269, 328, 342, 343, 346, 354, 386, 391,  
398, 421, 516, 517, 532, 540, 557, 558, 576, 577, 593, 595, 603  
Complicação 450  
Comprovação 150, 235, 447  
Concurso 161, 406, 556  
Condição humana 160, 268, 303, 354  
Conflitos literários 533  
Contexto funerário 416  
Contexto histórico 22, 328, 523, 533, 545  
Contexto igualitário 523  
Conto 14, 90, 93, 112, 117, 174, 184, 185, 187, 188, 192, 196, 197, 200, 201, 204, 207,  
208, 210, 211, 212, 213, 215, 301  
Convenção 330  
Copista(s) 61  
Cornarismo 344  
Coro 149, 348, 349, 365, 367, 406, 560, 561, 563, 564, 566, 567, 568, 569, 570, 575,  
579, 583  
Corpus 129, 222, 391, 421, 422, 552  
Cosmos 470  
Cosmovisão 38, 39, 265, 280  
Crise de identidade 113, 287, 329  
Crítica 20, 21, 23, 25, 27, 30, 31, 34, 35, 40, 41, 66, 92, 120, 122, 170, 184, 185, 188,  
284, 288, 301, 329, 333, 343, 553, 556, 598

Crítica anódina 288  
Crítica social 20, 21, 170  
Crítico 27, 34, 92, 286  
Cultura(s) 21, 22, 26, 35, 38, 53, 59, 84, 138, 139, 220, 235, 240, 264, 275, 276, 278,  
279, 281, 365, 393, 396, 482, 483, 498, 518, 523, 524, 527, 603

## D

Dança 33  
Descentralização 214  
Descrição 126, 127, 139, 158, 161, 200, 415, 459, 486, 557, 571, 589  
Desequilíbrio 546, 547  
Desfecho 75, 83, 245, 268, 331, 333, 564  
Despotismo 29  
Desumanização 602  
Diálogo(s) 27, 104, 106, 284, 285, 333, 348, 349, 360, 365, 392, 394, 487  
Diferenças culturais 495, 524  
Diferenças linguísticas 495, 524  
Diferenciação 22, 343, 483, 518, 524  
Dinamismo 287  
Discípulo(s) 58, 59, 424  
Discurso 38, 46, 73, 74, 75, 81, 105, 107, 220, 223, 229, 230, 232, 236, 248, 251, 254, 262,  
269, 270, 271, 272, 275, 277, 280, 286, 332, 403, 408, 471, 490, 493, 494, 569, 595  
Diversidade cultural 483, 484, 517, 518, 523  
Diversidade das línguas 473, 474, 484, 485, 491, 498, 502, 516  
Diversidade linguística 472, 482, 483, 484, 485, 487, 490, 496, 497, 502, 514  
Drama 31, 220, 228, 233, 234, 277, 347, 371, 374, 449, 452, 454, 462, 557, 564, 565,  
581, 592, 602  
Dramaturgo(s) 244, 589, 596  
Dualidade 104, 115, 533

## E

Educação 2, 5, 14, 18, 68, 119, 279, 339, 366, 391, 392, 395, 527, 528, 603, 620, 622, 623  
Eloquência 300  
Enredo 261, 299, 330, 332, 338, 354, 443, 540, 544, 550, 552, 574  
Entretenimento 471  
Épico 49, 94, 133, 140, 179, 199, 410, 549

Episódio 15, 48, 50, 60, 72, 93, 100, 170, 197, 204, 392, 410, 415, 419, 421, 424, 463, 475, 479, 485, 488, 502, 510, 518, 523, 540, 542, 549, 561, 563, 566, 567, 569, 579, 584, 585

Epônimo 401

Epopéia 49, 133, 141, 143, 410

Escolista(s) 140

Essência humana 603

Estásimo 561, 563, 564, 567, 569, 570, 583

Estatuto 15, 280, 332, 449, 452, 466, 541, 572, 589

Estereótipo 158

Estética 32, 285, 443

Estranhamento 66, 514

Estruturas textuais 220, 221

Etiquetas 503

Evangelho(s) 14, 47, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 84, 86, 416, 417, 425, 428, 526, 527

Evolução 32, 43, 127, 318, 374, 443, 510

Ex machina 524

Êxodo 564, 570

Experiência histórica 522

## F

Fábula 126, 130, 147, 152, 155, 262, 370, 371, 434, 435, 458, 464, 471, 491, 492

Fabulista 370, 486

Fantasia 54, 286, 498, 532

Fármaco 57

Ficção 20, 37, 91, 161, 411, 449, 503, 558, 559

Filosofia de botequim 565

Filósofo do palco 556

Filtro 252, 254

Fonética 498

Fonte(s) 4, 26, 94, 100, 101, 104, 227, 366, 394, 424, 443, 488, 539, 543, 557

Formalistas 32, 43

Forma literária 471

Fórmula(s) 220, 361

## G

Generalização 22, 343

Gênero(s) literário(s) 26, 53, 92, 182, 192, 277, 338, 392, 393, 467, 522, 525

Genos 522  
Gibi 301  
Gilgamesh 140, 141, 143, 164, 170

## H

Hermênea 493  
Hermeneuta 492  
Herói(s) 55, 119, 121, 130, 228, 241, 248, 262, 271, 376, 411, 430, 437, 450, 453, 454,  
456, 463, 464, 495, 538, 540, 545, 547, 548, 551, 576, 577, 578  
Hipertexto 594  
Hipertextualidade 594  
Hipótese 450, 452  
Hipotexto 595  
Historicismo 27  
Historiografia 27, 40, 122  
Homem de ação 248, 367  
Homogeneidade cultural 481, 482, 483, 523  
Homônimo(a) 228, 350, 410

## I

Ideal clássico 245  
Ideário 286  
Ideologia 230, 468  
Idioma 60, 92, 140, 220, 502, 506, 513, 514  
Iluminismo 339  
Imaginação 22, 118, 179, 265, 333, 375, 449, 532  
Imaginário 261, 392, 422, 423, 424, 486, 498, 602  
Inédito 204  
Iniciativa 36, 385  
Instinto 151, 344, 345  
Intenção do autor 185, 208, 412  
Intensificação 99, 450  
Interpretação 20, 26, 32, 36, 91, 150, 152, 162, 222, 270, 288, 359, 367, 411, 412, 479,  
483, 490, 543, 549, 557  
Intérprete 471, 477, 490, 492, 493, 623, 624  
Intertextualidade 25, 34, 171, 221, 594  
Inversão 195

**J**

Juízos de valor 32, 34, 343

**K**

Kai pro tou 403

Kommos 563, 570

**L**

Leitura 34, 68, 86, 222, 301, 306, 359, 392, 395, 467, 553, 603

Lenda 141, 471

Língua comum 487, 493

Linguagem 20, 31, 39, 122, 229, 277, 285, 361, 470, 472, 473, 474, 481, 482, 485, 486, 488, 489, 490, 493, 494, 495, 496, 497, 503, 505, 508, 510, 511, 513, 515, 516, 517, 518, 519, 521, 522, 523, 524, 528, 532, 556, 565, 602

Lira 28, 42, 155, 156, 491

Livre-arbítrio 345, 360, 362, 391

Lugar-comum 38

LXX 128, 139, 156, 157, 158, 159

**M**

Maneirista 443

Manipulação 91, 92, 286, 329, 332

Mecanismos literários ad hoc 524

Melodia 156

Memória 121, 220, 231, 232, 236, 260, 273, 416, 417, 455

Metafísica 392

Metatexto 595

Metatextualidade 594

Método 20, 22, 24, 25, 28, 30, 31, 35, 38, 39, 41, 42, 80, 81, 216, 342, 368, 400, 474, 549, 576

Metonímia 401, 406

Mitologia 15, 84, 127, 129, 138, 144, 164, 167, 170, 171, 172, 215, 287, 328, 329, 330, 331, 332, 363, 384, 424, 464, 467, 470, 471, 473, 484, 485, 491, 496, 497, 498, 499, 502, 510, 514, 516, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 525, 544

Mitologia clássica 172, 484, 496, 497, 518, 520, 521, 522

Mitologia grega 84, 164, 171, 384, 464, 471, 484, 485, 491, 525, 544

Mitologia hebraica 471, 473, 484, 497, 521

Mitologia nórdica 330, 331  
Mitologia tolkieniana 497, 498, 499, 502, 514, 520  
Mito(s) 49, 93, 105, 119, 123, 128, 161, 162, 170, 179, 180, 215, 216, 241, 277, 302,  
338, 347, 354, 370, 385, 387, 390, 392, 393, 396, 470, 471, 495, 496, 499, 523,  
525, 528, 556, 560, 594  
Modernização 8, 15, 261, 283, 329, 332, 333  
Moldura 38  
Monodia 566  
Monólogo 403  
More Euripideo 572  
Movimento feminista 523  
Mulher fatal 55, 82  
Mundo fantasma 266

## N

Narcisismo 115, 121  
Narcisista 109  
Narrador 49, 265, 410, 411, 481, 482, 592  
Narrativa(s) 15, 34, 60, 61, 62, 66, 77, 82, 90, 174, 175, 179, 184, 188, 197, 199, 200,  
201, 204, 210, 212, 214, 265, 284, 329, 347, 350, 355, 362, 363, 374, 382, 383,  
384, 385, 390, 396, 411, 422, 442, 450, 461, 464, 471, 473, 481, 483, 495, 502,  
503, 505, 506, 508, 513, 516, 518, 522, 544, 547, 548, 551, 552  
Natureza 17, 31, 32, 34, 103, 104, 106, 145, 187, 207, 249, 259, 260, 291, 339, 340, 343, 382,  
387, 404, 424, 426, 444, 449, 456, 464, 485, 486, 499, 506, 559, 572, 575, 578, 592, 595  
Nó interpretativo 484  
Nostos 453, 454  
Núcleo irresolvido 266

## O

Óbelos 62  
Obra-prima 109, 231, 256, 353, 377, 388, 410  
Obras fictícias 227  
Ode 231, 232  
Opinião pública 286, 329, 332  
Oráculo 101, 132, 156, 157, 158, 173, 174, 183, 434, 460, 576, 581  
Oscilação 265, 268  
Outras mitologias 499

**P**

- Palco 254, 256, 363, 473, 556, 560  
Palinódia 48, 50, 56, 78, 81  
Papel 33, 99, 138, 187, 213, 277, 287, 292, 297, 298, 299, 331, 333, 357, 399, 406, 496,  
523, 558, 589, 593  
Papiro(s) 52  
Paráfrase 26, 221  
Paratexto 594  
Paródia 26, 221, 426  
Párodo 560, 566  
Pavido ore 183  
Peões epifânicos 412  
Peça(s) 15, 29, 228, 239, 241, 244, 286, 287, 288, 373, 398, 400, 402, 403, 405, 406,  
446, 447, 448, 465, 559, 560, 563, 564, 565, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578,  
580, 581, 583, 586, 589, 591, 593, 594, 596  
Pensamento crítico 27, 34  
Pericope 46, 47, 60, 61, 62, 63, 67, 80, 399, 400, 408, 415, 419, 420, 421, 422, 423, 426  
Pericope adulterae 47, 57, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 76, 78, 79, 81, 83, 86  
Período elisabetano 222  
Período helenístico 222  
Persona 574  
Personagem dinâmico(a) 559, 578, 593  
Personagem estático(a) 559, 578, 593  
Personagem profundo(a) 576  
Personagem raso(a) 559, 586  
Personagem típico(a) 559, 586  
Personagens femininas 533, 574  
Personagens masculinos 573  
Personalidade 95, 98, 104, 107, 109, 110, 112, 116, 118, 249, 399, 515, 516, 558, 559,  
577, 593, 596, 603  
Perspectiva 26, 35, 39, 75, 77, 122, 220, 223, 262, 358, 360, 396, 479, 484, 496, 532,  
544, 575, 581, 602  
Persuasão 74, 229, 235, 236, 240, 270, 273, 331, 590  
Phântasma 240  
Pintura 23, 29, 33, 96, 109, 111, 117, 298  
Plágio 594  
Plateia 406, 408, 578

Poena diversa 172  
Poesia 28, 47, 49, 50, 84, 85, 93, 103, 119, 279, 298, 338, 473, 552, 597, 602  
Pragmatismo 287  
Prefácio(s) 597  
Prêmio(s) 231, 301, 339, 556  
Pretexto 370  
Pré-textos 594  
Primitivos conceituais 36  
Procedimento mental 22, 343  
Produção literária 263  
Prólogo(s) 141, 246, 560, 565, 583, 584, 585, 586, 587  
Prosa 49, 93, 338, 410  
Protagonista(s) 107, 108, 109, 110, 113, 115, 116, 117, 121, 228, 256, 261, 265, 303, 314, 411, 430, 442  
Público 29, 46, 58, 59, 68, 72, 228, 286, 288, 301, 404, 405, 406, 408, 423, 439, 457, 532

## R

Razão 22, 61, 67, 79, 92, 112, 127, 128, 148, 158, 213, 244, 255, 256, 287, 292, 294, 308, 330, 345, 364, 386, 424, 431, 447, 449, 450, 456, 459, 509, 510, 537, 540, 562, 585, 588, 591, 593  
Realidade 20, 27, 67, 98, 103, 104, 113, 157, 227, 264, 270, 286, 287, 344, 406, 450, 470, 498, 520, 523, 604  
Realismo 498  
Recepção 15, 16, 49, 399, 400, 422, 433, 446  
Recriação 424  
Recursos quase didáticos 471  
Redenção 70, 117, 118, 411, 551  
Reflexão 31, 104, 119, 122, 248, 285, 290, 328  
Regionalismo 50  
Renascimento 25, 31, 244  
Rodapé 594  
Romance 15, 56, 93, 98, 109, 122, 220, 256, 269, 279, 339, 350, 354, 385, 398, 410, 415, 422, 423, 473

## S

Saltos visuais 61  
Saraus 288

Sarcasmo 286, 297  
 Sátira 143, 287, 288  
 Satirista 412  
 Sedução retórica 300  
 Septuaginta 128, 139, 167  
 Sexualidade 52, 160, 255  
 Significação 266, 503  
 Símbolo(s) 91, 99, 102, 103, 104, 111, 211, 430  
 Sintaxe 266, 513  
 Síntese 22, 223, 411  
 Sociedade 34, 36, 38, 46, 80, 94, 96, 108, 110, 111, 115, 117, 118, 119, 171, 215, 222,  
 227, 255, 260, 280, 281, 284, 286, 287, 301, 328, 329, 332, 339, 378, 412, 485,  
 495, 496, 497, 522, 523, 524, 525  
 Sortilégio 74  
 Status quo 270

## T

Teatro 29, 227, 228, 262, 285, 335, 460, 465, 565, 597  
 Tecido social 471  
 Técnicas dramáticas 443  
 Tema 16, 64, 67, 71, 82, 93, 170, 175, 179, 342, 358, 367, 377, 386, 387, 451, 456, 458,  
 459, 460, 464, 466, 470, 481, 484, 485, 499, 500, 502, 505, 519, 553  
 Temário 424  
 Temática 48, 222, 285, 286  
 Tendência teológica 61  
 Teoria literária 24, 27, 40, 42, 217, 412  
 Textos clássicos 129, 150, 603  
 Texto(s) literário(s) 6, 16, 22, 24, 26, 27, 32, 34, 38, 39, 41, 46, 60, 61, 68, 69, 75, 85,  
 91, 128, 139, 143, 150, 151, 158, 159, 160, 162, 174, 221, 222, 237, 284, 347,  
 359, 360, 395, 408, 409, 410, 411, 412, 422, 423, 480, 482, 532, 594, 595, 602  
 Tipologia 344, 362, 373, 374, 385, 391, 392  
 Topoi 37, 38, 39, 214, 237, 273, 277, 604  
 Topos 14, 16, 37, 38, 39, 41, 42, 46, 47, 70, 81, 83, 88, 90, 175, 188, 211, 214, 220, 221,  
 230, 232, 245, 255, 261, 265, 270, 273, 274, 333, 386, 399, 430, 431, 448, 465,  
 466, 524, 533, 545, 547, 550, 552, 604  
 Tradição 25, 49, 60, 62, 71, 76, 82, 84, 86, 101, 102, 128, 179, 286, 302, 333, 370, 426,  
 488, 497, 516, 520, 553, 556, 557, 570, 589

Tradução 16, 31, 51, 128, 139, 140, 144, 159, 216, 280, 393, 426, 427, 467, 468, 553, 623  
Tragédia(s) 49, 224, 227, 232, 238, 239, 241, 244, 245, 277, 279, 281, 338, 339, 346,  
348, 369, 373, 392, 396, 443, 468, 528, 556, 565, 574, 575  
Trama(s) 92, 186, 220, 235, 256, 275, 278, 328, 342, 354, 359, 385, 502, 506, 514, 521,  
523, 571, 575, 578, 592  
Transtextualidade 594, 595  
Trickster 491

## U

Una lingua loquentes 492  
Unidade linguística 518  
Universo narrativo 263, 276

## V

Valor original 35  
Verossimilhança 302  
Versos alexandrinos 286  
Vocabulário 410, 498, 516  
Vulgata 62, 139, 144



## **SOBRE OS COLABORADORES**

ALINE RODRIGUES DE LIMA

Licenciada em Letras Português e Inglês pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2020), campus Engenheiro Coelho, foi professora de Língua Portuguesa no Instituto Adventista da Amazônia Ocidental e é, atualmente, professora da mesma disciplina no Colégio Adventista de Paulínea.

EDUARDA WEBER CEZAR

Licenciada em Letras-Português pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2019), campus Engenheiro Coelho.

ELLEN MIRIAN CARMO MARTINS

Licenciada em Letras Inglês pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2016), campus Engenheiro Coelho, pós-graduada em Gestão Escolar pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2019), pós-graduada em Gestão e Tutoria do Ensino Superior a Distância pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2020), é professora de Língua Inglesa no Município de Pomerode (SC) e aluna regular do Mestrado Profissional em Educação do Centro Universitário Adventista de São Paulo, campus Engenheiro Coelho.

GABRIEL CAMPELO FRÓS FERREIRA

Licenciado em Letras Português e Letras Inglês pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2012), campus Engenheiro

Coelho, atua como professor de Língua Portuguesa na rede escolar do município de Três Coroas (RS).

GIOVANA OLIVEIRA CESAR CASTANHO

Licenciada em Letras-Português pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2017), campus Engenheiro Coelho, é professora de Língua Portuguesa na Escola Adventista de Sorocaba (SP).

INGRID DE LIMA SILVA

Licenciada em Letras-Português pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2018), campus Engenheiro Coelho.

JANDERSON DANIEL

Licenciado em Letras Português-Inglês pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2014), campus Engenheiro Coelho, é professor de língua inglesa nas escolas E. M. E. B. Prof. Florestan Fernandes e Montessori, em Cosmópolis (SP).

JESSICA RODRIGUES BISPO

Licenciada em Letras-Português pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2019), campus Engenheiro Coelho.

LARISSA CARVALHO TEIXEIRA

Licenciada em Letras-Português pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2018), campus Engenheiro Coelho, atua

como professora de Língua Portuguesa na Escola Adventista de Campo Grande e na Escola Adventista de Pedreira (SP).

#### MAÍRA CRISTINA DE CARVALHO PIMENTA

Licenciada em Letras-Português/Inglês pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2017), campus Engenheiro Coelho, atuou como professora de Inglês e Português para estrangeiros no Instituto de Línguas do Centro Universitário Adventista de São Paulo (2015-2017), e de Língua Portuguesa e Redação para o Ensino Médio na escola básica do Unasp, em Engenheiro Coelho, SP (2018).

#### MARA APARECIDA DA ROCHA

Licenciada em Letras-Português pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2013), campus Engenheiro Coelho, é professora de Língua Portuguesa na Escola Prof. José Vilagelin, em Campinas, na rede estadual de ensino de São Paulo.

#### MILTON LUIZ TORRES

Concluiu seu pós-doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais em 2009. Ele é doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2014), doutor em Arqueologia Clássica pela Universidade do Texas (2008), mestre em Linguística pela Universidade Federal da Bahia (1997), com bolsa Capes, e em Letras Clássicas pela Universidade do Texas (2002), e é professor permanente do Mestrado Profissional em Educação do Centro Universitário Adventista

de São Paulo, onde coordena o Grupo de Estudo da Antiguidade (Gean) e o Grupo de Pesquisa em Filosofia e História da Educação (Agoge). Suas áreas de interesse se relacionam com a filosofia e história da educação com um olhar voltado para os desafios da educação contemporânea, ensino de línguas e literatura. Atua, além disto, como avaliador do Inep e da Organização Internacional de Bacharelado, uma fundação educacional internacional com sede em Genebra, Suíça.

#### PEDRO HENRIQUE NOVAK

Licenciado em Letras-Ingês pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2016), campus Engenheiro Coelho, e mestrando em Tradução Literária pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), é professor de Língua Inglesa na Rede Municipal de Ensino do Município de Pato Branco (PR).

#### RAQUEL DASAN

Bacharela em Tradutor e Intérprete pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2017), campus Engenheiro Coelho, é professora de Ensino Bilíngue na Escola Adventista do Castelo, em Campinas (SP).

#### SILVANIELLE NASCIMENTO DOS SANTOS

Licenciada em Letras-Português pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2018), campus Engenheiro Coelho, é professora de Redação na Escola Adventista de Varginha (MG).

TALITA PAIM VELOSO DE CASTRO

Bacharela em Tradutor e Intérprete pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2020), campus Engenheiro Coelho.

YOHANAN ELIYAHU ABIJAH

Licenciado em Letras-Português pelo Centro Universitário Adventista de São Paulo (2017), campus Engenheiro Coelho, é professor de Língua Portuguesa na Escola Adventista de Jardim Utinga, em Santo André (SP).

**UNASPRESS**

[www.unaspres.com.br](http://www.unaspres.com.br)