

A marble statue of a woman in classical attire, standing and holding a large, ornate capital on her head. The statue is positioned on the left side of the cover. The background is a solid purple color.

O FEMININO NA LITERATURA GREGA E LATINA

Elaine Cristina Prado dos Santos
Katia Teonia Costa de Azevedo
Maria Aparecida de Oliveira Silva
(Orgs.)



O FEMININO NA
LITERATURA
GREGA E LATINA

Elaine Cristina Prado dos Santos
Katia Teonia Costa de Azevedo
Maria Aparecida de Oliveira Silva
(Orgs.)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ



Reitor

Gildásio Guedes Fernandes

Vice-Reitor

Viriato Campelo

Superintendente de Comunicação Social

Samantha Viana Castelo Branco Rocha Carvalho

Diretor da EDUFPI

Cleber de Deus Pereira da Silva

EDUFPI - Conselho Editorial

Cleber de Deus Pereira da Silva (presidente)

Cleber Ranieri Ribas de Almeida

Gustavo Fortes Said

Nelson Juliano Cardoso Matos

Nelson Nery Costa

Viriato Campelo

Wilson Seraine da Silva Filho

Projeto Gráfico e Diagramação

Maria Aparecida de Oliveira Silva

Capa

Gabriel Araújo

Imagem de Capa

Cariátide do Erecteion - Acrópole de Atenas - © The Trustees of the British Museum

Revisão

Elaine Cristina Prado dos Santos; Katia Teonia Costa de Azevedo;

Maria Aparecida de Oliveira Silva

F329

O feminino na literatura grega e latina / Organizadoras: Elaine Cristina Prado dos Santos, Katia Teonia Costa de Azevedo, Maria Aparecida de Oliveira Silva. – Teresina : EDUFPI, 2023.

461 p. : il.

ISBN: 978-65-5904-218-0

1. Literatura – Feminino. 2. Literatura Latina - Grega. 3. Literatura Romana. I. Santos, Elaine Cristina Prado dos. (org.). II. Azevedo, Katia Teonia Costa de. (org.). III. Silva, Maria Aparecida de Oliveira. (org.). IV. Título.

CDD 808.803 520 42

Maria José Rodrigues de Castro CRB 3: CE-001510/O



Editora da Universidade Federal do Piauí – EDUFPI
Campus Universitário Ministro Petrônio Portella
CEP: 64049-550 - Bairro Ininga - Teresina - PI – Brasil



SUMÁRIO

Apresentação	08
As organizadoras	
Prefácio	11
Maria de Fátima Sousa e Silva	

PARTE I - LITERATURA GREGA

1.	A criação de Pandora	31
	Mary de Camargo Neves Lafer	
2.	Helena pandêmica	43
	Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho	
3.	O transe das Mênades: de doença-sanção a prática ritual	67
	Agatha Bacelar	
4.	Electra de Sófocles	94
	Josiane Teixeira Martinez	
5.	Aspásia de Mileto	123
	Maria Aparecida de Oliveira Silva	
6.	A representação das mulheres em <i>As aves</i> de Aristófanes: Filomela e Procne	143
	Ana Maria César Pompeu	
	Solange Maria Soares de Almeida	

7. Hécuba e Polixena: maternidades 164
Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa
8. Praxágora: uma heroína ambígua 189
Jane Kelly de Oliveira
9. A licenciosa vida de Neera pelas lentes do acusador 207
Glória Braga Onelley
10. A Cleópatra dos cosméticos: suas receitas em Galeno 225
Anise D'Orange Ferreira
11. Hipatia de Alexandria, uma exceção à regra ou mais um nome de mulher em Alexandria do Egito? 249
Fernanda Lemos de Lima

PARTE II – LITERATURA LATINA

12. Os olhares de Vênus, expressões de um feminino 267
Alcione Lucena de Albertim
13. Quando o corpo fala e a gente escuta: a representação de Ília - Reia Silvia na poesia latina 287
Katia Teonia Costa de Azevedo
14. A figura feminina de Lucrecia e sua violação – representatividade da mulher como ideal de virtude 311
Elaine Cristina Prado dos Santos
15. Cleópatra, amante elegíaca monstruosa 328
Camilla Ferreira Paulino da Silva e Leni Ribeiro Leite

- 16.** Sulpícia: reflexões sobre uma *persona* poética
feminina em Roma antiga 352
Talita Janine Juliani
- 17.** *Corinna*: a *puella* in(e)scrita nos *Amores* de Ovídio 375
Carol Martins da Rocha
- 18.** A presença de Íole na tragédia 392
Tereza Pereira do Carmo
- 19.** Dejanira: a ira como desejo de vingar uma injúria 409
Viviane Moraes de Caldas
- 20.** O espaço do feminino nos romances latinos 432
Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet
- Sobre as autoras 454

APRESENTAÇÃO

As imagens construídas em torno de figuras femininas na tradição literária grega e latina vêm reproduzindo ao longo dos tempos o discurso predominante de autoria masculina, que, amiúde, retrata personagens femininas de modo a traduzir a idealização de uma sociedade, cujo poder, em grande parte, está concentrado em mãos masculinas. Essa configuração expressa a concepção de um corpo dominante, configurando, dessa forma, as percepções socioculturais, que moldam, moralmente e retoricamente, a representação das mulheres no imaginário grego e latino.

O artigo *Romanas por elas mesmas* (1995) de Funari¹ é um importante exemplo de como o discurso feminino pode ser tomado como fonte primária e, especialmente, de como os estudiosos dos estudos clássicos devem estar atentos à crítica de senso comum. A representação feminina construída pela tradição literária grega e latina vem sendo difundida por fontes secundárias produzidas, em sua maioria, também por autores homens, uma vez que o legado dos estudos clássicos vem sendo transmitido por um corpo predominantemente branco e masculino (Skinner, 1993: 181). Esse cenário tem sido questionado a partir do avanço e da consolidação de movimentos sociais fundamentais, que pautam, dentre muitas outras demandas relevantes, o seu “lugar de fala”, no sentido difundido pela filósofa brasileira Djamila Ribeiro, que apresenta em seu livro *O que é lugar de fala?* (2017) e que é retomado em outros livros como o *Pequeno manual antirracista* (2019), uma problematização em torno do *locus social*, que, segundo a autora, deve ser observado para compreender de que ponto as pessoas partem para perceber e ser no mundo (Ribeiro, 2017: 2019). Para compreender melhor o sentido de *locus social*, Djamila esclarece, a partir das reflexões da socióloga norte americana Patricia Hill Collins, uma das primeiras autoras da teoria do ponto de vista feminista (*standpoint feminism*), que “quando falamos de

¹ Pedro Paulo Abreu Funari. “*Romanas por elas mesmas*”. *Cadenos Pagu*, 1995, p. 179 – 200.

Apresentação

pontos de partida, não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania” (2017, p.34).

Em meio ao profícuo cenário de crítica social no qual nos encontramos, podemos destacar o movimento feminista, o movimento negro e o movimento decolonial como as lutas que mais têm inspirado o que poderíamos chamar de novos estudos clássicos. Trata-se de pesquisas orientadas por pensamentos que traduzem as questões do nosso tempo e que vêm fornecendo novas epistemologias que nos conduzem a novos questionamentos². São essas novas questões que têm nos revelado uma nova Grécia e uma nova Roma Antiga e que têm alimentado e fortalecido o nosso diálogo com essas Antiguidades.

Nessa perspectiva, alguns temas têm sido discutidos mais profundamente em estudos recentes, ressaltando questões próprias da mulher e do corpo feminino, tais como as pesquisas realizadas no âmbito do projeto *Gynecia*³, que se dedica a analisar a forma como a saúde da mulher, a ginecologia e a embriologia são exploradas pela tradição antiga a partir do tratado *De uniuersa mulierum medicina* de Rodrigo de Castro Lusitano.

Sob a perspectiva, tão somente, de mulheres, professoras e pesquisadoras de língua e literatura grega e latina de inúmeras instituições nacionais de ensino superior, e tomando como fonte primária a literatura grega e latina, esta coletânea reúne estudos que tomam como assunto personagens femininas míticas, históricas e literárias, propondo questões que inquietam mulheres deste tempo, de modo a reconfigurar as figuras femininas como sujeito social, cultural e político.

As organizadoras

² Apenas para citar alguns exemplos de publicações no Brasil: Funari, Feitosa e Silva (2003), Zarankin e Salerno (2009), Feitosa (2012), Cavicchioli (2015); Bélo (2014, 2017, 2018), Sánchez e Garraffoni (2019).

³ *Gynecia: Rodrigo de Castro Lusitano e a tradição médica antiga sobre ginecologia e embriologia* (Universidade da Madeira): <https://projectgynecia.uma.pt>

Referências bibliográficas

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala*. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. *Pequeno manual antirracista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SKINNER, Marilyn: "Woman and Language, in Archaic Greece, or Why is Sappho a Woman?". In: RABINOWITZ, N.S. e RICHLIN, A. (eds.): *Feminist Theory and the Classics*. Londres: Routledge, 1993.

PREFÁCIO

A MULHER NO MUNDO GRECO-LATINO

A mulher, em toda a Antiguidade Greco-Latina, foi inevitavelmente parte de uma sociedade em evolução, de onde resultou o papel central que veio a ter como inspiradora da criação literária, quer se trate de personagens míticas ou simbólicas, quer de figuras datadas e concretas. Por isso a abordagem do assunto implica um enorme espectro de contextos, tipos, motivos, figuras, convenções plásticas e gêneros literários.

Quando se trata da sociedade grega, foi tentador, numa primeira visão com certeza preconceituosa, precipitada ou generalista, como a que vigorou no séc. XIX e início do XX, reduzir a condição da mulher à reclusão doméstica, sujeitá-la a um comportamento discreto imposto pela norma coletiva, esquecendo antes de mais que, dentro desse quadro, a situação real está muito longe de ser imóvel; é inevitável que o passar dos séculos tenha exigido mudanças, de acordo com um certo modelo de organização social, mais aristocrático ou mais democrático, em função da gestão própria das diferentes *poleis*, ou segundo fatores determinantes na alteração do quotidiano, em que a guerra ou outras grandes crises sociais funcionaram como condições de relevo. Mas é também prudente avaliar, sem preconceitos ou critérios anacrônicos, se a posição que lhe é atribuída, tida como secundária, não constitui uma outra forma, distinta e específica, de contribuir para o interesse coletivo; como não é menos decisivo ponderar se os *nomoi* estabelecidos não se confrontam com a realidade da vida e as suas exigências, sempre imprevisíveis ou mesmo incompatíveis

com a rigidez da convenção. Assim tem de admitir-se que, sob a ideologia dominante, estabelecida pelo homem e que tende a considerar-se representativa do coletivo na sua totalidade, haveria outra realidade social construída pela mulher, em que a sua natureza e papel, bem como a interação com os seus parceiros, se processaria de um modo substancialmente diverso. Será, portanto, insustentável condicionar a um único rótulo uma realidade tão subjetiva e fluida.

Avaliar a intervenção da mulher em sociedade, por outro lado, será sempre o resultado de um processo comparativo, em que a caracterização de um grupo se fará implicitamente por contraste com um outro – o do homem – e pelo ajuste de uma assimetria ou de um equilíbrio que o fluir social em cada tempo redimensiona. A tendência vinculada a cada um dos géneros, em que o feminino se identifica com os valores da família e o masculino com os princípios da comunidade, é também ela excessiva e instável. Em tempo de normalidade social, há uma autoridade na intervenção feminina, que predomina em ambiente doméstico sem mesmo assim se esgotar nele; administrar a casa, organizar o trabalho, cuidar da família, zelar pelo património, tem repercussões de natureza social e económica indesmentíveis. Além disso, o contributo para a vida religiosa da cidade que os festivais coletivos – de que a mulher não estava excluída – ou os especificamente femininos representavam constitui um momento concreto da sua intervenção fora do círculo familiar estrito. À sua maneira, a mulher contribuiu de forma sustentada para o projeto essencial que a democracia propalava: o de integrar o *genos* como célula fundamental na consolidação da *polis*.

Quando, por outro lado, a rutura no contexto cívico se faz sentir, afetando o universo comum e, através dele, o equilíbrio do *oikos*, as barreiras que separam estes dois mundos, expressas nas paredes das habitações, desabam, para exigir uma mescla inevitável entre interior e exterior. A necessidade de sobrevivência e de superação da crise como que estimula, na criatura humana, o sentido gregário e mina hierarquias e contrastes, num apelo à mudança e à coesão. Em resultado desses movimentos sociais, o diálogo entre o doméstico e o cívico sofre profundas alterações, que podem ir, na liberdade dos símbolos, até à utopia; a alteração compulsiva da ordem tradicional de vida pode chegar à simples inversão, num mundo fantástico onde a mulher se substitui ao homem, ou onde a cidade, depois de ruírem as paredes das casas, se torna numa morada única; esta foi uma fórmula ensaiada por géneros aparentemente tão distintos como a comédia e o diálogo filosófico. Seja como for, uma

avaliação adequada do problema implicará sempre uma visão holística, que não exclui ninguém, mas sobretudo diferencia.

A abertura de portas, que representavam para a mulher arcaica uma cintura de proteção, por força da democratização social e da instabilidade que o processo histórico trouxe consigo, forçaram a exposição progressiva da mulher e deram a conhecer aos criadores de literatura e aos artistas em geral, como decerto a toda a sociedade, um potencial de energia, de carácter e de emoções, que inspiraram os grandes retratos das heroínas da época clássica; para elas abriu-se um campo de atuação surpreendente, atribuiu-se-lhes uma riqueza de sentimentos e paixões insuspeitada, que obrigou a rever o conceito de *arete* que a tradição consagrara em figuras emblemáticas (como Alceste, Penélope, Andrómaca, Hécuba, Antígona, em contraponto com Medeia, Helena ou Clitemnestra). Mais do que figuras-símbolo, de traços mais ou menos rígidos, o tratamento literário insuflou nas personagens femininas, cada vez mais inspiradas na realidade, um comportamento complexo, versátil, digno de atenção e de detalhe.

Se é nas épocas de grande crise, como a guerra, que os 'heróis' se distinguem, verdade equivalente é válida também para as mulheres. Dentro de um princípio geral de que os grandes conflitos bélicos sempre são portadores de mudanças sociais profundas, de que a sociedade civil não fica imune às suas consequências, a experiência grega do séc. V a.C. revestiu-se de marcas peculiares. O núcleo familiar, atingido pelo desequilíbrio que a ausência ou morte dos combatentes representava, viu-se privado de um controle e de uma disciplina ancestrais; em consequência a condição feminina tendeu a progredir no sentido da libertação de regras restritivas, que a moralidade tradicional lhe impunha. Para além do contexto mais próximo, o próprio contacto com outras comunidades humanas que a guerra proporcionava pôs em causa os princípios sociais estabelecidos. Conhecida a prática sexual de algumas sociedades bárbaras, a vida grega passou a dispor de um termo de confronto, e, em consequência, de um convite à revisão dos seus *nomoi*. O que parecia ser regras absolutas viu-se minado pela evidência de um carácter meramente convencional, de que um mesmo homem é o autor e o objeto.

Tecidas estas considerações gerais, importa sublinhar a importância das várias fontes para tão controversa questão e reconhecer na literatura, mau grado a carga de ficção que lhe é própria, um testemunho da maior importância para o seu esclarecimento. Na afirmação pertinente de César García Alvarez, desconhecer ou minorizar o seu testemunho produz "da mulher grega uma imagem distorcida: é como a de um jornalista perito em

cultura geral; na sua notícia *pode-se acreditar*, no entanto, *não é credível*" (2014: 68). Naturalmente estudos abrangentes ou generalistas de muito mérito, dentro de uma bibliografia que se tem mostrado caudalosa, têm dado à reflexão sobre a mulher importantes contributos, sobretudo a partir dos anos 1970 sob o impulso dos estudos feministas.⁴ Mas a consideração dos textos, a sua análise minuciosa é um fator indispensável a uma avaliação consistente e até certo ponto defendida de pressupostos que o passar dos séculos interpôs entre o estudioso e os resultados a que chega. Logo os estudos de género são parceiros harmoniosos da crítica literária.

Por outro lado, tornou-se evidente que não há uma toada única na forma como a literatura abordou questão tão sensível. A subjetividade na leitura que podemos fazer da posição da mulher em sociedade não só depende da interpretação dos testemunhos disponíveis, mas em boa parte também da própria seleção dos textos ou géneros literários considerados. Se, por um lado, a leitura dos oradores, dos filósofos e dos textos cómicos tende a propor uma visão secundarizada ou denegrada da mulher, a tragédia e a arte são testemunhas da visibilidade e importância que lhe eram concedidas. Inevitavelmente a nossa interpretação final há de confrontar-se com disparidades e opções delicadas entre a controvérsia dos materiais disponíveis. Sobeja ainda a necessidade de isenção, que exclua da análise a experiência de milénios e o risco de uma leitura da antiguidade condicionada por critérios que lhe são estranhos. Alerta, com a propósito, Robert Just: "Não há certezas de que aquilo que a palavra *gyne* representava na Atenas dos sécs. V-IV a.C. fosse a mesma coisa que a palavra 'mulher' sugere nas modernas sociedades ocidentais" (2009: 5).

A literatura grega, em termos globais, atribuiu à mulher características controversas: por um lado autoritárias e dominadoras, elas são também submissas e secundarizadas. Tal gama de atitudes depende em boa parte do contexto social em que cada género ou autor perspectivam a questão. Limitemo-nos a *itens* decisivos dentro do fluir da criação literária grega, embora reconhecendo que são raras as modalidades de que a mulher esteja excluída. Assim a épica homérica tende a dignificar o papel que, mesmo em ambiente de guerra e de louvor para os heróis, a mulher desempenha. Pensar em Hécuba e Andrómaca, na corte troiana, ou em Arete e Penélope, senhoras em palácios fora do estrito ambiente de guerra, exige o reconhecimento do prestígio e autoridade em que cada uma delas é tida pelos legítimos detentores do poder ou, na sua ausência, por aqueles que gravitam em volta dos palácios. Até Helena, que a tradição posterior

⁴ Títulos como os da autoria de Pomeroy (1975), Loraux e Lefkowitz (1981; 1985), Paradotto e Sullivan (1984) marcaram uma etapa importante neste campo de investigação.

tendeu a culpar de todos os vícios, como responsável por um conflito destruidor, merece ao poeta da *Ilíada* a desculpabilização por uma chacina de que os deuses são os verdadeiros responsáveis.

O teatro grego – trágico e cómico - como uma manifestação eminentemente ‘política’ -, retratou com insistência as nuances que o fluir dos tempos e a imprevisibilidade da história impuseram a um fenómeno que faz parte da essência mais profunda da natureza humana, o sexo. E porque se trata de algo que informa de uma maneira inevitável os comportamentos do homem, toda a vida, pública ou privada, de qualquer comunidade está condicionada pela sua influência. Diante das principais circunstâncias políticas da vida da Atenas contemporânea do teatro – a guerra e a experiência democrática da organização social -, a sexualidade vê-se abalada nas suas regras tradicionais e contextualizada dentro de um processo de inovação de princípios. Por seu lado os poetas, que junto dos adultos deviam exercer, por tradição, um papel didático (Aristófanis. *Rãs*, 1053-1054), tornaram-se porta-vozes da ordem dos tempos; com particular incidência o teatro, pela sua popularidade e intervenção direta junto de toda a *pólis*, veiculou a noção de uma sexualidade mais livre, mais amoral, mais isenta do peso de uma convenção social estrita. A abordagem dramática da mulher não se isentou, na análise que tem vindo a ser feita a propósito, da ideia de que se trate de perfis excepcionais, incompatíveis com as regras que a sociedade real impunha ao comportamento feminino. É certo que o facto de todos os textos dramáticos terem sido produzidos por homens compromete e, em certa medida, distorce a visão que dela possamos ter. Preconceitos estipulados por uma mentalidade masculina tiveram, por via do texto escrito, condições para se fixarem com uma autoridade difícil de rebater. Mas se, sob outros pontos de vista, a hermenêutica nossa contemporânea não negou ao testemunho do teatro validade para o conhecimento da Atenas clássica e da sua rota histórica – tidos em conta condicionalismos colocados pela própria tradição literária -, a questão do feminino não poderá certamente ser avaliada por outros critérios. Alguma conexão terá havido entre a mulher personagem de tragédia e de comédia e a mulher real da Atenas contemporânea, porque a criação artística e a sociedade que a produz não podem ser senão parceiras dentro de uma mesma realidade.

Em plena época clássica, a tragédia conservou assim, em diferido, a imagem de uma tradição aristocrática, que, no entanto, submeteu a conceitos de vida seus contemporâneos: aqueles que se instalaram num regime de vida democrático, numa cidade mergulhada na crise que uma guerra prolongada produziu. Foi nesse contexto que figuras femininas da

tradição mítica e épica ganharam uma visibilidade indelével, a calcular pela abundância de títulos que as anunciam como protagonistas. *Alceste, Medeia, Antígona, Andrómaca, Hécuba, Helena, Electra, Ifigénia, Estenebeia, Melanipa* são apenas alguns exemplos. No teatro de Eurípides, este processo, que apeou dos seus pergaminhos as antigas heroínas, está também envolvido com a ideia de escravatura que a guerra desencadeia. Simbolicamente despojadas do seu tradicional ascendente, rainhas e princesas viram-se reduzidas à condição de servas e obrigadas às tarefas correspondentes; em tão pungente crise, houve aquelas – as Polixenas ou Ifigénias – que se distinguiram como heroínas porque detentoras de uma dignidade e generosidade patriótica modelar: à humilhação da derrota preferiram o sacrifício da própria vida. Mas foi mais longe o poeta, na sua visão fria e atenta da sociedade feminina que o cercava. Fechando o seu ângulo de perspetiva, atendeu ao comportamento doméstico ou familiar da mulher, para descobrir, sob a imagem superficial da convenção, os sentimentos e as paixões, ou mesmo os vícios e excessos a que uma sensibilidade refinada as podia conduzir. Mais do que condená-las, Eurípides foi capaz de as defender ou justificar, reconhecendo e polemizando a controvérsia latente no que se pode exprimir com a palavra ‘normalidade’.

O grande momento vivido pela filosofia e pela oratória a partir de finais do séc. V a.C. vergou-se à mesma tradição. Pensar um novo modelo para a cidade e para o comportamento cívico, como o ensaiaram Platão e Aristóteles, não dispensou a consideração do papel feminino que, num plano mais equilibrado com o dos seus parceiros, a mulher foi chamada a desempenhar. Não se anunciava propriamente uma fratura com os séculos anteriores, mas não é menos verdade que o equilíbrio social passava por uma revisão e um reajuste. Por seu lado, os discursos forenses permitem-nos, em certa medida, reconstituir a posição que as mulheres tiveram nas estruturas política, social, económica e legal de Atenas. No seu conjunto, continua válido o comentário feito há quase um século por A. W. Gomme (1925: 4): “Não há, de facto, literatura ou arte em qualquer país, em que as mulheres tivessem sido mais proeminentes, mais cuidadosamente estudadas e com maior interesse, do que na tragédia, escultura e pintura da Atenas do séc. V a.C.”. A partir de então, em géneros tão díspares como o romance, ou num texto ético como os *Moralia* de Plutarco, é evidente que a visibilidade dada à intervenção social da mulher tinha sofrido um incremento. Atena *Polias*, a deusa padroeira da cidade, projetava o prestígio e influência crescente da mulher na vida de Atenas, ainda que no seu campo específico de actuação.

Consideremos agora, brevemente, o processo vivido pela mulher dentro dos padrões da sociedade romana. A partir de uma tradição marcadamente patriarcal e machista, na vida privada e pública, foi no final da República que um reconhecimento progressivo da importância das funções femininas e do respeito devido à mulher se foi fazendo sentir com mais acuidade, ao mesmo tempo que uma maior autonomia em relação ao ascendente do pai e do marido se acentuava. Já em finais do séc. III a.C., a *lex Oppia*, que procurava restringir alguns excessos praticados pelas mulheres no seu quotidiano, no que se refere à garridice e ao luxo, suscitou reação e repúdio por parte das lesadas; comenta a propósito Nuno Simões Rodrigues: “A reação descrita é significativa, visto que nos indica a capacidade que as mulheres de Roma tiveram de reagir perante uma medida que consideravam injusta, mas é também importante, porque mostra como a idealização de um estatuto por vezes não se coaduna na totalidade com o que se vivia de facto” (2005: 73).

Prudência será sempre requerida na avaliação destes progressos, a que a legenda de ‘emancipação feminina’ muito mal caberia. E, no entanto, é clara a afirmação de Sarah Pomeroy (1975: 149): “A matrona romana do final da República deve ser encarada em contraste com o pano de fundo das princesas sagazes e politicamente poderosas da época helenística, em busca de satisfação sexual - num contexto em que o nível de nascimento está em declínio -, bem como da sua afirmação individual”. E, também desta vez, se impõe uma suspeita – para o dizer pelas palavras de Jérôme Carcopino: “É certo que a mulher romana gozou, na época em que nos situamos, de uma dignidade e de uma autonomia equivalentes ou superiores àquelas que o feminismo contemporâneo reivindicou” (s/d, p. 111). Assim, o final da República conheceu mulheres detentoras e administradoras de grandes patrimónios e aceitou a autoridade incontestada da *domina* dentro dos limites da sua casa. A intervenção pública em cerimoniais religiosos e a presença em atividades coletivas, como os jogos, redimensionaram-lhe também a capacidade de intervenção.

O mesmo período partilhou o respeito devido a nomes femininos de referência, como Cornélia, Hortênsia ou Octávia. As circunstâncias históricas não deixaram de exercer influência sobre esta outra atuação da mulher em sociedade; na ausência dos maridos ou homens da família em missões militares ou políticas, em função do expansionismo romano (séc. III-II a.C.), elas foram capazes de assumir, com reconhecida autoridade, a condução dos destinos do núcleo doméstico em si e na interação com o coletivo. Ao quotidiano citadino, a literatura veio trazer também o seu

contributo; assim, não foi despreciada a intervenção dos poetas *neoteroi*, e os louvores que teceram às virtudes e excelência das suas amadas.

Mais uma vez, sociedade e literatura acumularam, a partir dos séc. I-II, exemplos de mulheres paradigmáticas impostas, pela sua superioridade, à consideração geral, ao mesmo tempo que, do passado, era possível recordar modelos de heroínas que, ao lado dos respetivos esposos, serviram a pátria com um denodo digno de heróis. De uma forma talvez mais transversal, somam-se histórias em que a cumplicidade entre esposos testemunha o resultado, para a vida doméstica, da progressiva aproximação entre homem e mulher.

Concomitante com a mesma tendência, está uma educação intelectual mais apurada que permitiu registar, no mundo romano, com maior frequência a existência de mulheres intelectualmente dotadas e cultas. Mesmo se sujeitos à visão crítica de um autor de sátiras como Juvenal ou Marcial, a revisão das tarefas ancestrais e o acesso das mulheres à cultura parecem então consagrados. Os dotes de que eram detentoras – bem instruídas pela leitura, hábeis na música e na dança – eram socialmente apreciados ou pelo menos registados. Algumas houve que se afirmaram como autoras, caso de Cornélia conhecida pelas cartas que escreveu, Agripina pelas suas memórias, Hortênsia, a oradora, ou Sulpícia, incluída entre os poetas do círculo de Messala. Apesar de serem ainda os textos escritos por homens os que melhor testemunham o perfil da mulher romana ...

Naturalmente que a maior independência de que gozavam abriu campo a excessos e incentivou uma licenciosidade rival da dos seus parceiros masculinos. O adultério ou a promiscuidade foram então competindo com a virtude tradicional das matronas. A própria rigidez legal (caso da *Lex Julia de adulteriis coercendis*, de final do séc. I a.C.) veio responder a uma necessidade premente. Se as mulheres de virtude viram o seu mérito publicamente reconhecido, não é menos verdade que as Júlias, filha e neta de Augusto, ou Semprónia, retratada por Salústio, se afirmaram como mulheres ‘licenciosas’, mas ao mesmo tempo cada vez mais livres e independentes.

Do mesmo modo que a literatura grega, também a latina testemunhou o relevo social e pessoal da mulher e o conhecimento crescente que a sociedade ia ganhando da sua personalidade e atuação. Nos diversos géneros e sob diferentes padrões, personagens femininas foram-se multiplicando. Se começarmos pela poesia épica, facilmente constataremos como as Helenas ou Penélopes, Hécubas ou Aretes de Homero encontraram uma réplica com visibilidade equivalente em Dido ou

Amata, Camila ou Eurídice, ou ainda na discreta Lavínia criadas por Virgílio, na *Eneida* (séc. I a.C.).

Mas outros nomes destacados da poesia dos finais da República e começo do Império - Catulo, Propércio, Tibulo, Horácio e Ovídio -, de acordo com padrões focados num individualismo sentimental (a elegia, a ode), enveredaram pela mesma preferência. A experiência do amor combina então, em graduações diferentes, um sabor biográfico com a convenção de um certo modelo literário. O afecto ou a paixão exprimem-se em patamares distintos, condicionados sem dúvida pelos diferentes pensamentos filosóficos então vigentes. E ainda que a voz veiculadora destes quadros seja, em geral, a do homem, não é menos verdade que os retratos femininos por ela produzidos continuam complexos e sedutores; ora as vemos vergadas aos ditames da convenção, mas sobretudo capazes de se libertarem, com recurso aos inesgotáveis subterfúgios da mulher, em busca de uma real satisfação sentimental. São expressivas as palavras de Carlos André: “É um vasto elenco de normas que definem a relação entre o homem e a mulher; umas fazem parte do jogo social, do palco onde homem e mulheres evoluem, com papéis distribuídos em obediência a uma espécie de guião antigo e consensualmente aceite. Outras, porventura tão antigas como estas, parecem marginais; são, porém, mais autênticas, têm a ver com a identidade do próprio homem e da mulher, com o uso do corpo, com a busca do prazer, numa palavra, com o amor” (2006: 54-5). Todos estes poetas e temas deixaram, ao longo dos séculos, um lastro de vitalidade. Aos Estudos Feministas não escapou também o interesse da sua mensagem.

O teatro latino, ainda que numa proporção diversa do grego, persistiu no interesse por figuras femininas. Na tragédia, Séneca (séc. I d.C.), regressando aos mitos em evidência na Atenas do séc. V a.C., foi autor de *Troianas*, *Fenícias*, *Medeia* e *Fedra*, numa evocação clara do sofrimento, da imprevisibilidade do destino e da paixão que a tradição - neste caso, euripidiana - tinha colado ao retrato da mulher. As Amas, e a relação que estabelecem com as senhoras, foram já destacadas como um recurso eficiente para a revelação de estados de alma lidos sobretudo no feminino, seguindo aliás bem conhecidos modelos atenienses.

Não têm sido particularmente frutíferas as tentativas de relacionar as criações dramáticas de Séneca com momentos ou personalidades concretas da Roma sua contemporânea, desde logo porque a incerteza na datação das peças o impediria; não apelidaríamos, portanto, a sua tragédia de eminentemente ‘política’, como a grega. Em contrapartida, um forte consenso existe a respeito do empenho de Séneca pelo aprofundamento

psicológico e da interposição de conceitos estoicos no delinear dos seus retratos; por isso, o qualificativo de 'filosófica' será com certeza mais adequado à sua criação dramática. Mas entre ambos os modelos – o latino e o grego – parece existir em comum uma mesma finalidade, a de veicular ao público contemporâneo, em termos próprios, uma mensagem didáctica e socialmente útil. Logo, teremos de encarar, naturalmente, as adaptações introduzidas pelas 'reescritas' latinas como uma primeira etapa no regresso aos modelos helénicos, condicionada – o que constitui a sua originalidade – por um outro ambiente social e cultural.

Por fim, uma última palavra é devida ao romance, mais uma vez um género que não escapou à marca helénica. Marcados os textos que para nós representam esse padrão literário – os de Petrónio e Apuleio – por uma forte carga satírica, as figuras femininas que manipulam, e que são abundantes, não consagram a 'virtude' da mulher. Mas dão, sem dúvida, testemunho de um distanciamento progressivo do paradigma, cada vez mais 'abstrato', da ancestral matrona romana.

Este volume

Poderá ser pertinente uma primeira interrogação: até que ponto um volume com estudos sobre a mulher na Literatura Grega e Latina pode juntar-se à extensa bibliografia existente com inovação e utilidade? Não será um novo título sobre a matéria uma pura redundância? Importa, no entanto, reconhecer que, em matéria tão complexa e subjetiva, o passar dos anos convida a outras leituras, exigidas ou ajustadas ao próprio fluir da história da Humanidade. Portanto, por mais avalizadas e fecundas que as publicações existentes possam ser, não escapam ao desgaste dos anos e ao envelhecimento de cada estágio na experiência social. Há sempre utilidade em repassar, com outros olhos, caminhos pisados por uma longa hermenêutica.

Os temas incluídos neste volume constituem uma ampla amostragem, em linha diacrónica, das principais questões suscitadas pelo feminino na Literatura, incluindo testemunhos gregos e latinos. Sem serem exaustivos – nem a dimensão da matéria o permitiria –, são mesmo assim bem focados em autores e tópicos essenciais, produzindo um conjunto harmonioso e coeso.

No bloco de capítulos dedicados à Literatura Grega, a tradição mítica ocupa um primeiro lugar. Pela capacidade simbólica que é seu apanágio, o mito estabeleceu uma primeira caracterização da natureza feminina e do relacionamento entre géneros que perseverou ao longo do tempo, apesar

da inevitável evolução que a História trouxe consigo. Assim, Mary de Camargo Neves Lafer, “A criação de Pandora”, dedica algumas páginas à criação da primeira mulher – Pandora -, gerada como uma força indispensável à própria renovação e sobrevivência da espécie humana: a necessidade sexual. Com ela surge, porém, a dicotomia entre o Bem e o Mal, instalando-se na existência dos mortais, até então paradisíaca, uma temível ambiguidade. Hesíodo, como principal relator desta etapa na vida humana, carrega ao mesmo tempo o ‘mérito’ do primeiro misógino da Literatura Grega. A partir da sua origem, a mulher torna-se ‘um flagelo necessário’, ao mesmo tempo garantia da renovação das gerações, mas também agente de uma coerção erótica responsável por muitos males.

É como expoente mítico do Bem e do Mal e das funestas consequências a que a beleza e o erotismo sujeitam os povos, que Maria Cecília Miranda Coelho, “Helena Pandêmica”, se concentra sobre a famosa causadora de uma guerra emblemática, dizimadora de povos, junto às muralhas de Troia. A sua perspectiva abre-se sobre o complexo de leituras diacrônicas, apostas já na Antiguidade àquela que foi talvez a figura feminina mais paradigmática da mitologia grega. Este é, todavia, um texto que não se confina a explorar os testemunhos antigos, mas permeia os seus comentários de alusões a todo um lastro de experiência no convívio social de que Helena é modelo, vigente ainda nos nossos dias.

Entre o mítico e o real pode situar-se o cultural e religioso. É assim que, à discussão do feminino, será associada a reflexão sobre os rituais envolvendo mulheres; pela própria pujança atingida pelo culto, os ritos dionisiacos assumem incontestável visibilidade. Agatha Bacelar, “O transe das Mênades: de doença-sanção a prática ritual”, regressa à controvérsia gerada pelo confronto mítico das *poleis* helénicas com a exuberância de um culto estranho, importado, que parecia abalar os seus alicerces mais firmes; e, no entanto, provas claras abonam a antiguidade de Dioniso como membro legítimo do panteão olímpico. É justamente a partir desta assimetria entre a realidade antropológica e a mítica que a autora se fundamenta para esclarecer de que modo também o excesso báquico, como a tradição o relata, esbarra com uma maior organização no ritual e com a sua inclusão harmoniosa na vida social. É sobretudo para a análise do delírio báquico e a sua interpretação através dos tempos, suscitada por diferentes testemunhos e opiniões, que este capítulo se orienta, sem deixar de reportar-se ao referente antigo mais relevante - *Bacantes* de Eurípides, todavia filtrado por testemunhos mais objetivos, como o de Diodoro Sículo ou Plutarco.

O teatro foi, como é sabido, um herdeiro criativo da tradição mítica, já então sujeita à reconfiguração e interpretação dada pela épica e pela lírica. É por isso natural que este volume se ocupe de diversos mitos que cumpriram essa trajetória. Antes de mais, dois capítulos fixam-se em versões trágicas em que mulheres são protagonistas: Josiane Teixeira Martinez, “A Electra de Sófocles”, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, “Hécuba e Polixena: Maternidades”. O percurso cumprido por ambos os mitos na Antiguidade justifica que sejam integradas nesta análise considerações que lhes historiam os diversos tratamentos. O caso de Electra merece mesmo uma visão diacrónica mais ampla, que se prolonga até versões contemporâneas, como as de Voltaire e Hofmannsthal. Após este enquadramento, o estudo fixa-se no tratamento de Sófocles, como padrão de motivos centrais na leitura da personagem: a assimetria entre Electra e Orestes na vingança que são chamados a partilhar; a execução cénica dessa dicotomia; a proporção que ela representa no que se refere à avaliação social dos géneros. Alguma dimensão é dada ao estudo da figura de Crisótemis, que amplia a reação dos filhos de Agamémnon perante a morte do pai e o repúdio dos seus assassinos.

Hécuba e Polixena são personagens emblemáticas das produções que Eurípidés dedicou às cativas de guerra, *Troianas* e *Hécuba*. Em tempo de migrações, de refugiados, de deslocações arriscadas e mortíferas, de conflitos impiedosos, de choque de culturas e xenofobias, estes são modelos capazes de dar voz às novas, mas eternas angústias da Humanidade. Por isso, confessadamente, este capítulo declara como seu motivo central “as fraturas nas relações afetivas provocadas pela disputa de poder”. Hécuba é, em toda a tradição literária, o paradigma da mulher-mãe, que a guerra e as ambições humanas impiedosamente colocam diante da perda dos seus filhos. Causticada por realidade tão chocante, o verniz da civilização abandona uma vítima para quem a vingança não foi suficiente; a desumanização acabou por aniquilar a que antes foi rainha da poderosa Troia e mãe dos que haviam de garantir-lhe a sobrevivência. Outras palavras, em português, recuperam em novos tons versos de Eurípidés, num tempo em que a guerra, uma vez mais, desloca as suas vítimas.

A comédia grega antiga, desde os seus primórdios pré-literários, valorizou o potencial da caricatura da mulher. De acusações puramente paródicas, que fizeram do clã feminino um grupo de bêbadas, desmioladas, traidoras, a desgraça completa dos maridos, a comédia mais amadurecida avançou para uma interpretação do cómico feminino dentro de uma perspetiva verdadeiramente ‘política’. Ana Maria César Pompeu e

Solange Soares de Almeida, “A representação das mulheres em *Aves* de Aristófanes: Filomela e Procne”, e Jane Kelly de Oliveira, “Praxágora: uma heroína ambígua” asseguram a este volume abordagens incontornáveis quando se fala da mulher na Literatura Grega. No primeiro destes dois capítulos está em causa a utilização do mito como fonte inspiradora também da comédia. Mas Filomela e Procne, segundo a leitura de Aristófanes em *Aves*, são igualmente um motivo de crítica literária, tida em conta a popularidade do tratamento que Sófocles, em tempos recentes, tinha dado ao mesmo motivo no seu *Tereu*. Sobretudo um tópico é suscitado por este relacionamento entre as duas criações: o das duas irmãs – Filomela e Procne –, sugestivo de Antígona e Ismena, ou Electra e Crisótemis, pares originais e marcantes nas tragédias de Sófocles. Uma aproximação entre a versão cómica e os fragmentos conservados da tragédia permite avaliar a diversidade de leituras a que o mito foi sujeito e a tradição subjacente a cada uma.

Por sua vez Praxágora entra na linha das heroínas dramáticas que contrariam a noção de subserviência ou menorização do feminino na Atenas Clássica. Após outras experiências levadas a cabo por Aristófanes, em *Tesmoforiantes* e *Lisístrata*, no que toca à visibilidade e eficiência das ‘tramas’ femininas, *Mulheres na assembleia* dão à mulher protagonismo no pensar de um novo modelo para a *polis*, num tempo em que a mesma preocupação mobilizava os filósofos mais emblemáticos, como Platão.

É certo que a sociedade grega não atribuía às mulheres funções políticas em sentido estrito, não sem que algumas delas tivessem assumido posições dessa natureza. É este perfil de mulheres reais, cujo nome se impôs no coletivo por diferentes razões, o que justifica o capítulo de Maria Aparecida de Oliveira e Silva, “Aspásia de Mileto”. A célebre amante do primeiro dos estadistas atenienses – Péricles – é trazida à reflexão através da referência a Sócrates, o mais distinto dos filósofos do seu tempo, mas também, tal como Aspásia, um modelo de ‘desregramento’ e rutura com os *nomoi* estabelecidos. A origem milésia desta mulher suscita uma interessante comparação com os testemunhos – sobretudo o de Heródoto – que documentam a maior liberdade que comunidades orientais permitiam ao elemento feminino, em flagrante contraste com o código de comportamento em vigor no gineceu ateniense. À falta de textos que documentem, de modo direto, o trajeto de vida de Aspásia, depoimentos indiretos – como diversas biografias de Plutarco ou os frequentes gracejos da comédia, entre outros – não deixam de permitir um retrato impressionista e sugestivo de uma mulher de vida fácil que deslumbrou a intelectualidade ateniense pela sua cultura e agudeza de espírito.

Nem só, como o exemplo de Aspásia pode demonstrar, as mulheres livres e cidadãs tiveram visibilidade literária; diversos testemunhos levantam o véu sobre uma outra realidade do quotidiano, a da influência que figuras femininas de condição duvidosa exerceram apesar das restrições que o costume ou a lei consignavam. Entre eles encontram-se os discursos forenses, repositório de uma realidade muito para além da imagem produzida pela ficção literária. Glória Braga Onelley, “A licenciada vida de Neera pelas lentes do acusador” traz, pela voz de Demóstenes, à nossa consideração a prostituta de Corinto que procurou, de conluio com o seu pretenso marido, um ateniense, obter ilicitamente direitos de cidadania; mais ainda, Neera envolveu-se numa teia de falsidades com o fim de garantir à filha, Fano, igual privilégio. Centrado no discurso da acusação, este capítulo permite observar a trajetória de uma cortesã, o relacionamento estabelecido com figuras públicas, as estratégias usadas para tornear a fragilidade económica e os excessos de libertinagem e de corrupção a que a sobrevivência ou a ambição a condenava.

Situados num outro momento da história da Grécia (séc. II-IV d.C.) são os temas de Anise D’Orange Ferreira, “A Cleópatra dos cosméticos: suas receitas em Galeno”, e de Fernanda Lemos de Lima, “Hipatia de Alexandria: uma exceção à regra ou mais um nome de mulher em Alexandria do Egito?”. Trata-se agora de avaliar a atuação feminina em áreas do saber onde a mulher vai marcando posição. Numa matéria próxima da medicina – a restauração capilar – Cleópatra aparece como uma mulher produtora de fármacos, conhecida através do testemunho de Galeno. As dúvidas sobre a sua identidade, dada a vulgaridade do nome, desencadeiam uma grande controvérsia. Mas sobretudo interessante é a noção da existência de um interesse no feminino pela manipulação de substâncias curativas e o vestígio do que sugeriria, salvas as devidas distâncias, ‘a mulher cientista’. Por sua vez, na Alexandria ptolemaica, em tempos que se seguiram à morte de Alexandre Magno, quando uma escola de relevo retirava a Atenas a primazia como ‘capital do saber’, Hipatia parece ter angariado fama como filósofa e matemática, num meio intelectual onde os homens continuavam a dominar. E tão pioneira foi a sua posição que lhe terá custado a vida em consequência da rejeição produzida pelo seu ascendente, numa cidade que sofria então de uma profunda crise de intolerância religiosa e política, apesar da maior abertura que a sociedade egípcia adotava perante os talentos femininos. É através do testemunho dos seus discípulos e admiradores que a mestria de Hipatia sobreviveu como uma etapa importante na história universal da cultura.

Não são menos sugestivos os estudos dedicados à mulher na Literatura Latina. São essencialmente quatro os géneros analisados neste conjunto de reflexões: a poesia, a historiografia, o teatro trágico e o romance.

A poesia, dada a relevância que teve na produção literária latina, tem no volume uma expansão condizente. Iniciar com Vênus, detentora de uma “feição erótica, sedutora, propulsora do desejo”, um estudo sobre o feminino na Literatura Latina é, certamente, promissor. Vai nesse sentido a proposta de Alcione Lucena de Albertim, “Os olhares de Vênus, expressões de um feminino”, que constitui também uma avaliação do assunto não apenas na sua faceta mítica ou ritual, explorada a partir da etimologia do nome, mas numa avaliação antológica do testemunho da poesia latina. Associadas ao culto da deusa, sobressaem aquelas que são as funções sob sua tutela: o encanto, que a familiariza com a primavera, em harmonia com o que é sem dúvida o seu primeiro potencial - assegurar a renovação das espécies, a vitalidade cósmica e um futuro para a própria Humanidade.

Katia Teonia Costa de Azevedo, “Quando o corpo fala e a gente escuta – A representação de Ília – Reia Sílvia na poesia latina” continua o percurso do feminino em Roma com uma mulher mítica, associada à fundação da cidade, por contraste com os habituais fundadores masculinos. Dada a sua natureza de vestal, a experiência de Reia Sílvia inclui elementos contraditórios: de virgem, mãe e *matrona*. Condenada à castidade pelo voto imposto, ela ultrapassa, por força do destino ou por vontade divina, essa limitação e gera os gémeos fundadores da cidade, Rómulo e Remo. Virgílio, Horácio e Ovídio são analisados como fonte principal para a reconstituição do perfil de Reia Sílvia, uma figura redimida pelo papel que lhe coube desempenhar e que incorpora valores sociais e políticos relevantes para os fundamentos da cultura romana.

É também a partir do testemunho da poesia augustana que Camilla Ferreira Paulino da Silva, e Leni Ribeiro Leite, “Cleópatra, amante elegíaca monstruosa” se propõem reconstituir os traços de um perfil para a célebre Cleópatra, rainha do Egito. Para o seu objetivo, antecipam a necessidade de evitar uma corrente que olha Cleópatra sobretudo a partir do relacionamento que teve com homens distintos do seu tempo, ou aqueles testemunhos que convencionalmente lhe denigrem a imagem. Leem, de uma forma crítica, as fontes diversas que autores gregos e latinos (Dio Cássio, Plutarco, Cícero, Suetónio) põem ao seu dispor; focam-se, com particular atenção, no *Carmen* 1.37 de Horácio, que dá de Cleópatra a imagem da mulher descontrolada, mentalmente perturbada e ansiosa de poder, um verdadeiro *monstrum fatale*. Vão então em busca do rasto da

mulher inteligente e culta que ocupou, com habilidade, o trono dos Ptolemeus. A sua reação face às oposições internas, bem como o relacionamento com o poder romano, permitem identificar, como um fator de sedução, não apenas o exótico ou a beleza da figura, mas a perspicácia, inteligência e até superior dignidade de que deu provas.

Não é como inspiradora, mas como criadora de poesia, que Talita Janine Juliani, “Sulpícia: Reflexões sobre uma persona poética feminina em Roma Antiga” traz Sulpícia à nossa consideração, com o relevo que resulta de se tratar de “um testemunho único da voz autoral feminina em Roma antiga”. A análise aqui desenvolvida visa retomar, antes de mais, a polémica sobre a autoria dos poemas, por muitos distribuída por diversos nomes de diferentes fases da criação poética latina. A partir dos poemas em causa – seis atribuídos a Sulpícia, precedidos por cinco do assim designado *amicus Sulpiciae* -, a autora deste capítulo propõe-se recuperar a “*persona* feminina que toma como base paradigmas estabelecidos anteriormente na poesia romana”. A fronteira entre a *puella* que “é escrita” ou que “escreve” parece, neste caso, ténue. Relevante é que estes versos sobre temática amorosa em que a voz de quem ama é feminina não só tenham importância literária, como constituam um documento expressivo do ponto de vista social, por confrontarem a sensibilidade feminina com a tradicional elegia composta por homens.

A questão da visibilidade da *puella* elegíaca, a jovem a quem o poeta dedica versos e paixão, é suscitada por Carol Martins da Rocha, “*Corinna: A puella in(e)scrita nos Amores de Ovídio*”. A perspetiva adotada visa o efeito obtido pelo adiamento ou ocultação na identificação da moça amada, considerados poemas dos *Amores* face à convenção elegíaca latina. Em vez de admitir o enfraquecimento da personagem da amada e fazer dela apenas um instrumento convencional de uma certa expressão poética, ou valorizar alguma transversalidade entre géneros poéticos que esse apagamento permitiria, Carol Martins da Rocha opta por valorizar a construção sábia de uma imagem antes de lhe ser colocado um rótulo identificativo. A novidade de Ovídio estaria justamente naquilo que a autora resume como o “desvelar de Corina, que é lento, enigmático e controlado pelo poeta”.

Passando da poesia à narrativa historiográfica e com base no relato de Tito Lívio, *História de Roma*, Elaine Cristina Prado dos Santos, “A figura feminina de Lucrecia e sua violação – representatividade da mulher como ideal de virtude”, foca a sua reflexão num paradigma de mulher capaz de defender, a preço da própria vida, a sua honra ofendida. Além de encarnar os valores femininos e conjugais, Lucrecia tem também uma dimensão

política; a punição devida ao seu estupro terá sido, na versão de Lívio, motivo para o desabar da tirania e para a instauração da república romana. Ou seja, a virtude feminina reveste não só a qualidade de um valor em si mesma, mas é inegável a influência que exerce sobre o coletivo. Ao resgatar, pela morte, a sua honra e fama, Lucrecia proporcionou a Roma a oportunidade de se redimir também do excesso no uso do poder e de enveredar por uma nova ordem social e política. Encarna, portanto, a *uxor bona*, detentora de um leque de qualidades – *fides, dignitas, libertas* - que a tornam um modelo ideal. Este é um episódio que serve de matriz aos movimentos feministas e de referência ao progresso que o tempo vai trazendo à condição da mulher.

O tratamento trágico de heroínas míticas tradicionais inspira as reflexões de Teresa Pereira Carmo, “A presença de Íole na tragédia” e Viviane Moraes de Caldas, “Dejanira: A ira como desejo de vingar uma injúria”, ambas focadas no mito de Hércules. Impõe-se, neste caso, considerar um confronto direto entre Séneca e o modelo grego, *Traquínias* de Sófocles. Quando se trata da escrava capturada por Hércules – Íole -, o tópico valorizado é o do silêncio a que o dramaturgo grego a remete, por contraste com o diálogo que lhe é permitido com o coro em *Hércules no Eta* de Séneca, para lamentar a sua situação de derrotada. Não se trata, no entanto, de um simples artifício dramático. Na versão latina, Íole veicula o sofrimento do pós-guerra e a vulnerabilidade das mulheres, após a morte – bendita – dos seus defensores. Ei-las troféus, que a violência da guerra não poupa.

Apesar de silenciosa, Íole constitui uma forte ameaça para Dejanira e, através dela, para a vida do próprio vencedor, Hércules. Ao focar a sua reflexão em Dejanira – a outra face da tensão enunciada no capítulo anterior –, Viviane Caldas dá prioridade às emoções fortes que a competição com uma jovem rival desencadeia numa esposa legítima e madura. Este é um contexto propício à discussão do tema da ira, a que o dramaturgo-filósofo dedicou todo um tratado. A leitura paralela dos dois textos – o tratado e a tragédia – contribui para iluminar a visão de Séneca sobre o ressentimento e a vingança. E naturalmente Dejanira pode ser paradigmática das suas funestas consequências, ganhando, no ódio expresso que a anima contra o marido e a concubina, uma identidade distinta da sofocliana, com possíveis raízes em alguma antiga tradição talvez anterior ao próprio Sófocles.

Um último capítulo fecha este conjunto de estudos com a abordagem do testemunho do romance para o tema em discussão. Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet, “O espaço do feminino nos romances latinos”

abarca a questão em Petrónio e Apuleio. No primeiro caso, a falta de virtude é comum a toda a galeria feminina, representada em Quartila (“a matrona impiedosa”, sacerdotisa de Priapo e devassa), Fortunata (“a matrona degradada”, esposa de Trimalquião), Trifena (“a matrona libidinosa”) e Circe (“a matrona insaciada”). Não muito distinto é o tom com que Apuleio brinda as numerosas figuras femininas do seu romance. Adultério, luxúria e crime são algumas das ‘virtudes’ salientes nos vários retratos.

Talvez a frase de fecho deste último capítulo sobre a mulher dos séc. I-II contemporânea do romance se adegue a encerrar também estas considerações introdutórias:

As mulheres de Petrónio e Apuleio participam ativamente dos diversos episódios do *Satyricon* e de *O burro de ouro*. Trabalham, atuam no mundo, amam e são amadas; expressam seus sentimentos, seus desejos, suas metas. E elas, assim, permitem ao leitor atual vislumbrar, pelas janelas curiosas do presente, algo da real condição feminina, não apenas aqueles estereótipos de mulheres submetidos ao jugo ideológico de uma sociedade dominada literária e historicamente quase inteiramente pelos homens.

Maria de Fátima Sousa e Silva
Universidade de Coimbra

Referências bibliográficas

- ANDRÉ, Carlos. *Caminhos do amor em Roma. Sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a. C.* Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- CARCOPINO, Jérôme. *A vida quotidiana em Roma no apogeu do Império.* Trad. portuguesa de António José Saraiva. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- GARCÍA, César. “Um estúdio sobre el género en la tragedia griega”, *Byzantion Néa Hellás* 33, 2014, p. 67-83.

- GOMME, A. W. "The position of women in Athens in the fifth and fourth centuries". *Classical Philology* 20, 1925, p. 1-25.
- JUST, Robert. *Women in Athenian Law and Life*. London: Routledge, 2009.
- LORAUX, Nicole; LEFKOWITZ, Mary. *Heroines and Hysterics*. London: Duckworth, 1981.
- LORAUX, Nicole; LEFKOWITZ, Mary. *Women in Greek myth*, London: Duckworth, 1985.
- PERADOTTO, J.; SULLIVAN, J. P. Sullivan. *Women in the Ancient World. The Arethusa Papers*. Albany: State University of New York Press, 1984.
- POMEROY, Sara. *Goddesses, Whores, Wives and Slaves*, New York: Schocken Press, 1975.
- RODRIGUES, Nuno Simões. "A heroína romana como matriz de identidade feminina". In: LEÃO, Delfim; FIALHO, Maria C.; SILVA, Maria F. *Mito clássico no imaginário ocidental*. Coimbra: Ariadne Editora, 2005.

PARTE I

LITERATURA GREGA

1

A CRIAÇÃO DE PANDORA

Mary de Camargo Neves Lafer

A história que vou lhes contar é bem engraçada, um pouco barroca, mas como muitos mitos gregos, percebe-se que há, no meio da intriga, como se não fosse nada, uma sabedoria, uma forma de reflexão sobre aquilo que somos, sobre a condição humana.

Jean-Pierre Vernant
(2007)

Como atestam Dora e Erwin Panofsky (1978), o mito de Prometeu e Pandora está continuamente desafiando a análise dos estudiosos e a imaginação dos artistas. Estes dois personagens aparecem – juntos ou separados – com grande reincidência na Literatura e nas Artes Plásticas do Ocidente. O fato é que quem se empenha em estudar e compreender aquilo que era a percepção dos antigos gregos a respeito da natureza humana acaba por se socorrer dessa fonte.

Este relato mítico, além de tratar da criação da primeira mulher, ocupa-se também do surgimento do primeiro Sacrifício, do Sexo e da necessidade do Trabalho. Com Pandora, aparece a sexualidade e a inevitabilidade da reprodução sexuada para a perpetuação da espécie humana. Esta personagem é compreendida com uma forte ligação com o alimento, inclusive no sentido de que, a partir de sua criação, o homem deve colocar uma “semente” dentro dela para procriar, do mesmo modo que ele deve semear a terra para obter seu alimento. Como analisaremos mais adiante, o jarro (metáfora e metonímia dela) que ela carrega consigo é uma espécie empregada exclusivamente para armazenar grãos e sementes, sugerindo-nos que, pela aparência, cria-se uma boa expectativa em relação ao seu conteúdo, ou seja, a guarda de alimentos. Deste modo, tanto Pandora quanto o jarro que ela traz, que, feito de barro como ela e tendo uma aparência promissora, surpreendem negativamente quando conhecemos sua porção interior.

O mito de Pandora aparece tanto na *Teogonia* (535-616), no episódio conhecido como “História de Prometeu”, quanto em *Os Trabalhos e os Dias* (42-105), também no bojo do relato sobre Prometeu (Pucci, 1977). No primeiro caso, a ênfase é colocada na disputa entre Zeus e o titã, enquanto nos *Érga*, Pandora é uma das protagonistas e é sobre ela que a ênfase recai. Em ambos os casos a ação se passa em Meconá, lugar mítico onde teria acontecido a repartição das honras e atribuições que cabem a cada um dos deuses. Originalmente temos dois mitos (o de Prometeu e o de Pandora) com matrizes diferentes que, muito provavelmente, foram reunidos, pela primeira vez, por Hesíodo. Nos dois poemas hesiódicos se conta a mesma história, entretanto, suas estratégias são diferentes¹.

É curioso notarmos que há uma extraordinária persistência na cultura helênica desta narrativa de Hesíodo, que versa a respeito da primeira mulher nascida depois de longos séculos. Inúmeros outros mitos surgem com essa temática, mas vão, sobretudo, dar um polimento a este relato fundador. Se verificarmos com um pouco de atenção, veremos que existe muito mais narrativas que contam a origem do primeiro homem do que aquelas relacionadas à primeira mulher. Vejamos a seguir um dos inúmeros exemplos. Pauline Schmitt Pantel (2016) estuda alguns desses mitos, começando por um relato a respeito de Erictônio, o primeiro ateniense, nascido não do ventre de uma mãe humana, mas da Terra (*Gaia*). Tal mito pode perfeitamente ser lido como uma recusa evidente da especificidade feminina da maternidade. Como se não bastasse, o primeiro

¹ Hesíodo é citado nas seguintes traduções: Torrano (2017) e Lafer (2008).

homem da cidade de Atenas teria sido criado por Atena, deusa que se caracteriza pelo seu nascimento a partir da cabeça de Zeus, sem participação da mãe, *Métis* (Astúcia) que havia sido engolida pelo Cronida, além de ser uma *Parthénos* (uma virgem) que desconhece o casamento e a maternidade.

Na *Teogonia*

Na *Teogonia* os protagonistas são Prometeu, favorecido por sua astúcia (*Métis*) e sua arte de enganar, enquanto o Cronida é apoiado por sua astúcia superior e sua inteligência soberana. Na *Teogonia* os dois estão coadjuvados por Hefesto e Atena e pela primeira mulher que, aqui, não aparece nomeada. De modo conciso, a disputa entre os dois protagonistas é relatada com esta disposição:

1- Prometeu oferece o presente fraudulento a Zeus, como se fosse a melhor parte do boi sacrificado (ossos cobertos com gordura).

2- Por sua vez, mesmo sabendo da fraude, Zeus aceita o presente e retira o fogo (*Pýr*) celeste dos mortais.

3- Em resposta, Prometeu rouba o fogo escondendo-o no ôco do caule de uma planta e o entrega novamente aos *ánthropoi*.

4- O Cronida revida, dando, em lugar do fogo (*anti pyrós*), como presente, o primeiro ser feminino.

Assim, esta dinâmica entre os dois se dá por meio de uma sequência de ações que, inicialmente, os privam de algo que lhes é relevante até o lance final, dado por Zeus a Prometeu, por meio da oferta de um dom e não mais retirando-lhe algo. Porém, como se sabe, os presentes dos deuses aos homens têm sempre um preço alto.

Pandora, enquanto presente, observa Pietro Pucci (1977), é quem coloca o tema mítico que liga a instituição da condição humana ao dom; tema que conecta a origem da precariedade humana à doação divina. Os presentes que vêm dos deuses se contrapõem aos presentes humanos, pois geralmente estes são desejáveis, preciosos, mas, quase sempre, dispensáveis. Já os que têm origem divina não podem ser recusados e nunca substituem algo, adicionam sempre. Assim, este primeiro ser feminino, vem em adição a uma situação paradisíaca, que ela extingue,

mas não substitui, desta forma, ela torna essas situações bem mais complexas (1977).

Zeus quer que os mortais paguem pelo dolo cometido por Prometeu, por ocasião da instituição do “sacrifício”, que, a partir disso, coloca *Theoi* e *Anthrópoi* em lados diferentes. Prometeu, no jogo de disputas que estabelece com o Pai dos Deuses e dos Homens, apresenta-se como uma espécie de rival deste, pois não é um inimigo, nem um aliado (Pucci, 1977: 85-101). Nesta situação, o sacrifício passa a ser o elemento que separa e o que põe as duas partes em comunicação. Após não terem mais a linguagem comum dos tempos anteriores, a única forma possível de comunicação é o emprego do sacrifício, que é o resultado de um ato de rebeldia de Prometeu. Se, por um lado, aproxima deuses e homens, por outro, deixa patente a intransponível distância entre eles.

A figura feminina, este “íngreme incombátível ardil” (*Teogonia*, 589), que surge em lugar do fogo, bela, atraente e divina na aparência, tem em seu interior os males para os homens e nela estão, a uma só vez, unidos e confundidos, o bem e o mal (Vernant, 2001); e é por isso que, a partir da sua criação, os mortais terão que escolher entre o bem e o mal.

Nestes versos, constatamos que a criatura projetada por Zeus é mencionada pela primeira vez como sendo uma punição a Prometeu e aos homens (*anthrópoi*) e podemos ler logo no verso 570 que ela é um mal (*Kakón*) e é a contrapartida do Fogo (*antí pyrós*) no sentido em que ela surge “em lugar do fogo”, “ao invés do fogo”, tendo, portanto, a mesma relevância que tem o fogo neste contexto antropológico (Vernant, 2001: 263-268).

Plasmada com o barro por Hefesto, ela aflora como “Virgem pudente” (573), cingida e adornada por Atena, mostrando-se como “um prodígio aos olhos” (581) (*Tháuma idésthai*): com alvas vestes, colares de flores e uma coroa de ouro.

O caráter ambíguo desta personagem fica evidente já no início do episódio. No v.585, ela é tratada como um “belo mal” (*kalón kakón*) que é colocada “em lugar de um bem” (*antí agathōio*).

Este “prodígio aos olhos”, esta “maravilha de se ver” é de tal força que ao ser apresentada aos deuses e aos mortais, dela se diz ter causado o *Tháuma*, o espanto, o maravilhamento. Ao mesmo tempo ela é caracterizada como “íngreme incombátível ardil aos homens” (v. 589).

Desta virgem de fartos atributos ainda se afirmar que “dela é a funesta geração e grei das mulheres”, elas que são “parceiras não na penúria cruel, porém no luxo” (593-4).

Lembremos que tudo isso ocorre em Mecona, onde aconteceu a repartição das “honras” (*timaí*) e dos lotes próprios de cada deus, e, acrescentamos, que é com o evento prometeico que se dão as outras separações: a de imortais e mortais e a de homens e mulheres.

O paralelo possível entre o Fogo e Pandora pode ser feito também em outro sentido: o fogo roubado por Prometeu é o fogo “fabricado”, pois para consegui-lo e mantê-lo vivo, foram necessários alguns artifícios perpetrados pelo filho do titã Jápeto. Este fogo contrasta com o fogo de Zeus, que, por sua vez, é da ordem da Natureza, é “natural”. Do mesmo modo, podemos dizer que Pandora é “fabricada” por Hefesto, enquanto os humanos (*Anthrópoi*) surgem “naturalmente” da Terra ou até mesmo dos dentes de um dragão.

Ela é produto de “manufatura” dos deuses e não criada a partir de um outro mortal. Ela é engendrada com as características dos deuses e por sua concessão. Diferente, portanto, da outra fonte mítica do Ocidente que é a Bíblia, onde a primeira mulher, Eva, é originada de outro mortal, Adão (Gênesis, 2:18 – 4:2). O nome Eva está ligado à palavra *’is* do hebraico, que significa “homem”, sugerindo que eles tenham uma origem comum, um surge do outro, como se ambos fossem parte de uma unidade originária. Esse nome é igualmente aproximado de outra raiz, *hiyyah*, que exprime a ação de “dar vida”, o que faz dela também “a mãe de todos os vivos”. Há interpretações talmúdicas que afirmam serem Adão e Eva não apenas arquétipos do homem e da mulher, mas serem o próprio material de que é feita a humanidade (Vernant, 1974). Adin Steinsaltz² chama nossa atenção para o fato de que Eva não teria se originado da “costela” de Adão, como estamos acostumados a considerar. Ele explica que a palavra “costela” traduz geralmente *tséla*, porém este vocábulo hebraico tem igualmente o sentido de “lado”. Assim, quando se diz que a primeira mulher foi criada da *tséla* de Adão, pode-se perfeitamente compreender que Eva se origina de um lado - de um aspecto - do homem primordial (Steinsaltz, 2020: 21-25). De qualquer modo, as duas figuras que encarnam a primeira mulher nestas duas tradições não são semelhantes, refletem duas percepções diferentes sobre a mulher. Ora, há muito para se pesquisar no quesito Eva/Pandora, mas, como dizia Júlio Gouveia, no final de cada emissão televisiva, “isso é uma outra história que fica para uma outra vez”.

Na *Teogonia*, Pandora não apenas aparece sem seu nome, como também não é chamada de *Gyné*; este substantivo aparece para nomear os seres que dela descendem. Assim, ela pode ser considerada não

² Verbete “Eva” (1977).

precisamente como uma mulher, mas, sobretudo, como um *Dólos*, uma armadilha.

A armadilha está na sua ambiguidade: armadilha dos adornos todos, da beleza extraordinária do seu “lado de fora” e que dissimula sua interioridade mentirosa, enganadora, canina, onde traz, tal qual seu jarro, todos os males para os homens. Vale conferir o texto de Vernant (1974) que explora e explica bem esta oposição, in *Entre Bêtes et Dieux*.

Em *Os Trabalhos e os Dias*

Como nota Philippe Rousseau (1996), logo no “Proêmio” dos *Érga* já se percebe uma insinuada resistência aos valores da aristocracia da época do nosso poeta. A voz de Hesíodo é muito mais próxima da voz e das preocupações dos camponeses da Beócia, sua terra.

ὄντε διὰ βροτοὶ ἄνδρες ὁμῶς ἄφατοὶ τε φατοὶ τε,
ρήτοί τ' ἄρρητοὶ τε Διὸς μέγαλοιο ἔκητι.
ῥέα μὲν γὰρ βριάει, ῥέα δὲ βριάοντα χαλέπτει,
ῥεῖα δ' ἀρίζηλον μινύθει καὶ ἄδηλον ἀέξει,
ῥεῖα δὲ τ' ἰθύνει σκολιὸν καὶ ἀγήνορα κάρφει
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, ὃς ὑπέρτατα δώματα ναίει.

Por ele mortais igualmente desafamados e afamados
notos e ignotos são, por graça do grande Zeus.
Pois fácil torna forte e fácil o forte enfraquece,
fácil o brilhante obscurece e o obscuro abrilhanta,
fácil o oblíquo apruma e o arrogante verga
Zeus altissonante que altíssimos palácios habita.”

(Hesíodo. *Os trabalhos e os dias*, 3-7)

Assim, traços (ou vestígios) de seus princípios morais (Mantovaneli, 2011) são perfeitamente identificáveis ao longo do poema, incluindo o episódio da criação de Pandora.

Observemos que as duas versões do mito contadas por Hesíodo, embora dissemelhantes, não se opõem, completam-se. Se na *Teogonia* se enfatiza o duelo lúdico entre Zeus e Prometeu, em *Os Trabalhos e os Dias*, a ênfase está colocada na figura de Pandora. Além das divindades presentes no primeiro poema, aqui temos ainda Afrodite e seu séquito e o deus Hermes. A primeira mulher recebe o nome de Pandora, com direito a uma etimologia proposta pelo poeta: “Pandora, porque todos os que têm olímpia morada/ deram-lhe um dom, um mal aos homens que comem pão.” E, ainda, além de Prometeu, aparece seu irmão e duplo, Epimeteu,

que recebe, cheio de curiosidade e imprudência, o presente trazido por Hermes.

αὐτὰρ ἐπεὶ δόλον αἰπὺν ἀμήχανον ἐξετέλεσσαν,
εἰς Ἐπιμηθεά πέμπε πατὴρ κλυτὸν Ἀργεῖφόντην
δῶρον ἄγοντα, θεῶν ταχὺν ἄγγελον: οὐδ' Ἐπιμηθεὺς
ἐφράσαθ', ὡς οἱ ἔειπε Προμηθεὺς μὴ ποτε δῶρον
δέξασθαι παρ Ζηνὸς Ὀλυμπίου, ἀλλ' ἀποπέμψιν
ἐξοπίσω, μὴ πού τι κακὸν θνητοῖσι γένηται.

E quando terminou o íngreme invencível ardil,
a Epimeteu o pai enviou o ínclito Argifonte
veloz Mensageiro dos deuses, o dom levando;
Epimeteu não pensou no que Prometeu dissera: jamais
dom do olímpio Zeus aceitar, mas que logo o devolvesse
para mal nenhum nascer aos homens mortais.”

(Hesíodo. *Os trabalhos e os dias*, 83-88)

Epimeteu é irmão e reverso de Prometeu e ambos carregam nos próprios nomes a palavra *Métis*, a inteligência astuciosa, sendo que o primeiro nome indica que o nomeado tem a inteligência dos fatos após eles terem ocorrido, enquanto Prometeu tem uma intuição, uma dedução relativa aos fatos antes de eles acontecerem. Isso é indicado pelos sufixos de seus nomes: **Epí* e **Pro*. Neste episódio fica claro que os dois irmãos agem exatamente como seus nomes avisam. Como vemos no verso 86, Epimeteu aceita irrefletidamente o presente de Zeus trazido por Hermes, embora já tivesse sido advertido por seu irmão e vai compreender seu erro só quando o presente está à sua frente. Os dois irmãos podem ser compreendidos como duas faces do homem: ele pode ser providente ou incauto, pode enganar ou ser enganado, pode entender antes ou pode entender depois. Até o aparecimento de Pandora, os seres humanos eram autóctones e morriam “como por sono tomados”, sem doenças e sem dor, como vemos caracterizados no relato do “Mito das Cinco Raças” (106-201).

Os *anthrópoi* falavam e compreendiam a linguagem dos deuses, tendo ambos uma coexistência harmoniosa. Com a primeira mulher surge a sexualidade, iniciando novos tempos em que os seres humanos – *anthrópoi* – passam a ser homens do gênero masculino – *ándres* – e as mulheres denominadas *gynáikes*. Pandora é o presente aos homens e vem toda adornada por Afrodite e seus acompanhantes, isto é, as Graças (*Khárites*), as Horas (*Hórai*) e pela soberana Persuasão (*Peítho*). A deusa Atena coloca todos os enfeites dados a ela: flores primaveris, colares de ouro e a coroa.

ὡς ἔφαθ'· οἱ δ' ἐπίθοντο Διὶ Κρονίωνι ἄνακτι.
αὐτίκα δ' ἐκ γαίης πλάσσειν κλυτὸς Ἀμφιγυήεις
παρθένω αἰδοίῃ ἴκελον Κρονίδεω διὰ βουλᾶς·
ζῶσε δὲ καὶ κόσμησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·
ἀμφὶ δὲ οἱ Χάριτες τε θεαὶ καὶ πότνια Πειθῶ
ὄρμους χρυσεῖους ἔθεσαν χροῖ· ἀμφὶ δὲ τήν γε
᾿Ωραι καλλίκομοι στέφον ἄνθεσιν εἰαρινοῖσιν·
πάντα δὲ οἱ χροῖ κόσμον ἐφήρμοσε Παλλὰς Ἀθήνη.

Rápido o ínclito Coxo da terra plasmou-a
conforme recatada virgem, por designios do Cronida.
Atena deusa de glaucos olhos, cingiu-a e adornou-a,
deusas Graças e soberana Persuasão em volta
do pescoço puseram colares de ouro e a cabeça
com flores vernais, coroaram as bem-comadas Horas
e Palas Atena ajustou-lhe ao corpo os adornos todos.

(Hesíodo. *Os trabalhos e os dias*, 70-76)

Esta é sua aparência divina: extraordinariamente bela e sedutora. Mas há também o outro lado, a interioridade dela, onde Hermes coloca “espírito de cão” e “dissimulada conduta”, além das “mentiras”, das “sedutoras palavras” e “Fala”. Por sua vez, Afrodite, por designios de Zeus, deposita o “terrível desejo” (*póthon argaléon*) e as “preocupações devoradoras de membros” (*gyiokórous meledónas*) no interior do novo ser. Seus traços distintivos revelam claramente sua índole ambígua, além de indicarem que ela participa de três naturezas: a humana (mortal), a divina (aparência física) e a animal (espírito de cão). Assim, ela pode ser vista como uma cópia, um simulacro, de seres já existentes e, entretanto, ela é a primeira de uma nova série, uma figura singular.

Com ela está o jarro (*Píthos*), plasmado com o barro por Hefesto, uma espécie de metonímia dela mesma e dentro dele acaba por ficar apenas e somente a *Elpís*, que muitas vezes é traduzida como “Esperança” e que prefiro traduzir por “Expectação” (Expectativa?) porque podem se referir tanto ao bem quanto ao mal. Assim, a ambiguidade está presente na *Elpís* e ela reside no fato de os homens poderem acertar ou errar naquilo que “esperam”. Neste sentido, Pandora é próxima da *Elpís*, pois dão ao homem a consciência de sua mortalidade sem a ciência do “como” e do “quando”. A *Elpís* é, portanto, própria apenas dos humanos, já que é desnecessária aos deuses que são imortais e aos animais que ignoram que são mortais.

Quando Pandora retira a tampa do *Píthos*, os “trabalhos penosos”, os “males”, as “terríveis doenças que aos homens põem fim” (Lafer, 2008)

saem e se dispersam. Até este momento todos estes prejuízos eram, por completo, desconhecidos pelos homens.

Este mito, como está narrado em Hesíodo, acaba por dar um esboço do que os gregos entendiam como os alicerces da condição humana. Este ser criado é fundamentalmente ambíguo, ao mesmo tempo *Kakón* e *Kalón*. Que ser é este que os homens tanto admiram, desejam e estão sempre “mimando muito este mal”? (Hesíodo. *Os Trabalhos e os Dias*, 58).

Misoginia

Nicole Loraux (1981) nos aponta diversos ângulos e análises desta narrativa, iniciando pela afirmação de que Pandora é um flagelo necessário. Em seguida, cita a misoginia explícita do filho de Teseu, nos versos do *Hipólito* de Eurípides.

ὦ Ζεῦ, τί δὴ κίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν
γυναῖκας ἐς φῶς ἡλίου κατώκισας;
εἰ γὰρ βρότειον ἤθελες σπεῖραι γένος,
οὐκ ἐκ γυναικῶν χρῆν παρασχέσθαι τόδε,

Por que trouxeste à luz do sol mulheres,
Zeus, fraudulentos males para os homens?
Se querias gerar a raça humana,
não deverias empregar mulheres”

(Eurípides. *Hipólito*, 616-619) ³

Depois da fala de Hipólito, ela nos lembra de Jasão que deseja igualmente um mundo em que os mortais se reproduzissem sem precisar das mulheres e, deste modo, não conheceriam tantos males.

Trata-se, entretanto, de um flagelo necessário tanto para a procriação quanto para exercer a coerção erótica que enreda o homem ao flagelo que ele amaldiçoa (*Hipólito*, 18).

Hesíodo escolhe duas palavras, aparentemente sinônimas, para se referir àquelas que descendem de Pandora: *Phýlon* (*Teogonia*, 591) e *Gênos* (*Teogonia*, 590).

ἐκ τῆς γὰρ γένος ἐστὶ γυναικῶν θηλυτεράων,
τῆς γὰρ ὀλώγιόν ἐστι γένος καὶ φύλα γυναικῶν,

Dela descende a geração das femininas mulheres.

³ Tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira (2010).

Dela é a funesta geração e grei das mulheres.
(Hesíodo. *Teogonia*, 590-591)

O verso 590 reforça a manifestação da feminilidade, atribuindo às mulheres sua peculiaridade de mulher, associando as duas palavras, mas também sugerindo que tenham compreensão diversa, *Génos* traduzida por “geração”, tem um sentido mais amplo do que *Phýlon*, traduzida por “grei”, mas também podendo ser traduzida como “raça”, “tribo” ou “espécie”.

Assim, em apenas dois versos “o poeta diz o essencial: as mulheres são derivadas de um ser feminino, ele mesmo produzido, na origem, em um só exemplar diante da coletividade já constituída dos homens”⁴. A raça das mulheres nasce de uma mulher: uma autorreprodução do que é feminino. Ela, então, é a “mãe das mulheres” apenas e não “mãe da humanidade”.

Em Hesíodo, a origem dos homens passa ao largo, é como se os homens estivessem sempre lá, bem antes da criação da mulher. O que nos leva a intuir que o mais importante é explicar como surgiu a reprodução sexuada. Sexo indica separação e é sob este signo que é criado este ser que, por sua vez, não pertence ao universo dos *Ándres*. A mulher é apresentada, assim, como a alteridade do homem. Como se tivessem naturezas em nada semelhantes, a não ser falarem a mesma linguagem e serem igualmente mortais.

Lembremos que a *Teogonia* explica e organiza o mundo dos deuses, enquanto *Os Trabalhos e os Dias* estabelecem a origem e particularidades da condição humana, sem deixar de reafirmar o lugar da soberania de Zeus nesta nova ordem inaugurada com Pandora, o último dos presentes dados aos homens pelo Cronida.

Πρὶν μὲν γὰρ ζῶεσκον ἐπὶ χθονὶ φύλ' ἀνθρώπων
νόσφιν ἄτερ τε κακῶν καὶ ἄτερ χαλεποῖο πόνοιο
νούσων τ' ἀργαλέων, αἶ τ' ἀνδράσι Κῆρας ἔδωκαν.
αἴψα γὰρ ἐν κακότητι βροτοὶ καταγηράσκουσιν.
ἀλλὰ γυνὴ χεῖρεσσι πίθου μέγα πῶμ' ἀφελούσα
ἔσκεδασ': ἀνθρώποισι δ' ἐμήσατο κήδεα λυγρά.
μούνη δ' αὐτόθι Ἑλπίς ἐν ἀρρήκτοισι δόμοισιν
ἔνδον ἔμιμνε πίθου ὑπὸ χεῖλεσιν, οὐδὲ θύραζε

Antes vivia sobre a terra a grei dos humanos
a recato dos males, dos difíceis trabalhos,
das terríveis doenças que aos homens põem fim.

⁴ Tradução de J.A.A.Torrano (1991).

A criação de Pandora

Mas a mulher, a grande tampa do jarro açando,
dispersou-os e para os homens tramou tristes pesares.
Sozinha, ali, a Expectação em indestrutível morada
abaixo das bordas restou e para fora não voou,
pois antes repôs ela a tampa no jarro,
por desígnios de Zeus porta-égide, o agrega-nuvens.
(Hesíodo. *Teogonia*, 90-98)

Pandora tem no jarro sua metáfora e o jarro, por sua vez, é uma metonímia da *Elpis* que guarda dentro de si. Assim, os três - Pandora, o jarro e a *Elpis* - têm ambiguidade em sua natureza: são, ao mesmo tempo, bens e males. Esta ambiguidade, este jogo de reflexos, estas duplicações sugerem a dificuldade que existe na definição da identidade dos seres humanos (Loroux, 1981: 76).

O longo capítulo das separações na *Teogonia* se inicia na narrativa sobre os deuses primordiais (Caos, Terra, Tártaro e Eros), quando tanto a Noite quanto Êrebo se apartam do Caos (*Teogonia*, 123-124), começando uma série de separações e individualizações entre as divindades e vai chegar no episódio de Pandora, que explica a separação entre os mortais logo depois de relatar a separação entre deuses e mortais com o relato sobre o primeiro sacrifício.

Assim lemos na *Teogonia*:

ἐκ Χάος δ' Ἐρεβός τε μέλαινά τε Νύξ ἐγένοντο:
Νυκτὸς δ' αὖτ' Αἰθήρ τε καὶ Ἡμέρη ἐξεγένοντο,
οὐς τέκε κυσαμένη Ἐρέβει φιλότῃτι μιγείσα.
Γαῖα δέ τοι πρῶτον μὲν ἐγένιατο ἴσον ἑαυτῇ
Οὐρανὸν ἀστερόενθ', ἵνα μιν περὶ πάντα καλύπτοι,
ᾧφρ' εἴη μακάρεσσι θεοῖς ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ.

Do Caos Êrebo e Noite negra nasceram.
Da noite aliás Éter e Dia nasceram,
gerou-os fecundada unida a Êrebo em amor.
Terra primeiro pariu igual a si mesma
Céu constelado para cercá-la toda ao redor
E ser aos deuses venturosos sede irresvalável sempre."
(Hesíodo. *Teogonia*, 123-128)

Como afirma Pietro Pucci (1977), mais do que separar os homens dos deuses, a mulher separa os homens deles mesmos; ao introduzir a sexualidade, ela traz aos *ândres*, que só surgem com ela, a complexidade da condição humana.

Esta invenção técnica, a um só tempo, cópia e original, um estranho simulacro, a primeira da “tribo das mulheres” é, na verdade, intrincada e diferente demais para ser melhor compreendida e acolhida pelos homens, cujas vozes “ouvimos” nos versos de Hesíodo.

Essas vozes podem ser consideradas misóginas como é a voz do nosso poeta, porém, é preciso matizar esta qualificação para não desabarmos em raso anacronismo.

Referências bibliográficas

- EURÍPIDES. Hipólito. Tradução, introdução e notas de Flávio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Odysseus, 2010.
- EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução e Comentários de J.A.A. Torrano. São Paulo: Hucitec, 1991.
- HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. 5ª edição. Estudo e Tradução de J.A.A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2017.
- HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Introdução, tradução e comentários de Mary de Camargo Neves Lafer. 5ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- LORAU, Nicole. *Les Enfants d'Athéna. Idées athéniennes sur la citoyenneté et la Division des sexes*. Paris: F. Maspero, 1981.
- MANTOVANELI, Luiz Otávio. *Os Trabalhos e os Dias de Hesíodo*. São Paulo: Odysseus, 2011.
- PANOFKY, Dora et Erwin. *Pandora's Box*. 5th edition. Princenton: Princenton University Press, 1978.
- PANTEL, Pauline Schmitt. *Les mythes Grecs. Une Histoire Personnelle*. Paris: P.U.F., 2016.
- PUCCI, Pietro. *Hesiod and the Language of Poetry*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- ROUSSEAU, Philippe. *Le Métier du Mythe*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1996.
- STEINSALTZ, Adin. *Figuras da Bíblia*. Tradução de Paulo Geiger, São Paulo: Editora e Livraria Sêfer, 2020.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mythe et Société en Grèce Ancienne*. Paris: F. Maspero, 1974.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Sociedade*. Tradução de Cristina Murachco, São Paulo, EDUSP, 2001.

2

HELENA PANDÊMICA

Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho

Odysseus was a little stiff. "This war was for a principle – that's why it attracts attention among the thoughtful and well-informed. The question was whether the ritual of hospitality should be practised exclusively in the interest of the guest, or whether the host, in receiving a stranger, may retain any property rights. It is a legal point."

"If they fought over that," said Ligeia, "they must have been hard up for a cause. To think that men will kill one another for a hypothetical question!"

"Oh no hypothetical! The principle which I have stated in such general terms was embodied most specifically in Helen. You've heard of her."

"I have not," said Ligeia. "Who is she?"

"Why, she is the most beautiful woman in the world!"

"Really?" Ligeia was a little stiff.

John Erskine. *Penelope's Man, The Homing Instinct* (1928: 138-9)

A longa epígrafe que escolhi para começar mais um texto sobre Helena consta em um livro de John Erskine — profícuo professor da Columbia University e um dos fundadores da coleção *Great Books of the Western World*, um projeto de divulgação da literatura, ancorado fortemente nas obras de tradição greco-latina —, mesmo autor de *A vida Privada de Helena de Troia*, de 1925 (título também de um filme homônimo de 1927). Embora Odisseu seja o protagonista, naturalmente não há como falar dele e de tantos homens que se tornaram consagrados devido à Guerra de Troia sem fazer referência a Helena, *causa belli* para muitos¹. Assim, é compreensível a interpelação de Odisseu à sereia Ligeia, pois esta longa guerra era tão famosa e envolveu tantos homens e cidades, que desconhecer o motivo não seria esperado para nenhum grego ou bárbaro — e, como informa Heródoto, na abertura de suas *Histórias*, o mundo estava dividido entre esses dois grupos. Destarte, a ignorância da jovem pode parecer desconcertante para o forasteiro: “Quem é ela”? A resposta — “ela é a mulher mais bonita no mundo” — parece simples, mas tal sentença, o(s) sentido(s) dela e as consequências da existência de Helena não são nada simples. Helena, sua natureza e suas ações têm produzido, embora ela seja uma personagem fictícia — mas talvez por isso mesmo — rios de tinta e de sangue, desejo irracional de vingança², bem como uma vastíssima produção literária e artística.

A mim, particularmente, ela me acompanha desde o mestrado (no qual traduzi e analisei comparativamente o *Elogio a Helena* e o *Tratado do não-ser*, de Górgias). Já no doutorado, estudei todas as Helenas que aparecem nas peças de Eurípides, em especial aquela que é protagonista da tragédia *Helena*. Depois foram muitas as palestras e os cursos sobre ela, bem como sua recepção, principalmente no cinema, como pode ser visto na bibliografia deste ensaio. No entanto, nunca havia escrito sobre Helena e o feminino ou sobre Helena como alegoria ou símbolo da mulher ou da condição feminina, mesmo que tenha, perifericamente, abordado isso. Serei um pouco socrática, então, buscando investigar partindo dessa definição tão simples, dada por Ulisses, e que poderia ser dito por qualquer leitor de Homero ou ouvinte da música *Mulher nova, bonita e carinhosa, faz o homem gemer sem sentir dor*, tema da série de televisão *Lampião e Maria Bonita* (1982)³. E mesmo aparecendo em um texto produzido no

¹ Veja Roisman (2016) e Crepaldi (2012).

² Violar as troianas para “vingar os gemidos de Helena” é o conselho do velho Nestor aos guerreiros gregos, na *Iliada* (2.355), como traduz Werner (2018).

³ Aqui, a primeira parte da letra da música, composta por Zé Ramalho e pelo repentista Otacílio Batista, e, ironicamente, cantada por uma Amélia, mais que isso, uma Amelinha.

século XX, ela carrega aquelas qualidades de Helena reportadas na literatura grega que, inclusive, a fizeram chegar como personagem tão famosa e importante até hoje. Destarte, vejamos — e no caso de Helena, a visão, a nossa e a dela, é fundamental — o que essa mulher espartana, mas sempre dita troiana, foi, é e continua sendo, e o que as mulheres devem a ela e a alguns dos homens que a construíram (já que, paradoxalmente, poucas mulheres, ao longo de séculos, contribuíram para a caracterização de Helena, o próprio modelo e espelho para todas nós).

Passemos, agora, ao substantivo e ao adjetivo que qualifica o termo “mulher”. Creio ser um dicionário, instrumento básico para qualquer leitor, um bom ponto de partida, no modelo de um experimento, mostrar o campo minado que atravessamos ao tentar responder a esta pergunta aparentemente tão simples. Vou retomar, nesse momento, algumas considerações que fiz em um texto jornalístico que foi publicado com o título “A Definição de Mulher” (Diário Catarinense, 24/05/2008, Caderno Cultura), por ocasião da encenação de *Gota D’Água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, uma releitura de Medeia, como se sabe, na cidade de Florianópolis, em 2008. Permitam-me a longa citação a partir deste texto⁴:

Há alguns anos, preparando uma aula de lógica aristotélica sobre o problema da definição e das categorias do ser, busquei alguns exemplos de palavras corriqueiras, com referência a objetos e seres bem conhecidos. Escolhi como fonte um dos dicionários mais utilizados nas escolas e bibliotecas brasileiras — o Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, da Companhia Editora Nacional, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, edição de 1972 (a primeira edição fora publicada em 1938, e Aurélio passou a contribuir com ele a partir da terceira edição, em 1941). Dentre as definições, ao me deparar com as de homem e de

“Numa luta de gregos e troianos/ Por Helena, a mulher de Menelau/ Conta a história que um cavalo de pau/ Terminava uma guerra de dez anos/ Menelau, o maior dos espartanos/ Venceu Páris, o grande sedutor/ Humilhando a família de Heitor/ Em defesa da honra caprichosa/ Mulher nova, bonita e carinhosa/ Faz o homem gemer sem sentir dor”. As outras partes são referentes a Alexane e Roxa, Dulcineia e Quixote, e Lampião e Maria Bonita”. Aqui, uma gravação, com ilustrações (uma verdadeira *poikilia*). <https://www.youtube.com/watch?v=xVg6KyijgwM>

⁴ Retomei esta passagem, também, na comunicação que apresentei no Seminário Internacional Fazendo Gênero, em Florianópolis, Coelho (2008), e no Hangout Filosofia, Gênero e Feminismo, Coelho (2018b). Como falou Sócrates, respondendo Cálicles, ao ser criticado por dizer sempre a mesma coisa: “Não somente isso, Cálicles, mas sempre também a respeito das mesmas coisas.” (*Górgias*, 490e).

mulher, espantei-me com o que li. Como já dizia Aristóteles, a filosofia nasce do espanto, e muitas vezes ao observarmos as coisas mais óbvias. Transcrevo, a seguir, os dois verbetes relativos aos termos “homem” e “mulher”, encontrados nas páginas 644 e 830, respectivamente, e suponho, para espanto dos leitores. “Homem, s.m. Animal racional, bípede e mamífero, que ocupa o primeiro lugar na escala zoológica; ser humano; a humanidade; pessoa adulta do sexo masculino; (fam.) marido ou amante; soldado, operário; indivíduo corajoso; (fem.: mulher; aum.: homenzarão; dimin.: homenzinho, homúnculo); – de Estado: estadista; – de letras: literato, intelectual; – de prol: homem nobre, escritor, artista, etc.; – marginal (sociol.): indivíduo que vive em duas culturas em conflito, ou que, tendo-se desprendido de uma cultura, não se integrou completamente em outra, ficando à margem das duas culturas; pron. (ant.) alguém: jamais homem viu tal coisa.”

“Mulher: s. f. pessoa do sexo feminino, depois da puberdade; esposa (aum.: mulherão, mulheraça, mulherona); – à-toa (Bras.)(pop.); – da comédia (Bras. São Paulo)(pop.); – da rótula (Bras. Rio de Janeiro) (pop.); – da rua ou – da vida (Bras.); – de má nota, – de ponta de rua (Bras., norte); – do fado, – do fandango (Bras., São Paulo); – do mundo (Bras.)(pop.); – do pala aberto (Bras., São Paulo)(pop.); – errada; – perdida, – pública; – vadia (bras.); (v. Meretriz).”

Na edição ampliada e reformulada, este dicionário seria publicado pela Editora Nova Fronteira, em 1975, com o nome de *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, mais conhecido, doravante, simplesmente como Aurélio. Nela, foram acrescentados mais alguns termos ao verbete “mulher”: “– da estrada, – de César; – do piolho; – fatal”. Como o leitor pode ver, se, como diz Heidegger, a palavra é a casa do ser, as mulheres parecem estar muito mal acomodadas.

A um leitor ou a uma leitora atentos, essas definições apontam para problemas como o de ideologia, neutralidade epistemológica, preconceitos de gênero naquilo que parece tão objetivo: o significado dado por um dicionário. Como se vê (e ainda retomo aqueles comentários já publicados), uma definição de “mulher” começa pelo sexo, embora ela também seja “animal racional, bípede e mamífero, que ocupa o primeiro lugar na escala zoológica; ser humano”. No verbete “homem”, a única

palavra que tem um caráter negativo, “marginal” vem acompanhada de uma longa explicação sociológica; no verbete “mulher”, não há nenhum termo positivo; pelo contrário, todos são sinônimos de prostituta. O verbete “feminino” apenas reforça essa visão sexuada da mulher, por sua primeira e mais importante definição: “1. Referente ao sexo caracterizado pelo ovário nos animais e nas plantas; fêmeo.”

Se fiz questão de retomar essas informações, foi não apenas porque elas mostram que a linguagem constrói valores e visões de mundo, mas, também, para sugerir que a visão de mulher que temos hoje não parece tão longe daquela dos gregos quando falaram sobre Pandora (equivalente de Eva da primeira fatídica mulher). Somos, ainda, “filhas de Pandora”, para usar a expressão do título do capítulo de Zaideman no livro sobre a História das mulheres na Antiguidade (Pantel, 2013), e isso não parece ser privilégio no Brasil. Por outro lado, temos reações a essa visão institucionalizada na língua. Se tomarmos, por exemplo, o recente *Dicionário Feminino da Infâmia: acolhimento e diagnóstico de mulheres em situação de violência* (Fleury-Teixeira; Meneguel, 2015), a perspectiva será outra, embora no título já se indique que ele parte de uma reação àquilo que se perde, em situações de misoginia, levando ao abuso verbal e físico: honra, crédito, dignidade e mesmo a vida. Se a definição de “mulher” parte de seu sexo, a reação requer um cuidado ao compreender que isso focaliza o seu corpo, e, aqui, um dos 187 verbetes deste dicionário pode nos ajudar. Trata-se do verbete “corpo/corporeidade”, que nos alerta para o fato de que o corpo feminino é fruto de uma história de dominação e de controle, o que, enfatizo, se dá por meio dos discursos sobre ele. Vamos, então, para o chamado berço da cultura ocidental, em busca do corpo e dos discursos sobre (alguns, apenas) Helena (nosso “objeto” principal), lembrando que o atributo beleza estava ligado à sua aparência, ou seja, ao seu corpo, e, por causa dela, disputada na lança, deu-se a grande guerra e foram escritos os textos fundantes da literatura ocidental: *Ilíada* e *Odisseia*.

De Homero ao cinema, da pintura à música⁵, sua sedução se dá pela visibilidade de sua presença. Vejamos por meio de alguns momentos-chave na sua trajetória, primeiro pela épica e depois pela oratória e tragédia gregas, como se construíram as imagens desta mulher tão influente. Como algumas são passagens bastante conhecidas, serei breve para não dizer aquilo que todos já sabem, buscando, tão somente, enfatizar elementos que estruturem meu argumento principal.

⁵ Veja, aqui, alguns estudos de uma bibliografia vasta e crescente (Nikoloutsos, 2016; Bettini; Brillante, 2014; Blondell, 2013; Maguire, 2009; Cyrino, 2007; Silva, 2007; Gumpert, 2001).

Embora seja identificada como a causa da guerra, encontramos Helena somente meia dúzia de vezes na *Ilíada*: quatro no livro 3, uma no 6 e, por fim, no 24⁶. A primeira vez é citada, tal qual Penélope, como tecelã. No entanto, se a tarefa a insere no contexto do papel feminino, o fato de narrar uma história de feitos importantes torna essa imagem mais complexa. Em seguida, sendo objeto de admiração dos anciãos de Troia, quando, ao identificar, a pedido do Rei Príamo, os heróis gregos, torna-se, por se fazer visível, também objeto dos olhares deles. Por fim, no funeral de Heitor. Sem dúvida, esta é a cena mais famosa, chamada *teichoscopia* (*Il.* 2.121-244). Embora Helena esteja, ali, como narradora, devemos lembrar que a sua chegada desperta os olhares dos anciãos troianos — eles a observam, a admiram e discutem sua responsabilidade pela guerra, antes. Para Clader (1976: 10), o fato de Helena conhecer os guerreiros era explicado porque eles foram seus pretendentes. Por sua vez, para Tsagalis (2008)⁷, trata-se de um espetáculo, justificativa para uma segunda disputa dos antigos pretendentes, o que traz a questão do valor de uma guerra por uma mulher que acusa e condena a si mesma por seus erros passados, tornando-a uma personagem que evoca piedade da plateia. Estas são, aliás, discussões importantes, principalmente quando se analisa a presença de Helena em Homero, em particular na *Ilíada*, ou sua recepção na contemporaneidade.⁸ No entanto, mesmo que não apareça, há uma cena no livro 2 em que Helena, apesar de apenas citada, marca uma presença singular. Em uma assembleia, Nestor, o velho conselheiro dos gregos, orienta-os a não retornarem às suas casas sem antes vingar os gemidos dela deitando-se com cada troiana (*Il.* 2.354-56). É uma incitação a penalizar troianos por meio do ultraje ao corpo de suas mulheres, aliás, prática comum em guerras, ainda hoje, como a trágica limpeza étnica na Bósnia — quando os gemidos de prazer dos homens camuflam a dor das mulheres violadas barbaramente.

Na *Odisseia*, encontramos Helena. No doce recesso do lar, após o término da guerra, aparece como esposa cordata, com seu cestinho de costura e cumprindo o papel de atender o convidado especial, filho de

⁶ Mais detalhes, veja Roisman (2006) e para alguns problemas relativos à sua presença, Kakridis (1972).

⁷ Confira sua argumentação no capítulo “Viewing from the Walls, Viewing Helen: Language and Indeterminacy in the ‘Teichoscopia’” (Tsagalis, 2008).

⁸ Para citar dois artigos recentes que partem desta cena para analisar a refiguração de Helena na ópera e no cinema, veja Munteanu (2016), Nikoloutsos (2016) e Coelho (2016a, do qual retomei, aqui, algumas passagens), artigo este em que analiso a reverberação dessa punição a Helena (e aos troianos), nos filmes *Helena de Tróia* (J. Harrison, 2003), *Encaixotando Helena* (J.J. Lynch, 1993) e *Cinzas do paraíso* (M. Piñeyro, 1997).

Odisseu. No entanto, quando Menelau relata seu papel no episódio do cavalo de Troia, outra faceta de Helena se revela. Não apenas sua capacidade com as drogas e as palavras, mas seu comportamento em Troia imitando a voz das mulheres dos guerreiros que estavam dentro do cavalo de madeira faz dela uma figura ambígua. De personagem mítica individualizada astuta e perspicaz, esta cena aponta para sua recepção, na posteridade, como metáfora de toda e qualquer mulher, a ponto de ser dito a Fausto: tome essa poção e verá Helena em toda mulher. Aqui, a própria Helena se apresenta como toda e qualquer mulher, pelo menos na voz.⁹

Se a bela espartana não tem voz no famoso *Elogio a Helena*, de Górgias, ela é defendida pela voz do famoso siciliano (ora chamado retor, ora sofista¹⁰), que busca nessa obra complexa e frequentemente mal avaliada, apenas como exercício retórico, não apenas defender aquela “cuja fama do nome se tornou memento de males” — com relação a isso, impossível não nos lembrarmos da famosa etimologia esquiliana, no *Agamêmnon*, que ao nomeá-la identifica a essência de Helena, associando seu nome a uma forma aorista do verbo destruir (*aireo*), fazendo-a, por definição, a destruidora de homens, navios e cidades (e que “com um só corpo, conduziu muitos corpos de homens”) (*Elogio de Helena*, § 2 e 4) —, mas apresentar temas éticos e epistemológicos profundos, a partir dos pressupostos sobre o que se constitui como ordem (*kosmos*) e desordem (*akosmia*) na cidade (§ 1).¹¹ Vejamos algumas passagens do texto, a partir de um valioso recorte: o uso do termo corpo (*soma*), tão importante por sua conexão com a beleza¹².

Embora o *Elogio*, composto por 21 parágrafos, distinga quatro possíveis causas da partida de Helena para Troia — a força dos deuses, o rapto, a persuasão e o amor —, uma análise mais cuidadosa mostra que elas são interdependentes. Se observarmos como a palavra “corpo” é utilizada ao longo do texto, veremos que palavra e imagem estão intrinsecamente ligadas, ou melhor, que a corporalidade das palavras é fundamental para compreender o caráter persuasivo do discurso e de Helena, corporificação da própria beleza e ordem, e ainda que esta tenha criado muita desordem, no plano humano, no divino, tudo terá um sentido (embora isso, ao fim, possa não fazer diferença para as dores dos humanos).

⁹ Sobre Helena como símbolo de toda mulher, lembremos o célebre verso do *Fausto*, de Goethe, indicando a onipresença da imagem de Helena e que dá título ao instigante ensaio de Cassin e Matieu (2000).

¹⁰ Sobre a reavaliação das ideias de Górgias e de Eurípides, veja Coelho (2011).

¹¹ Górgias (1999). Veja, ainda, o excelente ensaio de Constantinidou (2008).

¹² O tema foi objeto do capítulo 2 de minha dissertação de mestrado e parcialmente publicado em Coelho (2011).

A primeira vez que “corpo” (*soma*) aparece (§ 1) está associado à beleza. Poderíamos perguntar qual a relação entre ela e o discurso ou palavra (*logos*), já que Górgias associa ao corpo a beleza (*kallos*) e ao discurso a verdade (*aletheia*). Tomemos, como hipótese, uma ligação estreita entre as duas. Tal suposição se revela adequada se notarmos a semelhança entre o discurso (*logos*) — que, por meio do corpo, executa obras divinas, ainda que este seja muito pequeno e invisível — e Helena, que, de beleza igual à divina (*isotheon kallos* § 4), tem o poder de conduzir, com um único corpo, um variado e poderoso conjunto de homens (§ 9). A eficácia física das palavras é enfatizada quando elas são mostradas como instrumentos por meio dos quais a alma padece (*epaten*, § 9) os sofrimentos alheios, afirmando-se, assim, o poder que o discurso tem de provocar reações físicas, o que, aliás, nos é indicado, também, pelo uso do verbo *pascho*, que aparece já no parágrafo 7 para se referir ao sofrimento de Helena, causado pela violência do rapto do qual ela teria sido vítima (caso o motivo de sua ida para Troia tivesse sido a força física).

Já os parágrafos 16 e 19, que estão inseridos na discussão sobre o amor como causa da partida de Helena, tratam dos impactos, negativo e positivo — no sentido de aterrorizar e agradar a alma —, causados pelos objetos externos sobre a nossa visão. Neles, discute-se, entre outras coisas, como as artes da palavra e da escultura são abarcadas pela mesma teoria da percepção, não só porque elas são fruto da *poiesis* (conforme vemos nos § 9 e 18), como, também, porque a persuasão (*peitho*) modela a alma (*psychen etupesato*, § 13), da mesma forma que os objetos físicos captados pela visão também o fazem (*tropoi etupenthoi*, § 15).¹³

Consequentemente, se foi o corpo de Alexandre (§ 19) ou suas palavras o que persuadiu Helena, cujo corpo, também, atraiu Alexandre, isso não importa tanto quanto mostrar que o poder do *logos* é tão real quanto a presença física de um exército, de uma escultura ou de um remédio. Que o desejo e o amor marcam presença ao longo de todo o discurso, em vários níveis, é o que constatamos pela recorrência de termos que carregam esses sentidos: *epithumia* (§4), *eros* (§ 4,5,6,15,18,19), *prothumia* (6,19), *pothos* (§ 9,18) *hamilla* (§ 13,18) são termos utilizados tanto para se falar do amor de Helena por Alexandre (§ 19) e dos homens por ela (§ 5) quanto do amor dos guerreiros pela honra e vitória (§ 4); ou para se referir tanto aos desejos

¹³ É possível defender que podemos aceitar que, embora captados por órgãos diferentes, os objetos da visão e da audição têm o mesmo impacto sobre a alma (algo compatível com as teses do *Tratado do não-ser*), que recebe essas impressões, podendo-se ainda afirmar que não há, aqui, conflito com a existência de critérios particulares para a percepção de cada uma delas — a alma poderia ser pensada como abrigo dessas diferentes percepções.

da divindade (§ 6) quanto ao desejo de Helena (§ 19), ou, ainda, para indicar os combates discursivos dos filósofos (§ 13) ou o combate de amor na alma de Helena (§ 19).

Observemos, em nossa leitura, que, embora, num primeiro momento, a analogia separe discurso e corpo (já que a “proporção” é a seguinte: o discurso está para a alma, assim como o remédio está para o corpo), ao final do mesmo parágrafo, Górgias apresenta uma realidade quase física dos processos da *psyche*, o que é reforçado pela visão do amor como uma doença (*nosema*, § 19).¹⁴ Relembremos, então, como as semelhanças foram sendo estabelecidas: a ordem para o corpo é a beleza; os *logoi* seduzem por meio de um pequeníssimo corpo; pintores agradam e provocam desejos por meio dos corpos que produzem; o corpo de Helena conduziu/seduziu muitos corpos, da mesma forma que ela, também, foi seduzida pelo corpo de Alexandre; e, qualquer um, ao saber dos êxitos e reveses que ela sofreu, estará sujeito a sofrer uma “aflição particular”.

A utilização proposital da polissemia do termo “corpo” no *Elogio a Helena* reforça a interpretação de ser ele um bom exemplo de que encontramos ali, muito mais do que o embelezamento da prosa por meio de instrumentos da poesia — “o mero estilo”. Ainda que não tenhamos feito uma análise da *téchne grapheís*, podemos defender que o encantamento transmitido pela musicalidade proveniente das rimas, assonâncias, aliteraões e por outros recursos criados por Górgias e que a composição estruturada das palavras ao longo do texto não são apenas elocução ou estilo (o de uma estilística, um dos sentidos de *lexis*), pois a maneira como esses recursos são agenciados constrói certas relações semânticas, complementando a persuasão provocada pelo *logismon*, ou seja, pela argumentação. O jogo ou brinquedo (*paignion*, §21) a que ele se refere no final, no sentido de fazer um texto que é uma apologia, mas, ao mesmo tempo um exercício de estilo, tem de ser levado a sério, ao contrário do que muitos intérpretes pensam ao compreender o termo jogo de maneira simplista e, de modo moralizante, afirmar que uma “coquete” não pode ser defendida.¹⁵ Por outro lado, pode-se argumentar que não há corpo mais adequado para mostrar o poder do discurso e da produção dos afetos e efeitos que o corpo de Helena. A importância do *Elogio* de Górgias

¹⁴ Sobre a “psicologia” gorgiana, veja Coelho (2011 e 2018a) e quanto à analogia entre discurso e remédio, ela é um lugar comum na cultura grega. Lembremos, a propósito, que Helena, conforme a *Odisseia* (4.219-35), também era hábil com os remédios.

¹⁵ Sobre este tema, remeto ao *Fedro*, obra na qual será também desenvolvida a metáfora do corpo discursivo, e lembro que Aristóteles (*Ret.* 3.1.1404 a 24) já enfatizava esta intenção de Górgias de fazer uma prosa poética; portanto, podemos falar de um elogio ao *logos* e à Helena, ao mesmo tempo. Sobre o *Fedro* e sua conexão com o *Elogio*, veja Capra, 2014.

é indiscutível para explicarmos tanto a relação entre corpo, ordem (*kosmos*) e beleza (*kallos*) como também para entendermos o peso da herança de uma crítica platônica aos sofistas e à retórica, associando-a com a aparência, falsidade e cosmética, e, portanto, às mulheres.

Neste momento, vamos retornar ao dicionário, mas agora, indo além do Aurélio, no qual o verbete “beleza”, que é muito curto, informa: 1. “qualidade de belo”, 2. “pessoa bela”, 3. “coisa bela, muito agradável, ou muito gostosa”, e os sentidos principais já nos conduzem de volta a Sócrates e a Platão. Saímos da beleza atribuída aos corpos e às coisas, e passamos para o belo, no item 1. Não é nada, e já estamos ao lado dos vários convivas de Platão (um anfitrião oculto, claro) naquele famoso encontro ficcional em que vários homens, e uma mulher, Diotima, presente apenas por meio das palavras de Sócrates, dialogam sobre o amor. No *Banquete* (tradução de *sumposium*, em grego, e que significa, literalmente, beber juntos), um dos interlocutores de Sócrates, Pausânias, falar sobre o que compreende ser o amor, comenta, a respeito de Afrodite, os dois aspectos dessa deusa:

Se portanto uma só fosse esta, um só seria o Amor; como porém são duas, é forçoso que dois sejam também os Amores. E como não são duas deusas? Uma, a mais velha sem dúvida, não tem mãe e é filha de Urano, e a ela é que chamamos de Urânia, a Celestial; a mais nova, filha de Zeus e de Dione, chamamo-la de Pandêmia, a Popular. É forçoso então que também o Amor, coadjuvante de uma, se chame corretamente Pandêmio, o Popular, e o outro Urânio, o Celestial. Ora pois, o Amor de Afrodite Pandêmia é realmente popular e faz o que lhe ocorre; é a ele que os homens vulgares amam. E amam tais pessoas, primeiramente não menos as mulheres que os jovens, e depois o que neles amam é mais o corpo que a alma...

(Platão. *Banquete*, 180e-181b)

O corpo, as mulheres, a cosmética, o popular. A associação entre esses termos e conceitos também está no Górgias, ao lado da retórica, definida, ali, como persuasão, e, também, adulação. Essas associações nos conduzem para um dicionário mais técnico, em busca da conexão entre beleza, amor, corpo e alma. No léxico histórico de Peters (1977), se formos ao verbete *kallos* (beleza), não há nada, exceto, “ver *eros*”. Quando saltamos, qual cupido apressado, para este termo, encontramos um longo verbete. Das 11 entradas marcadas, a primeira é sobre o seu sentido nas

comosgonias pré-filosóficas: da segunda a nona, temos tudo dedicado a Platão, e a décima e décima primeira a Plotino, mas em sua recepção de Platão. O helenista conclui o seguinte: “Em Platão, a veneração de Afrodite Pandemo é um estádio, e talvez um estádio que nunca é transcendido, para a adoração de Afrodite Urânia. Em Plotino, que tinha ‘vergonha de estar num corpo’ (Porfírio. *Vita Plot.* 1), as duas deusas estão em disputa. O Amor terreno é por ele comparado ao rapto de uma virgem a caminho de seu pai (6.9.9)”. É sintomático Peters dedicar, em 11 verbetes, 8 a Platão (há também um sobre Aristóteles, mas como herdeiro do mestre, que transforma *eros* em *philia*), devido ao peso que a visão do filósofo ganhou na história ocidental¹⁶. Neles, passagens do *Simpósio*, *Fedro* e *Lisis* são analisadas, lembrando, no caso de *Fedro*, a palinódia de Sócrates (243b-c), o que imediatamente nos reconduz à imagem de Helena — aquele famoso *eidolon*, que foi no lugar da espartana levado para Troia, a mando dos deuses, tema cantado por Estesícoro, e muito depois por Eurípides em sua *Helena*. Mas voltando ao verbete e ao diálogo, vemos o destaque para a busca filosófica pelos *eide* e a seguinte afirmação: “É a beleza [terrena] que particularmente move a nossa recordação porque ela opera através do mais agudo dos nossos sentidos, a visão (249d-250d).” (Peters, 1977: 83).

Como sabemos, da mitologia, além de Helena ter sido o seu objeto para chantagear Paris (ou Alexandre) no famoso concurso de beleza das três deusas, Helena é submissa a ela — recordemos o momento em que a deusa a induz, com ameaças a retornar ao quarto com Páris, na *Ilíada*, motivo de Helena respondê-la, ousadamente, falando do próprio desejo da deusa. Essa Afrodite pandêmica e Eros são ressignificados por Platão (como era comum ele fazer com toda a tradição). No *Fedro*, um dos temas é a discussão sobre a interação entre a parte desejante da alma e a racional, e a consequente crítica a sofistas e oradores, como Górgias, que transformam, em seu *Elogio a Helena* — texto com o qual *Fedro* dialoga¹⁷ —, o discurso em algo tão sedutor e falacioso como a paixão lasciva entre amantes. Influenciados por esses retores e cedendo aos desejos e apetites, os jovens não buscam, como já havia sugerido Diotima, no *Banquete* (221e), afastar-se das ninharias mortais (*fluarias*), isto é, tudo o que é carnal ou corporal, cheio de cores. A voz de Platão e sua influência não podem ser desprezadas, mostrando o campo de batalha entre razão e paixão, e como o amor, desejo, beleza e, portanto, Helena, se fazem presentes no debate filosófico. Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles terminará o livro 2 antes de entrar na análise das paixões e dos atos voluntários, referindo-se a

¹⁶ Veja sobre o tema, Sissa (2013) e, indiretamente, Hall (2018).

¹⁷ Veja Capra (2014), que mostrou tão bem a recepção de Górgias e Safo no *Fedro*.

Helena e à dificuldade que temos de lidar com os “casos particulares”. Se Helena é exemplo sempre citado por logógrafos, historiadores e poetas (lembramos Heródoto, Isócrates, Ésquilo e Eurípides), o é porque, como, acertadamente, dirá Nietzsche, a bela espartana é a própria representação do homem grego:

Aqui nada há que lembre ascese, espiritualidade e dever, aqui só nos fala uma opulenta e triunfante existência, onde tudo o que se faz presente é divinizado, não importando se seja bom ou mau. E assim, é possível que o observador fique realmente surpreendido ante essa fantástica exaltação da vida e se pergunte com qual filtro mágico no corpo puderam tais homens exuberantes desfrutar da vida a ponto de se depararem, para onde quer que olhassem, com o riso de Helena Helena – a imagem ideal, ‘pairando em doce sensualidade’, da própria existência deles”

(*Origem da Tragédia*, § 3)¹⁸

Essa imagem de mulher, ora humana, ora divina¹⁹, que vem de séculos, reverbera, do mundo grego antigo à mais barroca poesia árcade na colonial Minas Gerais, à Alemanha de Goethe ou à Rússia de Tolstói, lembrando, apenas, de três exemplos paradigmáticos.²⁰ O primeiro, com Tomás Antônio Gonzaga, que, na Lira 31, faz a comparação entre sua amada, Marília, e Helena.²¹ Goethe, por outro lado, no *Fausto*, mostrará a aflição de uma Helena consciente de sua metamorfose e variadas representações, cindindo a unidade de si mesma.²² E, por fim, não é surpresa que Tolstói, no portentoso *Guerra e Paz*, faça a entrada de Yelena Kuragina, na festa que abre o livro²³, oferecida por Anna Pavlovna Scherer

¹⁸ Tradução de J. Guinsburg (1992).

¹⁹ Sobre Helena como deusa, veja Clader (1976), Klejn (2012) e Morais (2015).

²⁰ Sobre outras reaparições de Helena, seja apenas na Antiguidade ou na literatura posterior, veja Austin (1995), Suzuki (1989), Gottschall (2008), Edmunds (2015), Coelho (2016b, 2021) e Bianchet (2016), mostrando, também sal presença no mundo romano, veja Ovídio (2003).

²¹ Como se vê pelo excerto: “Entremos, Amor, entremos,/ Entremos na mesma Esfera,/ Venha Palas, venha Juno,/ Venha a Deusa de Citera,/ Porém não, que se Marília/ No certame antigo entrasse,/ Bem que a Páris não peitasse,/ A todas as três vencera.” Não seria inoportuno lembrar, ainda, Machado de Assis, com suas Helenas, e também o próprio romance *Helena*. Sobre este último, veja Coelho (2002).

²² “Levaram-me eles, cá e lá errante ao léu;/ Sendo uma, o mundo perturbei;/ mas, dúplice; tríplice, quádrupla, amontão infortúnios.” (*Fausto*, Terceiro ato, segunda parte, trad. Jane K. Segal).

²³ “[...]”ela passou em linha reta no meio dos homens, que lhe abriram caminho, sem olhar para ninguém.[...] Hélène parecia querer e não conseguir atenuar o efeito de sua beleza”

— dama de honra e confidente da czarina —, reencenar aquela da *teichoscopia*, da *Ilíada* (a cena é extremamente bem feita no filme homônimo de Sergei Bondarchuk, de 1966-7, obra-prima do cinema épico soviético).

Mudam-se homens e muda-se o próprio padrão de gosto e de beleza. No entanto, ecoa, ainda tantos séculos depois, aquela beleza que marcou a cultura grega, mesmo que este próprio termo, *kallos* (beleza, e *kalos*, o belo), e os conceitos a ele ligados possam ser discutidos, como mostra Konstan (2014), quando inicia o capítulo dois, intitulado “Greek Beauty”, de seu livro sobre a fortuna dessa ideia grega antiga com a pergunta “Is there a Greek word for beauty?” No âmbito da beleza, destaca-se, vale notar, um objeto bastante significativo do qual devemos, ainda que brevemente, tratar: o espelho. Na Antiguidade, é elemento associado a Afrodite e à cosmética, embora possa ter outras finalidades, aquelas rituais, como mostra Fábio Cerqueira em seus estudos sobre os significados do espelho em parte da iconografia. Dialogando com outros arqueólogos, entre os quais Cassimatis (Cerqueira, 2020a: 280, e 2020b), o autor mostra como o espelho, na Antiguidade, circula em várias esferas, como a do ritual e do encontro amoroso, além de ser objeto de toalete feminina, ligado à beleza. No entanto, se isso é verdade, também o é que herdamos, deste período, a imagem do espelho como, mais que símbolo, alegoria do feminino, e as representações de Afrodite, a quem Helena está intrinsecamente ligada, tornaram-se o referencial principal para essa associação, acarretando, hoje, que um dos símbolos mais comuns para identificar a mulher ou o feminino é um desenho de um círculo apoiado em uma cruz invertida alongada. Um elo dessa cadeia de recepção de imagens e conceitos, parece-me oportuno citar, também pela conexão do espelho com a aparência e, daí, platonicamente, com a retórica. No entanto, estamos, agora, no universo cristão. Nesse sentido, gostaria de lembrar um conselho do Padre Vieira, no *Sermão do demônio mudo*, pregado para as freiras do Convento das Odivelas, Lisboa, em 1651. Citando Ovídio (*Ars amatoria*, 113-4), ao falar da beleza como um bem frágil que não deveria compensar os males de uma guerra, o jesuíta tenta persuadir as mulheres a abandonar os espelhos que ainda possuem em seus quartos espartanos, resquício ainda de vaidade. Vale a pena (melhor dizer, o prazer) citar o Imperador da Língua Portuguesa:

(Tolstói, 2012: 44-5). O cuidadoso estudo comparativo deste *livro* com a *Ilíada* foi feito por Griffiths; Rabinowitz (2011), e a referência a Helena/Elena está na página 153. Um paralelo entre Helena e Anna Karenina, outra personagem de Tolstói, pode ser visto em Munteatu (2016: 155 e ss).

A formosura é um bem frágil; e quanto mais se vai chegando aos anos, tanto vai diminuindo e desfazendo em si, e fazendo-se menor. Seja exemplo desta lastimosa fragilidade Helena, aquela famosa e formosa grega, filha de Tíndaro, rei de Lacônia, por cujo roubo foi destruída Tróia. Durou a guerra dez anos, e, ao passo que ia durando e crescendo a guerra, se ia juntamente com os anos diminuindo a causa dela. Era a causa a formosura de Helena, flor enfim da terra, e cada ano cortada com o arado do tempo; estava já tão murcha, e a mesma Helena tão outra, que, vendo-se ao espelho, pelos olhos, que já não tinham a antiga viveza, lhe corriam as lágrimas.

(*Sermão do demônio mudo*, 10)

Esse sermão é oportuno de ser lembrado, aqui, porque ele traz uma equivalência importante para nosso argumento, a saber, a defesa de ser o demônio o espelho mudo e este, por sua vez, ser equiparado à retórica. Sabemos que o jesuíta já colocara no famosíssimo *Sermão da Sexagésima* seus pressupostos (bastante platônicos) a favor de uma boa retórica que, interpretando o texto bíblico corretamente, seria capaz de persuadir e converter por meio de um discurso verdadeiro²⁴. O que é feito aqui, embora pareça paradoxal, pois o demônio está mudo, é uma exploração do poder imagético do discurso e, também, por outro lado, a crítica à produção de imagens falsas. Não se abandona as imagens como modelos verdadeiras — no caso, de Cristo e da Virgem Maria, que vêm, sim, substituir aquelas falsas, que revelam nosso apego às coisas mundanas e a nós mesmos, aos nossos corpos. Se essas considerações parecem deslocadas, neste momento e em um texto que trata do universo pagão, mundo “exuberante” de que Nietzsche fala no texto acima citado, tão distante do cristão, deve-se considerar que muito da apreciação da imagem de Helena e dos textos a ela ligados não estão isentos do anacronismo do olhar cristão, que molda nossa cultura, ainda que não sejamos crentes.

Comparada a outras mulheres da mitologia, ela não é nem a casta esposa ou filha dedicada e patriota, como o são Penélope, Electra, Cassandra, Ifigênia Andrômaca, Polixena, ou Antígona, tampouco é uma Hécuba, Fedra, Clitemnestra, ou Medeia²⁵, cujos comportamentos, ainda que sejam explicáveis, não permitem que se diga que um cidadão grego a

²⁴ Dediquei-me ao tema em *A Retórica, o demônio, o espelho e suas imagens*. (Coelho, 2020)

²⁵ Sobre as duas últimas, veja, respectivamente, Coelho (2014 e 2013a).

quisesse como esposa. Ora inocente, ora culpada, ora acusando-se de ter abandonado o marido e a filha, ora dizendo-se raptada ou desejando a morte, sua caracterização é ambígua.²⁶ Em um mesmo autor, seja um Homero ou um Eurípides, temos comportamentos e falas contraditórios mesmo. No caso de Eurípides, vamos ver, com certo cuidado, algumas de suas representações de Helena.

A afirmação de Aristófanes de que Eurípides apresentara uma nova Helena (*Tesmofórias*, 850) parece ter sido a primeira crítica de muitas que se seguiram a essa nova caracterização da lendária personagem. Mas no que, exatamente, Eurípides inovou? Suas peças mostram diferentes opiniões sobre Helena, e sua peça *Helena*, embora traga a famosa versão de Estesícoro, de que os deuses planejaram enganar Páris com uma boneca feita de éter, e de que a verdadeira Helena ficou no Egito, não dá uma visão maniqueísta dela: o *eidolon* (fantasma enganador) *versus* a verdadeira Helena, casta esposa guardada no Egito à espera de Menelau. Passemos, então, a esta peça, apresentada um pouco depois das *Troianas*, e do *Elogio a Helena*, ambos dos anos 415 a.C. Lembremos, porém, que nas *Troianas*, no famoso debate com Hécuba, Helena lembra que Páris julgou (*Troianas*, 924) as três deusas quanto à beleza — primeira alusão a corpos, no seu discurso — e, ao fazê-lo, podemos dizer, ao mesmo tempo que se submetia à escolha das três, ele as submetia à sua avaliação. Em seguida, é o corpo ou o aspecto de Helena que impressiona Afrodite (929), que a oferece a Páris, caso seja a escolhida — é a beleza hipostasiada de Helena em troca daquela mais abstrata que Paris atribuirá a ela. Nova alusão ao corpo de Helena aparecerá quando esta diz que sua bela forma (*eumorphe*, 936) foi o preço pago por ela para que a Grécia não caísse sob o domínio dos bárbaros, e por isso ela deveria receber uma coroa, e não o reproche.

Três anos depois, em 412, temos na encenação da história do *eidolon*, na tragédia *Helena*, da qual destacarei apenas algumas passagens que interessam para nossos argumentos, supondo que o enredo já seja conhecido. No início do prólogo, a protagonista já alude à beleza ao referir-se às belas ninfas do Nilo (*Helena*, 1) e o encerra falando do medo da desonra (67). Ela conta que seu corpo está incólume, mas seu nome não, e

²⁶ Veja Skutsch (1987), Coelho e Vivante (2013), esta última mostrando, no capítulo *Gazing at Helen*, polissemia da imagem de Helena na Antiguidade e em dois filmes, *Helena de Troia* (1956) e *Troianas* (1971), que oferecem duas personagens bastante diferentes, mas, ao mesmo tempo, inseridas nos padrões de beleza que atendem ao perfil feminino esperado nos anos de 1950 e 60.

que o plano de raptá-la — e, com sua imagem, enganar Páris — foi de Hera (no *Orestes* e na *Electra*, o *eidolon* é criação de Zeus). Helena, embora se considere filha de Tíndaro, diz que não seria esquecida por Zeus (45-6). Independentemente de considerar a consistência da fala de Helena, já que ela acredita, por exemplo, na interferência de Hera e de Hermes, seriam os intentos de Zeus — despovoar a terra e glorificar os gregos (36-41) — um propósito mais justo ou nobre que o de Hera? Em seguida, Helena fala sobre a profetisa Teônoe (e sua família, em particular, Teoclímene, de quem Helena foge), cujo nome original era outro, Eido, mas foi alterado pelo desejo dos pais de que a nomeação pudesse identificar a pessoa nomeada. Não deixa de ser irônico este relato, pois Helena é, ali, a clara demonstração de que nome e objeto nomeados podem estar completamente separados.

Ocultações e aparições permeiam todo o texto, girando em torno do momento importante em que o *eidolon* desaparece (*Helena*, 606). Mas um dos aspectos mais perspicazes da peça é que Eurípides tenha feito de Proteu (pai de Teônoe e antigo protetor de Helena) uma presença constante, pois seu túmulo (*mnema* 64), sob o qual Helena se protege (e depois Menelau) e que Teoclímene reverencia, é a lembrança de um ser ausente que, no entanto, tem grande interferência em toda a peça, como se fosse um outro *eidolon*. Que a Helena real que está no Egito “não exista” (falando em termos gorgianos), no sentido de que ela não afete nada que a cerque, ou, pelo menos que, mesmo existindo, não possa ser conhecida, é o que a cena com Teucro parece indicar. Esse herói de guerra, retornando à sua casa, a princípio, confiando na visão, pensa ver Helena (72) e, em função de ter esta tanta parecença com a filha de Zeus (74; 76), tem ímpetos de matá-la. Mas logo ele reconhece seu erro (80), apesar de saber que Helena e Menelau desapareceram no mar, podendo, assim, estar vivos e, como ele, terem chegado ao Egito, pois a interferência de Helena, distinguindo-se daquela de Troia, desfaz sua confusão.

Posteriormente, mesmo diante de Menelau, a esposa não consegue convencê-lo de quem ela é, por meio da visão; ela tenta, então, persuadi-lo do poder do nome em relação ao corpo (*Helena*, 588). É interessante lembrarmos como o olhar de Helena sempre acompanhou sua descrição. Nem por meio da visão, nem da palavra, ela o convence. Porém, quando, mais tarde, o mensageiro chega anunciando o desaparecimento do *eidolon*, Menelau se convence do que se passou. A descrição do desaparecimento do *eidolon* e todas as informações dadas anteriormente, principalmente no prólogo, são retomadas, e os aspectos aéreo e etéreo desta criatura divina são realçados. O mais interessante é que, pela

primeira e única vez, o *eidolon* fala e inocenta Helena. Se Menelau se regozija com a redescoberta de sua esposa, casta e inocente, demorando-se, longamente, a ouvi-la contar sua história, que, apesar de triste, traz prazer (665), o mensageiro não entende bem o porquê de tanto enlevo entre o casal. Diferentemente de Helena e de Menelau, que associam o reconhecimento à compreensão da divindade (560; 653), o mensageiro aponta para outro lado: o da divindade ser intrincada e difícil de interpretar (711-13), bem como a falta de garantia de se ter sempre sorte (715). Em seguida (729-33), ele fará uma apologia à vida que um homem pode ter, mesmo sendo, como ele é, um de escravo — é importante notar que, ao fazer tal apologia, ele está corroborando a separação entre nome e coisa (730-1) —, e faz uma crítica aos adivinhos defendendo que o juízo (*gnome*) e o bom julgamento são melhores que qualquer profeta. O aparecimento de Teônoe, neste mesmo episódio, deve ser visto em função dessas considerações sobre a relação assimétrica entre os homens e a divindade.

Após a cena de reconhecimento e de desaparecimento do *eidolon* criado pelos olímpicos, podemos dizer que outras formas de *eidola* continuarão a agir, pois o plano de fuga, elaborado por Helena e aceito por Menelau — “aceitas ser dito morto por meio da palavra, não estando morto?” (*Helena*, 1050) —, torna indispensável que ambos se passem por aquilo que não são: ele só desempenha seu papel de guerreiro que luta com intento de recuperar a mulher quando, dado como morto, encena o papel de um outro que não é ele, forjando seu funeral, e recupera Helena, a qual, por sua vez, consegue persuadir Tônioe a apoiá-los. A peça termina com o casal navegando de retorno a Esparta.

Como observou Morais (2015: 76), em seu estudo e tradução (de acesso restrito) da peça,

Além das diferentes versões do mito de Helena, Eurípidés também retoma em sua tragédia informações sobre os antigos rituais ligados à Helena, mulher fatal e símbolo da fertilidade. De fato, Helena, personagem central de numerosas aventuras heróicas, aparece numa vasta gama de poemas gregos, além de estar presente na iconografia e em antigos cultos, num intervalo que vai do período arcaico aos tempos da Grécia Clássica. Dependendo da fonte considerada, ela é apresentada como deusa, rainha, prêmio, tecedora de histórias, mulher fatal, vítima da sedução, esposa devota ou mesmo proeza de alegria.

É muito pertinente realçar essa corporalidade de Helena, e mesmo não tendo ido a Troia, ela, exceto por ser casta, tem todas as qualidades — sedução, astúcia, beleza — da velha Helena. Como no *Elogio*, seu *logos* se faz corpo, por meio de sua presença. Por outro lado, e isso a peça de Eurípidés mostra bem, o que acontece com aquela Helena, feita de matéria celestial (*ether*)? Ela desaparece nos céus — no seu próprio elemento. Grégoire (Eurípide, 1959), editor e tradutor da Helena para a *Belle Lettres*, disse, a partir de uma perspectiva bastante enviesada e redutora, que a única presença na peça que se salva é a de Teônoe, por sua estatura moral e que ela anteciparia o platonismo. Esse tipo de interpretação é extremamente parcial (fruto, poderíamos dizer, de uma falácia *ad feminam*), tanto para nossa apreciação como para um estudo mais amplo do pensamento grego no período clássico. Se Platão defende uma Afrodite Celestial, no sentido que tanto Diotima como o Sócrates do *Fedro* argumentam, ao propor como ideal aquele amor abstrato no *Banquete*, a Helena que moveu mil navios e tantos homens, e ainda move artistas e estudiosos de hoje, é pandêmica.

Concluindo, entre o desejo de ter escrito mais um texto sobre Helena que possa enriquecer e estimular o debate sobre ela no âmbito dos estudos (de gênero) sobre a mulher e o feminino, tentei inovar em vários pontos, mas também retornei a textos já publicados. Busquei, como tenho feito em parte de meus estudos de recepção, trazer o cinema para dialogar com outras narrativas mais canônicas (literatura, artes plásticas). Nesse contexto, creio ser pertinente concluir com as palavras de um dos maiores cineastas do século XX, Jean Renoir, que fez uma perspicaz e bela Helena, em 1957²⁷. Por seu testemunho, confirma-se, a meu ver, o cinema como a consubstanciação do *logos* em imagem:

Mas quem é Eléna? É muito simples... estou convencido que Eléna é Vênus. É também Ingrid Bergman, mas antes de tudo é Vênus. Vênus, de vez em quando, desce à terra, os deuses do Olimpo descem à terra, até mesmo em nossos dias. Gostam de nos lembrar de certas verdades essenciais. Gostam de nos lembrar que só contam a beleza, a carne e os olhos de uma mulher... Outro dia encontrei Vênus, ela descera para dar uma voltinha, passear por uma rua de Paris...Vênus não sabe

²⁷ Sobre este filme, veja Coelho (2017).

dizer bom dia sem dar a impressão de que se entrega por inteiro.²⁸

Poder-se-ia argumentar que estou repondo uma perspectiva do famoso “male gaze”, para o qual nos alertou Laura Mulvey. Talvez. No entanto, o comentário também revela, quero crer, uma perspectiva antiplatônica — a caverna também pode ser ressignificada, e positivamente. Até o surgimento da décima musa, a literatura e as artes visuais, por sua própria natureza, representavam uma ideia por meio de palavras ou figuras idealmente construídas, mas o cinema trouxe a individualidade de uma atriz para a tela e naturalmente suas particularidades²⁹. Vale lembrar que Ingrid causou muita polêmica — mas não uma guerra, e, sim, uma luta particular para viver como achava certo —, e se tornou *persona non grata* nos Estados Unidos, onde vivia, ao se apaixonar pelo diretor Rossellini. Ambos abandonaram seus cônjuges e filhos, e constituíram outra família. Seu divórcio do diretor italiano, depois, seguido de outro casamento e de outro divórcio são temas do documentário, feminista, *I am Ingrid* (2015), de Stig Björkman. Um dos episódios de sua corajosa vida pessoal e privada é contado ali e é muito revelador. Durante um jantar, um homem afirmou: “‘Você nunca será atriz. É alta demais’, e ela disse a si mesma: “ele não sabe nada sobre mim.” Nesse âmbito, enquanto Helena era uma mulher idealizada — como é sempre a beleza —, estávamos sempre lidando com, gorgianamente falando, um tipo de não ser, mas quando mulheres reais assumem Helena, coloca-se, por um lado, o problema dos diferentes critérios de beleza, e ganhamos na capacidade de ampliar as experiências. Por outro, ainda que não possamos encontrar Ingrid Bergman (já falecida) nas ruas de Paris — a pandemia da Covid-19 limitou essa experiência significativamente —, podemos usufruir do prazer de ver tantas Helenas quanto sejam mostradas nas telas ou recriadas no dia a dia³⁰, e relativizar e modalizar nossos critérios de beleza feminina (e masculina), e de mulher, que não se esgota em ser o belo segundo sexo.

²⁸ Jean Renoir, *Escritos sobre cinema*. São Paulo: Nova Fronteira, 1990 (1974), p. 335. apud Coelho (2007).

²⁹ Para uma análise destas representações, bem como de críticas a muitos filmes, por trazerem uma atriz que não corresponderia ao ideal de beleza de muitas pessoas, veja todos os títulos nas referências que publiquei, bem como os textos de Winkler (2009 e 2016) e Nikoloutsos (2013 e 2016).

³⁰ Chamo a atenção para a performopalestra da atriz e pesquisadora feminista Pamela Villanova (2020), que pude assistir em 2014 e está relatada em Villanova (2020).

Referências bibliográficas

- AUSTIN, N. *Helen of Troy and her Shameless Phantom*. Ithaca: Cornell, 1994.
- BETTINI, M.; BRILLANTE, C. *Il Mito di Elena, Racconti dalla Grecia a Oggi*. Torino: Einaudi, 2014.
- BIANCHET, S. M. G. B. "At peccant aliae matronaque rara pudica est: quão romana é a Helena das Heroides de Ovídio?". *Nuntius Antiquus*, v. 12, n. 1, p. 131-140, 2016.
- BLONDELL, R. *Helen of Troy: Beauty, Myth, Devastation*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- CALAME, C. "Hélène". In: *Dictionnaire des mythologies*. Ed. Y. Bonnefoy. Paris: Flammarion, 1981.
- CAPRA, A. *Plato's Four Muses. The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*. Harvard: Harvard University Press, 2014.
- CASSIN, B.; MATHIEU, M. *Voir Hélène en toute femme: D'Homère à Lacan*. Paris: Institut Sanofi-Synthélabo, 2000.
- CERQUEIRA, F. V. "Espelho: imagens e significados na pintura dos vasos ápulos (séc. IV a.C.) ». In: PAGAN, E. A.; R. et alli. (Org.). *La visión especular: el espejo como tema y como símbolo*. Valência: Calambur Editorial, 2018, p. 273-324.
- CERQUEIRA, F. V. "Espelhos eróticos. Erótica no espelho. Uma iconografia amorosa da Hélade (séc. V-IV a.C.)". *Heródoto*, v. 3, 2018, p. 119-152.
- CLADER, L. L. *Helen: The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*. Leiden: Brill, 1976.
- COELHO, M. C. M. N. "A Retórica, o demônio, o espelho e suas imagens". In: COSTA, S. (Ed.). *História, Linguagem e Imagem na Oratória Clássica*. São Paulo: Pontes Editores, 2020, p. 181-203.
- COELHO, M. C. M. N. "Ver Helena em toda mulher - epifanias da famosa espartana na província mineira". In: COELHO, M. C. M. N.; MARTINS, E. *Mito em Movimento: Recepção da Literatura Greco-romana no cinema*. Curitiba: Ed. UFPR (no prelo, previsto 2021).
- COELHO, M. C. M. N. (Org.). *Retórica, Persuasão e emoções - ensaios filosóficos e literários*. Belo Horizonte: Relicário, 2018a.
- COELHO, M. C. M. N. OLIVEIRA, F.; COELHO, M. C. M. N.; CORNELLI, G.; SECCO, G. D.; PUGLIESE, N.; BRANDÃO, R. M. *Filosofia, Gênero e Feminismo: Hangout por ocasião do dia mundial da Filosofia da UNESCO 2017*. *ethic@*. v.17, n. 2, 2018b, p. 319-344.

- COELHO, M. C. M. N. "Hélène, un personnage mythique: au tour du film *L'Atalante* et de la nouvelle *Duas vezes com Helena*". *Archive* 109-11, Institute Jean Vigo, 2017, p. 40-7.
- COELHO, M. C. M. N. "Helena troiana: a fama de um nome e o desejo de vingança no cinema". *Artefilosofia*, Minas Gerais, n. 20, p. 15-32, 2016a.
- COELHO, M. C. M. N. "Apresentação". *Nuntius Antiquus* vol. Temático Eros e Helena, de Troia a Vila Rica, v. 12, n. 1, 2016b, p. 5-11.
- COELHO, M. C. M. N. "Banhos de sangue femininos: reflexões sobre um tópos". In: TIBURI, M.; BORGES, M. L. (Ed.). *Machismos e feminismos*. Florianópolis: EDUFSC, 2014, p. 193-218.
- COELHO, M. C. M. N. "Five Medeas: Euripides in Brazil. Dialogues with the Past". vol. 2 BAKOGIANNI, A. (Ed.). *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, v. 2, 2013a, p. 359-380.
- COELHO, M. C. M. N. "A vida privada de Helena de Tróia nos loucos anos 20 em Hollywood". *Classica*, São Paulo, v. 26, n. 2, 2013b, p. 191-223.
- COELHO, M. C. M. N. "Helena de Tróia no cinema nacional?! O Senhor se admira!? Não, não, absolutamente...". *Letras Clássicas*, v. 12, 2012, p. 251-258.
- COELHO, M. C. M. N. A "Helena de Manfred Noa". *Archai* 7, 2011, p. 115-121.
- COELHO, M. C. M. N. "Ilusão e representação na Helena de Eurípides". In: CARDOSO, Z. A. V.; DUARTE, A. S. (Org.). *Estudos sobre o teatro antigo*. São Paulo: Alameda, 2010a, p. 51-78.
- COELHO, M. C. M. N. "O fausto de Helena no Convento de Manoel de Oliveira". *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, v. 30, 2010b, p. 25-52.
- COELHO, M. C. M. N. "O princípio – trágico! – do terceiro excluído: Eurípides, entre a retórica e a filosofia". In: BOCAYUVA, Izabela (Org.). *Filosofia e Arte na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: Hexis/Nau, 2011, p. 115-137.
- COELHO, M. C. M. N. "Entre o mito e a história: as adaptações de *Duas vezes com Helena*, de Paulo Emílio Sales Gomes". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Cuestiones del tiempo presente*, 2010c. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/58334>> Acesso em: 4 maio 2019.
- COELHO, M. C. M. N. "As afecções do corpo e da alma: a analogia gorgiana entre pharmakon e logos". In: PEIXOTO, M. C. D. (Org.). *A saúde dos antigos: reflexões gregas e romanas*. São Paulo: Loyola, 2009, p. 67-86.
- COELHO, M. C. M. N. "Diderot em preto-e-branco: as paixões de M^{lle} d'Aisnon e de M^{me} de La Pommeraye segundo Robert Bresson". *Rapsódia* 4, p. 65-96, 2008a.

- COELHO, M. C. M. N. "Por que Chico Buarque e Paulo Pontes mataram Média?. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: corpo , violência e poder, Florianópolis". *Anais eletrônico*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2008b, p. 1-8.
- COELHO, M. C. M. N. "Helena de Tróia no cinema: metamorfoses do mito". *Anais do 2º Simpósio de Estudos Clássicos da USP*, São Paulo: Humanitas, 2007, p. 131-159.
- COELHO, M. C. M. N. "Helena: de Tróia ao cinema latino-americano: Cinzas do paraíso, de Marcelo Piñeyro". *Argos*, v. 30, 2006, p. 65-83.
- COELHO, M. C. M. N. "Helena, Eurípedes e Machado de Assis". *Espelho - revista Machadiana*, v. 8-9, 2002b, p. 37-61.
- COELHO, M. C. M. N. "Imagens de Helena". *Clássica*, 13/14, 2000, p. 159-172.
- CONSTANTINIDOU, S. *Logos into Mythos: The case of Gorgias' Encomium of Helen*. Athens: Institut du Livre, 2008.
- CREPALDI, C. L. " Entre cães e cadelas: a Helena da Ilíada". *Nuntius Antiquus* , v. 8, 2012, p. 51-65.
- CYRINO, M. S. "Helen of Troy". In: WINKLER, M. (Ed.). *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Oxford: Blackwell, 2007, p. 131-147.
- EDMUNDS, L. *Stealing Helen: The Myth of the Abducted Wife in Comparative Perspective*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- ERSKINE, J. A vida privada de Helena de Tróia. Lisboa: Portugália Editora, s/d.
- ERSKINE, J. *The Private life of Helen of Troy*. 2nd impression. London: Eveleigh Nash & Grayson, 1926.
- ERSKINE, J. *Penelope's Man, The Homing Instinct*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1928.
- EURIPIDE *Hélène*. Texte. et trad. H. Grégoire. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- FLEURY-TEIXEIRA, E. M.; MENEGHEL, S. N. *Dicionário Feminino da Infâmia: acolhimento e diagnóstico de mulheres em situação de violência*. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz, 2015.
- FOLEY, H. "Anodos Dramas: Euripides' Alcestis and Helen". In: HEXTER, R. & SELDEN, D. *Innovations in Antiquity*. London: Routledge, 1992, p. 133-60.
- GÓRGIAS. "Elogio a Helena". Trad. M. C. M. N. Coelho. In: *Cadernos de Tradução*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- GOTTSCHALL, J. *The Rape of Troy: Evolution, Violence, and the World of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- GRIFFITHS, F. T.; RABINOWITZ, S. J. *Epic and the Russian Novel from Gogol to Pasternak*. Boston: Academic Studies Press, 2011.

- GUMPERT, M. *Grafting Helen: The Abduction of the classical past*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2001.
- ALL, E. Women Classical Scholars - A Conversation With Edith Hall, Interview, 17/10/2016. Disponível em: <https://eidolon.pub>_Acesso em: 15 fev. 2020.
- HALL, E. "Why are the Erinyes Female: or, what is so feminine about revenge?" *Revenge and Gender from Classical to Renaissance Literature*. In: DAWSON, L.; McHARDY, F. (Ed.), Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018, p. 33-57.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. C. Werner. Sao Paulo: Ubu, 2018.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. C. Werner. Sao Paulo: Cosac Naify, 2014.
- JOUAN, F. *Euripides et les Légendes des Chants Cypriens*. Paris: Les Belles Lettres, 1966.
- KAKRIDIS, J. "Problems of the Homeric Helen". In: KAKRIDIS, J. *Homer Revisited*, Lund, 1972, p. 25-54.
- KLEJN, L. S. *Incorporeal Heroes*. Cambridge: Cambridge Publishing, 2012.
- KONSTAN, D. *Beauty: the fortunes of an Ancient Greek idea*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- MAGUIRE, L. *Helen of Troy. From Homer to Hollywood*. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- MORAIS, E. S (= ANGLIKER, E. M.) Helena: uma análise textual e crítica da peça (Introdução e tradução). 199 p. Texto apresentado para qualificação no doutorado na US, sob orientação de Paula Correa e com examinadores: Antonio Medina e Trajano Vieira, em 2005. Acesso restrito, disponível na FAPESP.
- OVIDIO *Heroides*. Trad. Dunia Silva. São Paulo: Landy, 2003.
- MUNTEANU, D. "Helen's *Eidola* in Nineteen-Century European Imagination". *Nuntius Antiquus*, v. 12, n. 1, 2016, p. 141-158.
- NIKOLOUTSOS, K. P. "Helen's semiotic body: ancient and modern representations", *Nuntius Antiquus*, v.12, n. 1, 2016, p. 187-213.
- NIKOLOUTSOS, K. P. (Ed.) *Ancient Greek Women in Film*. Oxford: Oxford U.P., 2013.
- PANTEL, P. S. (Org.). *História das mulheres: A Antiguidade*. Porto/São Paulo: Afrontamento, 1993.
- PETERS, F. E. *Termos Filosóficos Gregos: Um Léxico Histórico*. Trad. M. B Pereira e B. R. Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.
- PLATÃO *Banquete*. Trad. J. C. Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1987.
- ROISMAN, H. "Helen in the *Iliad: Causa Belli* and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker". *AJPh*, 127, 2006, p. 1-36.

- ROMILLY, J. "La belle Hélène et l'evolution de la tragédie grecque". *Les études Classiques*, v. 56, 1988, p. 129-132.
- SEGAL, C. Beauty. "Desire and Absence: Helen in Sappho, Alcaeus and Ibycus". In: SEGAL, C. *Aglaia: the poetry of Alcman, Sappho, Pindar, Bacchylides and Corinna*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 1998.
- SILVA, M. F. S. "Helena, um exemplo de futilidade feminina e de snobismo bárbaro". In: BANULS, J. V. *et al. O mito de Helena, de Tróia à atualidade*. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos, 2007, p. 89-103.
- SISSA, G. "Filosofias do gênero: Platão, Aristóteles e a diferença dos sexos". In: PANTEL, P.S. (Org.). *História das mulheres: A Antiguidade*. Porto/São Paulo: *Afrontamento*, 1993, p. 79-125.
- SKUTSCH, O. "Helen, her Name and Nature". *Journal of Hellenic Studies*, CVII, 1987, p. 188-93.
- STEWART, P. The "Provenance of the Gandhāran "Trojan Horse" Relief in the British Museum". *Arts Asiatiques* 71, 2016, p. 3-12.
- SUZUKI, M. *Metamorphoses of Helen: Authority, Difference, and the Epic*. Ithaca: Cornell, 1989.
- TOLSTÓI, L. *Guerra e Paz*. Tradução e Apresentação R. Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- TSAGALIS, C. *The Oral Palimpsest: Exploring Intertextuality in the Homeric Epic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008. Disponível em: <<http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6001>>. Acesso em: 12 maio 2015.
- VIEIRA, A. *Obra Completa Padre António Vieira*, Franco, José Eduardo, e Calafate, Pedro (Dir.). Lisboa: Círculo de Leitores, 2013-2014. 30 vol., v. 13.
- VILLANOVA, P. Trechos de Helena Vadia, uma performopalestra, *Revista Aspas*, v. 8, n. 1, p. 263-77, 2018. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/144332>. Acesso em: 29 mar. 2020.
- WINKLER, M. M. "Helen of Troy: marriage and adultery according to Hollywood". In: WINKLER, M. M. *Cinema and Classical Text. Apollo's New Light*. Cambridge: Cambridge U.P., 2009, p. 210-250.
- WINKLER, M. M. "Helenê kinêmatographikê; or, Is this the face that launched a thousand films?". *Nuntius Antiquus*, v. 12, n. 1, 2016, p. 215-257.

3

O TRANSE DAS MÊNADES: DE DOENÇA-SANÇÃO A PRÁTICA RITUAL

Agatha Bacelar

Os estudos modernos sobre a figura de Dioniso são marcados, como destacou Henrichs (1993: 43), por uma tendência em transformar o deus em princípios simbólicos: notadamente a partir de *O Nascimento da tragédia* de Nietzsche, Dioniso deu amplo lugar ao “dionisíaco”. Ainda que o termo empregado pelo filósofo alemão tenha saído um pouco de moda, com frequência o nome do deus remete menos a suas manifestações concretas nas práticas religiosas gregas do que a abstrações conceituais como o “irracional”, o “instinto emocional”, a “subversão da ordem social”, a “ambiguidade”, a “alteridade” etc. Decerto, tais noções não são totalmente estranhas às lendas e práticas culturais vinculadas a Dioniso. Porém, ao subsumir as representações gregas antigas de Dioniso nessas categorias abstratas, as manifestações do deus se metamorfoseiam em exteriorizações de impulsos humanos, psíquicos ou sociais. Ou seja, ao se buscar capturar a figura de Dioniso em uma definição conceitual, acaba-se aproximando-a da humanidade e, portanto, desconsiderando o

fundamento de toda representação grega antiga de uma divindade: a distância intransponível entre mortais e imortais.

Essa abstração da divindade de Dioniso (no duplo sentido de reduzi-lo a um conceito e de despojá-lo de sua divindade) parece tributária de uma atenção por demais focalizada sobre o repertório mítico em torno do deus em detrimento das eventuais relações entre as narrativas lendárias e as práticas rituais a que se associam. A complementariedade entre mito e rito por meio do mecanismo etiológico pode justamente desfazer o aspecto paradoxal das ambiguidades que caracterizam as manifestações de Dioniso entre os humanos. Com efeito, a ambiguidade concerne menos o deus do que as respostas humanas à experiência de suas manifestações. Tal é o caso notadamente do transe. Esta forma de estado alterado da consciência resultante da ação divina de Dioniso se mostra particularmente ambivalente, podendo ser descrita em termos mórbidos ou salutares. Tentarei, aqui, evidenciar as dinâmicas dessa ambivalência.

A mania nos “mitos de resistência” a Dioniso

As lendas conhecidas como “mitos de resistência” a Dioniso ilustram bem as confusões suscitadas nas interpretações modernas pelas narrativas lendárias em suas relações com as práticas culturais. Em um primeiro momento, essas narrativas que relatam a chegada do deus e a recusa humana em honrá-lo foram objeto de interpretações historicizantes: o culto de Dioniso, divindade tida por nova no panteão grego, teria realmente vindo da Trácia e sido recusado na Grécia, notadamente em razão do caráter selvagem de suas manifestações extáticas (Rohde, 1925: 282-284, criticado por Jeanmaire, 1951: 85-88). Porém, desde que o Linear B foi decifrado, sabemos que tais narrativas não correspondem à história do culto de Dioniso na Grécia: o nome do deus já figurava sobre as tabuinhas micênicas (Privitera, 1970: 13-22). Assim se confirmaram as propostas de Otto (1965: 74-85), desenvolvidas por Detienne (1998: 11-25) e Henrichs (1993: 39-43): as representações de Dioniso como uma divindade que vem de fora pertence mais ao imaginário grego antigo, em que ele se caracteriza como deus epifânico que precisa se fazer reconhecer pelos humanos.

Ora, da mesma forma que é preciso distinguir a origem estrangeira de Dioniso no imaginário dos Gregos antigos e na história de seu culto, deve-se atentar para não tomar elementos de suas lendas por dados a respeito das práticas rituais pelas quais se prestavam honras ao deus. Ou seja, se nos “mitos de resistência” Dioniso precisa impor aos humanos o reconhecimento de sua divindade, isto não significa de modo algum que

seu estatuto divino fosse posto em dúvida em seus cultos – o que seria uma contradição ao paroxismo – nem que, mesmo reconhecendo sua divindade, os humanos teriam dificuldade de aceitar sem hesitação a epifania cultural de Dioniso. Por outro lado, permanece a questão de que essa dúvida sobre seu estatuto divino nas narrativas lendárias não é anódina: ela nos dá uma pista sobre as particularidades das manifestações do deus em seus cultos. Para segui-la, não há outra via que analisar essas narrativas lendárias, tentando em simultâneo articulá-las com o que conhecemos dessas práticas culturais.

Passemos em revista tais lendas. Por vezes, um homem no poder recusa o estabelecimento do culto a Dioniso e proíbe as mulheres de se juntarem aos coros do deus. Trata-se, então, de verdadeiros *theomakhói*, “combatentes de deuses”: como Licurgo, que expulsa o deus de seu território e aprisiona as mulheres que seguiam seu cortejo (Hom. *Il.* 6.128-141; Soph. *Ant.* 955-965; Aesch. fr. 57-65 Radt (*Edônios*); Ps.-Apollod. 3. 34-35); Perseu, que mata as mênades-combatentes do deus (Paus. 2.20.4 e, talvez, Pind. *Dith.* 1, fr. 70a Maehler com Kowalzig, 2007b: 226-232); ou ainda Penteu, que duvida de sua divindade (Eur. *Bacch. passim*). Também ocorre de personagens femininas se recusarem por si mesmas a honrá-lo em um culto já estabelecido: as filhas do rei Míniás em Orcômena censuraram as mulheres que deixavam a cidade para celebrar Dioniso (Ant. Lib. *Met. Syn.* 10.1.1, que cita Corina e Nicandro; Ael. *Hist. var.* 3, 42; Plut. *Aet. rom et gr.* 38, 299E); as filhas de Proitos em Argos também se recusaram a lhe prestar honras (Apollod. 2.26 = Hes. fr. 131 Merkelbach-West; Pausânias 2.18.4 e Diodoro 4.68 também mencionam o episódio, situado por ambos na época de Anaxágoras, neto de Proitos)¹, tal como as filhas de Eleuter em Eleutera, que fizeram reprimendas às vestimentas em pele de cabra negra do deus (*Suda*, mu 451 Addler, s.v. μέλαν). Tais “resistências” constituem, com efeito, casos de figura em que a *hýbris* humana é punida pela divindade ultrajada por meio de uma doença. E quando se trata de Dioniso, essa doença assume uma forma bem específica: a *manía*, “loucura” (Privitera, 1970: 14-19; Massenzio, 1970: 48-49; Detienne, 1998: 11-12 e 25-36).

Como punição divina, a *manía* se manifesta por diversos “sintomas”. Licurgo e as mulheres de Tebas são atacados por alucinações: o rei dos Edônios abate Drias, seu filho, acreditando cortar um sarmento de vinha (Ps.-Apollod. 3.35.3-4.); Ágave, Ino e Autônoe dilaceram Penteu tomando-o por um leão (Ps.-Apollod. 3.37.1; Eur. *Bacch.* 1084-1147). As Miníades (Pl.

¹ Heródoto (9.34) menciona a *manía* das mulheres de Argos, curada por Melampo, sem, no entanto, fazer alusão a Dioniso ou Proitos (mas cf. 2.49 para Melampo e Dioniso).

Aet. rom et gr. 299 E 7-9.) e as mulheres de Argos (Ps.-Apollod. 3.37.3-5.) se entregam ao desejo de comer a carne de seus próprios filhos. As Proitides (Ps.-Apollod. 2.27.1-3) se lançam em uma errância desordenada. O caráter mórbido da *manía* nessas narrativas se confirma pelo próprio emprego do vocábulo *nósos*, “doença”. Por exemplo, para o Penteu das *Bacantes* de Eurípides, os ritos dionisiacos são uma “nova doença das mulheres” (*nóson kainès gynaixí*, 353-354). Os textos de Heródoto (9.34.1) e de Pausânias (2.18.4) que descrevem a *manía* das mulheres de Argos alternam *maínomai*, “enlouquecer”, e *manía* com *nósos*, esse último termo designando nos dois casos o objeto da intervenção de cura por Melampo. Além disso, no que diz respeito ao *Corpus Hipocrático*, *manía* e seus derivados, mesmo que não remetam a uma entidade nosológica bem definida, são empregados com frequência para descrever os sintomas dos doentes, e com uma extensão semântica próxima ao vernáculo “loucura” (Pigeaud, 1987: 29-40).

Doença ou transe ritual?

A descrição da *manía* como uma *nósos* nos mitos que relatam as chegadas de Dioniso levou alguns estudiosos a considerar as práticas rituais das mênades (uma das denominações culturais das mulheres que integram o cortejo do deus, como “bacantes”) em termos patológicos em uma perspectiva moderna. Para Dodds (1977: 268), tais práticas teriam se originado de surtos de histeria coletiva – uma leitura historicizante dos mitos dionisiacos que remonta a Rohde (1925: 282-285). Jeanmaire (1970: 106 e 119-138) aproximou o comportamento das mênades dos sintomas de doenças nervosas e, articulando o delírio das mênades com as práticas terapêuticas dos Coribantes, comparou a *manía* báquica com as práticas de possessão e de exorcismo nos cultos africanos *zâr* e *bori*. No entanto, como já observava Gernet (198: 105-106), o problema dessa abordagem não reside de modo algum na comparação com práticas africanas, mas no fato de não levar em conta os diferentes contextos das duas práticas gregas: por mais que ambas se associem a Dioniso e compartilhem um mesmo vocabulário, o coribantismo oferece um tratamento a casos individuais, ao passo que o menadismo é um transe coletivo, um “delírio organizado” (Vernant, 2007: 1243-1244).

De um lado, mesmo no contexto africano, Olivier de Sardan apontou que nem todos os rituais de possessão podem ser assimilados a práticas terapêuticas. A partir de um estudo de caso na região *Songhay-Zarma* no Níger, o antropólogo distingue dois percursos diferentes desencadeados

pela possessão, inicialmente compreendida como uma doença: quando se trata de um gênio “mau” que não se nomeia e não é “socializado”, procede-se a um exorcismo com função terapêutica; porém, se o gênio se nomeia, um processo de “montagem” (*hansé*) ocorre durante o ritual do *gaanendi* (“fazer dançar”), marcando o início de uma aliança de longo prazo entre o gênio e o possuído. O que quer dizer que, no segundo caso, “o sofrimento inicial muda a partir de então, a *posteriori*, de sentido: é uma eleição” (Olivier de Sardan, 1994: 12).

O menadismo na Grécia antiga se distingue desses rituais africanos não somente pelo caráter coletivo do transe (em contraste com a possessão individual), mas também pela singularidade da divindade em ação (em contraste com a pluralidade dos gênios africanos). Mas ao evocar a mudança de sentido da doença inicial, as observações de Olivier de Sardan podem ajudar a compreender, em terreno grego antigo, as significações da *manía* dionisíaca em seus contextos lendário e cultural. Decerto, a *manía* descrita nos “mitos de resistência” não poderia ser assimilada à figura da doença como marca de uma eleição, como no caso de diversas culturas que praticam ritos de possessão. Pois tal mecanismo de eleição desencadeia uma aliança *individual* do doente com um ser invisível (divindade, gênio, espírito etc.) e opera em um *eixo temporal único*: o presente do percurso de vida do adepto². Se a *manía* das lendas dionisíacas pode ser igualmente vista como um evento que instaura uma prática ritual, o mecanismo sobre o qual se funda esse desencadeamento põe em jogo *dois eixos temporais*: o passado heroico das lendas e o presente da celebração do rito. A *manía* mórbida e punitiva provocada por Dioniso não leva à iniciação de um indivíduo no transe ritual; ela dá a razão de ser do transe no seio da comunidade. Muito afastada de um mecanismo de eleição de alianças pessoais, a doença mítica das mênades se inscreve em um mecanismo etiológico comemorativo pelo qual ela se transforma em *manía* ritual.

Essas duas facetas da *manía* dionisíaca podem ser observadas nas *Bacantes* de Eurípides, em que a *manía*-doença se torna espetáculo. Pois

² Rouget (1990: 91-98) distingue a possessão por vocação pessoal da possessão por vocação impessoal. A primeira responde a um evento infeliz da vida da pessoa, não raro a uma doença; a segunda depende de uma herança ou de uma consagração, sem intervenção de um aspecto patológico. Como exemplos de vocação pessoal, o autor cita o *sadeg* em Bali, o *zâr* na Etiópia, o tarentulismo na Europa e o candomblé no Brasil. A vocação impessoal, mais rara, pode ser encontrada no *vodun* entre os Fon no Dahomey; como consagração decidida pela família do possuído, ela é de regra no *vodun* do Goun igualmente no Dahomey. A classificação não se pretende totalmente rígida: por exemplo, no culto *bori* dos Haussa no Níger a iniciação é em geral desencadeada por uma doença, mas também pode ser transmitida por herança.

mesmo permanecendo no passado heroico da tragédia, ao lado da *manía* das Tebanas, mórbida e funesta, há a *manía* experimentada pelo coro de mulheres da Lídia, seguidoras do deus (Vernant, 2007: 1257-1263, Frontisi-Ducroux, 1991: 158; Villanueva-Puig, 2009: 51-51; Cole, 2007: 329-330). O caráter benéfico e alegre do transe dionisiaco é apresentado notadamente no párodo. Nesses versos, as *mainádes*, as mulheres em delírio que acompanham Dioniso desde a Lídia até Tebas, louvam o estado de júbilo a que acedem em contrapartida às honras prestadas ao deus, por meio da performance coral, ou seja, dos cantos acompanhados de dança³, por meio dos gritos de “evoé!”⁴ e dos sacrifícios omofágicos (139) realizados sobre as montanhas (76, 116, 165). O párodo das *Bacantes* oferece uma imagem da felicidade extática resultante do transe dionisiaco, com a tradicional formulação do *makarismós*, “benção do iniciado” (72-77), no extremo oposto do aspecto funesto assumido pela *manía* das mulheres tebanas que termina com o dilaceramento de Penteu.

Seria sem dúvida equivocado atribuir aos versos de Eurípides o estatuto de uma descrição etnográfica sobre as práticas do menadismo; mas essa encenação também não pode ser totalmente ignorada como testemunho sobre o ritual, na medida em que sua eficácia ficcional se alimenta dos conhecimentos compartilhados sobre a experiência ritual. De todo modo, a questão a reter aqui é que a distinção entre a *manía*-punição das Tebanas e a *manía*-ritual das Lídias implica uma diferença temporal nos seus respectivos contatos com Dioniso: as mênades do coro são aquelas que já reconhecem a divindade do filho de Zeus e Semele, algo que as Tebanas ainda não tinham feito.

O mimetismo das Mênades em Diodoro de Sicília

As *Bacantes* de Eurípides é um dos poemas mais ricos em informações sobre o menadismo, apresentando uma versão detalhada de uma de suas principais lendas; porém, indícios sobre a prática do menadismo na cidade onde se passa a ficção dramática, Tebas, são bastante raros, mesmo em relação ao contexto já escasso dos testemunhos sobre as práticas menádicas na Grécia do período clássico. Como ressalta Villanueva-Puig

³ Cf. ὑμνήσω, “cantarei em hino”, 71; no verso 87, as ruas da Hélade que recebem a passagem de Dioniso e seu cortejo são εὐρυχώρους, “espaçosas para o coro”; no verso 114 elas anunciam: αὐτίκα γὰρ πᾶσα χορεύσει, “imediatamente toda a terra cantará/dançará em coro”; no verso 132, as festas menádicas são designadas pela expressão χορεύματα τριετηρίδων αἰς χαίρει Διόνυσος, “coros das trianuais com as quais Dioniso se regozija”; e no verso 155 elas são convidadas a “celebrar Dioniso com cantos e danças”, μέλπετε τὸν Διόνυσον.

⁴ εὐαζόμενα, “evoezamos” 67; εὐοῖ, 141; εὐία τὸν εὐοῖ, 157.

(1986; 2009: 39-48), para tentar ter uma ideia da realidade cultural do século V a.C., a helenista deve se mover de trás para frente: a partir de informações mais precisas obtidas nos textos de autores mais tardios como Pausânias, Plutarco ou Diodoro, assim como dos documentos epigráficos a partir do período helenístico, busca-se com prudência elementos que possam ser aproximados dos testemunhos poéticos e iconográficos da época clássica.

As relações miméticas entre mitos e ritos menádicos são apresentadas como princípio norteador dessa prática cultural em uma passagem de Diodoro de Sicília que merece ser citada na íntegra. Em seu relato sobre as expedições de Dioniso, o historiador do século I a.C. conta que o deus:

Após fazer a expedição à Índia durante três anos, fez seu retorno à Beócia, com um butim muito considerável, e foi o primeiro de todos a conduzir o triunfo montado em elefante da Índia. Os Beócios e os outros Helenos e Trácios em comemoração às expedições pela Índia, instituíram os sacrifícios trianuais⁵ para Dioniso; acreditam que nesse período o deus faz epifanias entre os humanos. É por isso que em muitas cidades dos Helenos ano sim ano não bandos báquicos de mulheres se reúnem; é de costume que as jovens sejam portadoras do tirso, entrem em transe juntas (*synenthousiázein*) gritando “euai!” e honrando o deus. Já as esposas, organizadas em grupos, oferecem sacrifícios ao deus e celebram seus mistérios (*bakkheúein*) e, em geral, cantam em hinos a presença de Dioniso, imitando (*mimouménas*) as mênades que se conta terem acompanhado o deus nos tempos antigos. Ele puniu inúmeros, ao longo de toda a terra habitada, que se mostraram desrespeitosos a ele, sendo Penteu e Licurgo os mais célebres.

(Diod. Sic. 4.3.1-3.)⁶

É possível identificar na passagem de Diodoro dois campos de aplicação distintos em que operam as relações de mimetismo entre mito e rito dionisiacos. O primeiro permanece implícito, pois o texto não descreve sua atualização ritual. Ao atribuir a Dioniso a inauguração da prática do triunfo,

⁵ Em uma cultura onde não há a noção de zero, “trianual” equivale a “ano sim, ano não” (o ano em que ocorre a festa conta como 1 e 3); manteve a tradução pelo comodismo da tradição – a festa era designada na antiguidade como “trietérides”.

⁶ Todas as traduções são de minha autoria.

Diodoro testemunha a apropriação das lendas contando as errâncias do deus pelos soberanos gregos e romanos. Alexandre o Grande constitui o marco dessa atualização dos mitos dionisíacos: sua origem macedônia e sua proclamada descendência de Zeus fizeram dele um “êmulos de Dioniso”, para retomar a expressão de Jeanmaire (1970: 351-372; ver também Burkert, 1993; Villanueva-Puig, 2009: 40-41). As campanhas de Alexandre na Índia, com a “descoberta” nessa região da lendária cidade de Nisa, fundada pelo próprio deus, ao mesmo tempo em que motivaram os escritores a aprofundar a identificação do soberano com Dioniso, forneceram as peças para a reconfiguração de seus mitos: suas errâncias lendárias se transformam em expedições civilizatórias; a Lídia e a Frígia dão lugar à Índia; o cortejo do deus se transforma em exército; suas chegadas nas cidades gregas se moldam em cerimônias de triunfo. Desde os sucessores de Alexandre até Antônio e Cleópatra, os desfiles triunfais e as procissões oficiais constituem espetáculos dionisíacos, nos quais o soberano se apresenta como “novo Dioniso” e o cortejo, formado sobretudo por membros das associações de artistas do deus que se beneficiavam da patronagem do soberano, bem como de sacerdotisas e sacerdotes, lhe acompanha em fantasias de sátiros, silenos, bacantes etc⁷. Essa renovação do dionisismo no seio da propaganda helenística e romana nos oferece de fato um belo exemplo do mecanismo de vai-e-vem que se situa na base da atualização das narrativas identitárias – ao mesmo tempo o que dá sentido às práticas em vigor e o que dá vida à tradição.

Nesse contexto, o fato de a passagem de Diodoro dar pouca ênfase aos “mitos de resistência” a Dioniso se mostra significativo. Para o historiador antigo, as festas trietérides em honra do deus comemoram a expedição indiana. Desse modo, ele explica o mimetismo das práticas cultuais do menadismo antes de citar os mitos de Penteu e Licurgo, deixando a impressão de que essas histórias de desrespeito são apenas episódios secundários, pequenos obstáculos à grande empreitada civilizadora realizada pelo deus que percorre toda a *oikouménē*, notadamente através da introdução do vinho e da cultura musical (Diod. Sic. 3.64; 6.65). O vocabulário que Diodoro emprega para descrever o transe ritual (*sunenthousiázo*, *euázo*, *bakkheúo*) não faz nem sombra de menção à *manía*, quanto mais a uma doença-sanção. A identidade das ménades seguidoras do deus nos tempos antigos, imitadas por aquelas que honram Dioniso no presente, não é explicitamente dada no trecho citado. Essas mulheres são mencionadas um pouco antes da passagem como membros

⁷ Ver, por exemplo, a descrição da procissão organizada por Ptolomeu II Filadélfio em torno de 270 a.C. feita por Calixeno de Rodes FGrH 627 F 2 e citada por Ateneu (5.6-8, 196a-203b).

do exército do deus (4.2.6.), cuja formação é narrada no livro anterior da obra de Diodoro: trata-se das habitantes de Nisa na Arábia, lugar onde Dioniso foi criado pelas Ninfas (3.64.6). Assim, elas não são, como as Tebanas das *Bacantes* de Eurípides, mulheres assoladas pela *manía-sanção*; muito pelo contrário, Diodoro as apresenta como instrumento da punição divina. Pois Dioniso castiga os que não o reconhecem "ora (*póte mén*) fazendo recair sobre eles a *manía*, ora (*póte dé*) dilacerando-os vivos pelas mãos das mulheres" (Diod. Sic. 3.65.3). Se nos "mitos de resistência" o *diasparagmós*, "dilaceramento" em geral dos filhos das que não cultuam o deus, é manifestação da *manía*, em Diodoro *manía* e *diasparagmós* passam a constituir formas alternativas da punição dionisiaca. Ao insistir na figura de Dioniso como modelo das expedições e conquistas de seu tempo, Diodoro propõe uma relação mimética entre mito e rito menádico que acaba por dissociar a *manía* do transe ritual.

A afirmação dessa relação mimética permanece, contudo, um dado importante para os estudos sobre o menadismo ritual. Além disso, é possível que a falta de interesse de Diodoro pelas versões detalhadas dos "mitos de resistência" decorra não somente da figura imponente de um Dioniso civilizador, mas também do alcance muito generalizado que o historiador dá a sua exposição: ele fala das celebrações menádicas organizadas em inúmeras cidades gregas. É verdade que também seria possível buscar uma relação etiológica entre a *manía* e o transe com um alcance igualmente geral em certas versões de lendas dionisiacas em que as errâncias do deus se associam à *manía* que lhe envia Hera (Ps.-Apollod. 3.5.1). Na *Iliada*, Licurgo persegue as nutrizes (*tithênai*) de um Dioniso *mainoménos*, "delirante" (Hom. *Il.* 6.132-133; Pherec. FGh 3 F 90). Uma vez que elas compõem o cortejo do deus, é possível interrogar se essas nutrizes também não teriam sido vítimas da *manía* causada pela ciumenta esposa de Zeus. Pois mesmo que se encontre, na abertura de *Os Ciclopes* de Eurípides, uma alusão a uma versão em que o deus, em delírio, abandona as Ninfas (Eur. *Cycl.* 1-5), na versão da lenda de Ano e Atamas resumida pelo Pseudo-Apolodoro (3.4.3), Hera enlouquece esse casal encarregado de criar Dioniso. Ainda, em uma passagem das *Leis* de Platão (*Leg.* 672 b 3-6), estabelece-se uma relação de causalidade direta entre a *manía* enviada por Hera a Dioniso e a *manía* enviada por Dioniso aos humanos. Seja como for, independentemente dessas possibilidades lendárias, o funcionamento das relações miméticas entre mito e rito mencionadas por Diodoro depende mais de tradições locais, de modo que a escolha de uma versão da lenda para dar conta das celebrações menádicas em diversas cidades gregas seria no mínimo artificial.

Etiologias do menadismo

Entre as práticas cultuais femininas em honra de Dioniso, um dos casos mais bem documentados tanto no que diz respeito aos mitos quanto aos ritos é o das Agrionias, festa celebrada na Beócia em Orcômena, Tebas e, talvez, Coroneia, Tanagra e Haliarte, bem como em Argos sob o nome Agrianias (Jeanmaire, 1970: 202-204; Burkert, 1983: 170-179; Calame, 1997: 134-135; para os cultos béocios, Schachter, 1981: 173-192; Manieri, 2009: 175-186 e 283-291; Bernabé, 2010). Em uma de suas *Questões gregas*, Plutarco explica a denominação *oleíai*, “coloridas”⁸, que recebiam ainda em sua época as descendentes de Míniás em Orcômena, ao narrar a lenda dessas mulheres: Leucipo, Arsinoe e Alcatoa, assoladas pela *manía* e desejosas de carne humana, comeram Hipaso, filho da primeira, cortado em pedacinhos. Nessa versão abreviada do mito, Plutarco não se detém na recusa das filhas de Míniás em se juntar às mulheres de sua cidade nos coros báquicos; mas a narrativa de Antoninus Liberalis (*Met. Syn.* 10 = Corinna, fr. 665 Page), gramático do século II d.C. que afirma retomar a versão de Nicandro de Cólofon (séc. II a.C.) e de Corina de Tanagra (séc. V ou III a. C.), insiste sobre o fato de elas censurarem as outras mulheres por abandonarem a cidade e irem “fazer as bacantes” nas montanhas. A respeito das Miníades, Plutarco acrescenta que elas receberam a denominação *oleíai* no sentido de “matadoras” (*tàs dè aioleías hoion oloás*) e que seus maridos foram chamados de *psolóeis*, “escurecidos”, em razão de suas vestimentas de luto. Em seguida, Plutarco descreve o ritual de que participavam as descendentes de Míniás: “e a cada dois anos”⁹

⁸ O termo grego tem significado incerto e a tradução proposta segue as observações de Boulogne. Na formulação da questão 38, emprega-se o grego ὀλεῖαι, mas na continuação do texto (*Aet. rom et gr.* 38, 299 F2) os manuscritos trazem αἰολείας – corrigido por Méziriac em ὀλεῖαι – de onde a tradução “coloridas” (cf. αἰολέω = ποικίλλω, “adornar com cores variadas”). Boulogne (2002: 416, n. 202) justifica sua opção de manter a lição dos manuscritos com base em diversos argumentos, dos quais o mais interessante é a possibilidade de uma oposição entre ψολόεις, “escurecidos”, que faz referência às vestimentas de luto dos maridos, e αἰόλος, que poderia remeter à variedade das cores e brilhos das peles vestidas pelas filhas de Míniás. Essa oposição também é mencionada por Schachter (1981: 181), que cita a glosa do *Etimologicum Magnum* (33.32): αἰόλειος, ὁ ποικίλος.

⁹ Παρ’ ἐνιαυτόν. Bernabé (2010: 363 – tradução da passagem – e 375) sustenta que a festa era anual; Boulogne (2002: 206) também traduz a expressão por “a cada ano”. Porém, o sentido da expressão no LSJ (“in alternate years, s.v. ἐνιαυτός e “every second year”, s.v. παρά) se confirma em outras passagens de Plutarco (*Numa* 18.2. 6; *Agis et Cleom.* 36.1.2; *Aratus* 30.6.5). Além disso, sabemos por documentos epigráficos que as Agrionias celebradas em Tebas eram trietérides (cf. *infra* n. 12), de modo que a tradução “a cada dois anos” é mais coerente tanto com os outros empregos do sintagma em Plutarco quanto com o calendário

durante as Agrionias acontece uma fuga e uma perseguição dessas mulheres pelo sacerdote de Dioniso, com a espada na mão” (Plut. *Aet. gr.* 38, 299 F 5-7.)

A comemoração de um “mito de resistência” que inclui o *sparagmós* de uma criança, as celebrações sobretudo noturnas da festa¹⁰, a periodicidade bianual: tais são os elementos que associam as Agrionias de Orcômena ao menadismo. Bem entendido, dado que o menadismo se caracteriza como culto exclusivamente feminino (Gernet, 1982: 110-111; Henrichs, 1978: 133; 1982: 139), a participação de homens no rito descrito por Plutarco – o sacerdote de Dioniso e os maridos *psolóeis* – parece indicar que essa caça ritual na festa das *Oleiai* integrava atos cultuais de uma celebração de que participava toda a cidade. Porém, uma articulação entre atos cultuais “públicos” e ritos secretos exclusivos das mulheres não é, como veremos, de modo algum estranha ao menadismo. Se as Agrionias mencionadas nessa outra passagem de Plutarco forem as celebradas em Orcômena¹¹, temos abaixo informações sobre as práticas especificamente femininas realizadas na festa:

Entre nós, durante as Agrionias, as mulheres procuram Dioniso como se ele tivesse fugido; depois, param e dizem que ele escapou com as Musas e se escondeu junto delas; um pouco depois, quando o banquete tem fim, lançam enigmas e charadas umas às outras, e esse rito secreto ensina que ao beber é preciso fazer uso do discurso com uma certa reflexão e com a arte das musas, e que quando esse discurso é acompanhado pela embriaguez, o selvagem e o delirante, controlado pelas Musas, se dissimula.

(Plut. *Quaest. conv.* 8, *proem.* 717 A 1-9)

Decerto, Plutarco evoca essa prática cultural feminina como argumento acerca da pertinência das *Questões convívais*. Decerto, ele não menciona

festivo da Beócia, mencionado, aliás, por Diodoro na passagem citada acima (4.3.1-3). Cf. ainda Schachter, 1981: 180, n. 5; Burkert, 1983: 175; Manieri, 2009: 177 e 185 n. 12.

¹⁰ Cf. Plut. *Aet. rom et gr.* 291 A:Ἀγριωνίους δὲ καὶ Νυκτελίους, ὧν τὰ πολλὰ διὰ σκότους ὄρᾶται ... , “Agrionias e Nuctelias, cuja maior parte é celebrada no escuro”.

¹¹ Plut. *Quaest. Conv.* 8, 1, 717 A 1-9. A localização do rito descrito é deduzida da expressão παρ’ ἡμῖν ἐν τοῖς Ἀγριωνίους, “entre nós durante as Agrionias”, que pode fazer referência à cidade de Plutarco, Coroneia. Porém, a ausência de outros textos atestando a celebração das Agrionias em Coroneia e a proximidade geográfica entre essa cidade e Orcômena não exclui a possibilidade de que Plutarco se refira à mesma festa nas duas passagens (299 E - 300 A e 717A). Cf. Schachter, 1981: 173; Bernabé, 2010: 378 (que deixa a questão em aberto); Manieri, 2009: 185, n. 9 (que se pronuncia em favor de uma única festa em Orcômena).

a *oreibasía*, os coros extáticos em honra de Dioniso que percorrem uma montanha. Não obstante, Plutarco atesta pelo menos a existência de uma prática “secreta” (*mystérion*) e exclusivamente feminina durante as Agrionias. Além disso, uma vez que o vinho parece não ter sido um ingrediente oficial do menadismo (Villard, 1988: 449-450; Lissarrague, 1991: 234-242; Noel, 1999; Frontisi-Ducroux, 1991), o paralelo sobre o qual se baseia a conclusão de Plutarco pode justamente indicar um aspecto selvagem e delirante nessa busca ritual de um Dioniso que, aliás, refugiado junto das Musas, muito provavelmente seria reencontrado por meio da atividade coral. Enfim, como sugere Schachter (1981: 180), a glosa de Hesíquio que define *Agrianéaion* como *akóntion* constitui uma pista para identificar o local em Orcômena onde as Agrionias eram celebradas com o monte Acontion na Beócia, então não seria improvável que as mulheres de Orcômena fossem procurar o deus sobre a montanha.

Evidentemente, essa reunião de informações acerca das Agrionias em Orcômena só pode almejar ao hipotético. Ainda assim, no que diz respeito simultaneamente ao mito e ao rito, trata-se do caso menos lacunar para os estudiosos modernos da religião grega antiga. A lenda beócia das Miníades apresenta paralelos bastante significativos com a das filhas de Eleuther, bem como com a lenda argiva das filhas de Proitos, Lisipa, Ifianassa e Ifinoé: nos três mitos, três filhas de um rei se recusam a honrar Dioniso, são tomadas pela *manía* e perseguidas. No caso das Proitides, ainda não casadas, essa perseguição é feita por Melampo, o sacerdote lendário de Dioniso. Porém, os únicos textos que relacionam a lenda das Proitides com uma festa são duas glosas de Hesíquio: “*Agránia*: festa em Argos em honra de uma das filhas de Proitos” e “*Agránia*: festa dos mortos entre os Argivos e concursos em Tebas”. A jovem destinatária das honras na primeira glosa é provavelmente Ifinoé que, segundo o Pseudo-Apollodoro (2.2. 2), morre durante a perseguição por Melampo.

A mesma configuração terciária caracteriza, vale lembrar, as mênades lendárias de Tebas: Ágave, Autooné e Ino. Em relação à cidade de Cadmo, documentos epigráficos atestam a celebração de concursos musicais nas Agrionias em honra de Dioniso Cadmeio a partir do séc. III a.C (IG.4.682, Hermione, 265-255 a.C.; SEG.19.379, Delfos, 228 a.C.; IG.11.1061, Delos, 170 a.C.; IG.21².971, Atenas, 140 a.C.; IG.7.2447, Tebas, séc. I a.C., com Manieri, 2009, p. 292-302). É sabido que após sua destruição por Alexandre, o Grande, Tebas foi reconstruída por Cassandro filho de Antípater a partir do fim do séc. IV a.C. (Paus. 9.7.1; Diod. Sic. 19.53). Parece, portanto, legítimo supor que os concursos musicais, que incluíam tragédias e comédias, tenham sido instituídos quando da reorganização da festa após a

reconstrução da cidade. Não é possível afirmar que, ao lado dos concursos “públicos” de que participavam ativamente as “trupes” dionisíacas do Istmo e de Nemeia, essa festa tebana integrasse atos de culto femininos característicos do menadismo. No entanto, o nome “Agrionias”, a periodicidade trietéride das celebrações (SEG.19.382, linhas 8, 14, 18, 33, 35 e 36) e a tradição lendária bastante sólida e antiga associando Dioniso e Tebas são elementos que dão suporte à hipótese de que essa celebração bianual teria sido uma festa anteriormente ligada ao menadismo e reformulada no período helenístico (Manieri, 2009: 284).

Seja como for, apesar da carência de testemunhos mais diretos sobre os atos cultuais das Tebanas no monte Citéron, a tradição menádica da cidade de Cadmo persiste nas práticas cultuais ao longo dos séculos. Uma cópia do período imperial de uma inscrição helenística transmite a resposta dada pelo Oráculo de Delfos aos Magnetos do Meandro, no séc. III a.C., após a descoberta de uma efígie de Dioniso. A resposta do oráculo diz o seguinte:

Ide ao solo sagrado de Tebas, para buscar
mênades, as da linhagem de Ino Cadmeia:
elas vos concederão ritos e nobres costumes
e implementarão tíasos de Baco em vossa cidade.
(I. Magn. 215a, 24-30)¹²

A inscrição continua relatando que três mênades foram trazidas de Tebas: Kosko, Baubo e Tetalé, cada uma encarregada de um tiaso. Ao reproduzir os tíasos míticos conduzidos por Ágave, Autoonóe e Ino, os três tíasos magnetos não só comprovam a importância de Tebas como “lar do menadismo” (Villanueva-Puig, 2009: 44; Henrichs, 1978: 136-138), mas também a dinâmica mimética entre mito e rito no seio desse culto feminino de Dioniso. Seja pela referência a um mito local (como na Beócia), seja pela importação das práticas cultuais com sua bagagem lendária (como em Magnesia do Meandro), o menadismo se caracteriza por essa relação de imitação entre mito e rito mencionada por Diodoro de Sicília.

As lendas e práticas das mênades se inscrevem, pois, em um mecanismo etiológico em que a imbricação entre o passado fundador do mito e o presente reiterado do rito faz coincidir os atos opostos que constituem a recusa e a acolhida ao deus: a *manía* dionisíaca serve de punição no mito e de homenagem com alcance apotropaico no rito (Cf.

¹² =Jaccottet, 2003, II, num. 146; comentada em p. 240-247; a cópia data do séc. II d.C., mas o oráculo remonta a uma data entre 250 e 278 a.C.; Henrichs, 1978: 123-130.

Jeanmaire, 1970: 202; Burkert, 1985: 165; Kowalzig, 2007b: 230). Assim, a imbricação entre passado e presente que caracteriza a dinâmica etiológica não equivale a uma assimilação completa que levaria a uma espécie de atemporalidade: no lugar de realizar uma transcendência do tempo (Kowalzig, 2007b: 245; 2007a: 28-32 e 35), a atualização discursiva e somática do mito de fundação que constitui o *re-enactment* ritual tem como efeito o que Calame denomina “espessura temporal”: a tecedura e o reforço dos laços de continuidade entre o passado e o presente (2006: 23-40 e 53-54).

Práticas rituais do menadismo

Ora, para o estudo das manifestações da *manía* dionisiaca, essa dinâmica etiológica tem um efeito duplo. De um lado, ela mostra que o menadismo ritual e o menadismo mítico constituem duas faces de um conjunto cultural, que se assemelham sem se identificar totalmente¹³. De outro lado, devido aos jogos de espelhamento que a constituem¹⁴, ela impossibilita o estabelecimento de contornos precisos da distinção entre mito e rito que é seu ponto de partida (Jeanmaire, 1970: 174; Henrichs, 1978; 1982: 143-146; Bremmer, 1984: 268-275; Versnel, 1990: 135-137; Villanueva-Puig, 2009: 27-28). Tanto mais que entre os níveis lendário e ritual, as influências são mútuas: por exemplo, as repercussões das *Bacantes* de Eurípides sobre as práticas menádicas não devem ser negligenciadas, como parece indicar o caso da fundação dos ritos por mulheres tebanas na cidade de Magnesia.

Se as tradições lendárias do menadismo se associam mais às cidades da Beócia, os testemunhos mais ricos a respeito dos ritos menádicos se

¹³ A esse respeito, as palavras de Delattre (2009: 298) são esclarecedoras e merecem ser citadas: “A imprecisão e a aproximação não são os defeitos do sistema, são ao contrário a condição mesma de seu funcionamento. De que valeria, com efeito, uma identificação perfeita? Ela seria pura redundância, sinonímia sem efeito, tagarelice em torno do mesmo. A etiologia permite introduzir um movimento, uma vibração, ela cria ondas que desencadeiam efeitos de sentido, ela permite encenar uma história que, por ter sido talvez inventada, não deixa de ser eficaz”.

¹⁴ Jaccottet (2003: l. 112-119) critica a ideia de um “tíaso espelhado” nos estudos sobre o dionisismo, sobretudo iconográficos; porém, suas observações se dirigem a uma configuração específica da relação entre mito e rito, na qual o primeiro remete ao universo exclusivamente divino (Dioniso acompanhado por sátiros e ninfas, não por mônades) que serviria de modelo a ser imitado no rito. A interação entre mito e rito na dinâmica etiológica do menadismo que defendo aqui considera a prática cultural como *re-enactment* comemorativo de um evento passado, decerto nos tempos heroicos, mais inscrito na história humana das comunidades que celebravam Dioniso.

ligam a Delfos (Villanueva-Puig, 1986), onde as mulheres que prestavam honras a Dioniso a cada dois anos no monte Parnasso são chamadas de Tíades, as “possuídas”. Acerca dessas mulheres, Plutarco relata um episódio passado no séc. IV a.C., durante a terceira guerra sagrada:

Quando os tiranos da Fócida tomaram Delfos e os Tebanos fizeram contra eles a guerra chamada de sagrada, as mulheres do cortejo de Dioniso, que são chamadas Tíades, errando pela noite (*periplanethêsai nyktós*) e tomadas pelo transe (*ekmaneísaí*), chegaram a Anfissa sem se dar conta. Exaustas e ainda sem terem voltado a seus sentidos, largaram seus corpos dispersamente na ágora e adormeceram. As mulheres de Anfissa, temendo que as Tíades fossem mal tratadas por causa da aliança de sua cidade com os Fócios e por causa da presença de inúmeros soldados dos tiranos, correram todas para a ágora e montaram um círculo em torno delas, em silêncio, sem se aproximar enquanto elas estavam deitadas, mas, quando se levantaram, começaram a cuidar umas das outras e lhes trouxeram alimentos. Por fim, tendo persuadido seus maridos, acompanharam as Tíades, que foram escoltadas até a fronteira em segurança.

(Plut. *Mul. Virt.* 13, 249 E2-F5)

As Tíades também são mencionadas por Pausânias, que as define como “mulheres áticas que a cada dois anos erram pelo Parnasso, elas e as mulheres de Delfos, e conduzem as cerimônias (*órgia*) de Dioniso” (10.4.3). Ele explica essa denominação relatando uma tradição segundo a qual a primeira mulher a exercer um sacerdócio de Dioniso e a conduzir as cerimônias do deus foi uma jovem chamada *Thyía*, que deu assim seu nome a “todas aquelas que erram em transe para Dioniso (*tô; Dionúsô; mainontai*, 10, 6, 4). *Thyía* é igualmente, segundo Pausânias (6.2.26), a maior festa de Dioniso em Élis. Ainda segundo o Periegeta (Paus. 5.16. 6-7, com Calame, 1997: 114-116 e 136-137), nessa cidade um colégio de dezesseis mulheres se encarrega da organização de dois coros: um em honra de Hipodâmia, provavelmente conduzido na ocasião dos *Heraia* em Olímpia; outro em honra de Fiskoa, instituído pelo filho que ela teve de Dioniso, Narceu, e provavelmente conduzido durante a festa *Thyía*. Aliás, é possível que o hino clético citado por Plutarco, por meio do qual as mulheres de Élis invocavam a presença de Dioniso como um “valeroso

touro”, estivesse vinculado a essa festa (Furley & Bremer, 2001.1: 369-372; 2001.2: 373-377); eis o hino:

Vem, senhor Dioniso,
ao templo do povo de Élis,
sagrado, com as Graças,
ao templo, furioso
com teu pé bovino.

Valoroso touro,
Valoroso touro!

(Plut. *Aet. Gr. et Rom*, 36, 299 B = PMG 871)

Os ritos das Tíades no Parnasso parecem ter sido celebrados desde o século V a.C. Pelo menos, é a partir dessa data que os textos poéticos fazem menção a essas mulheres de Delfos e Atenas, recorrendo às experiências religiosas dos espectadores. Nas *Bacantes* de Eurípides (306-309), Tirésias profetiza a Penteu que um dia ele verá Dioniso saltando sobre os rochedos de Delfos. Na abertura das *Eumênides* de Ésquilo (22-26), a Pítia alude à gruta Corícia, aos pés do Parnasso, habitada por Brômios, o “barulhento” (outra epiclesse do deus), e por suas bacantes desde a punição de Penteu em Tebas. O coro das *Nuvens* de Aristófanes evoca igualmente um Dioniso que habita o Parnasso, participa do *kômos*, “fanfarra”, e cintila com as tochas, brilhando no meio das bacantes délficas. A mesma imagem das tochas no rochedo das ninfas corícias é encontrada no hino a Dioniso na *Antígona* de Sófocles (1126-1129 e 1149-1152), em que o coro roga pela epifania do deus no meio das Tíades que dançam em transe durante a noite. Enfim, em um fragmento da *Hipsípila* de Eurípides (fr. 752 Kannicht), o deus, equipado com tirsos e nébrides, salta pelo Parnasso no meio das tochas, dançando com as jovens de Delfos.

Em Delfos, as atividades religiosas das Tíades não se limitavam às celebrações secretas e trietérides no Parnasso. Segundo outra passagem de Plutarco, elas exerciam um papel importante em duas outras festas, que aconteciam a cada oito anos: a de Heroïs, composta por uma parte secreta e conhecida apenas dessas mulheres, e de uma parte pública que, para Plutarco, evoca o retorno de Semele; e a festa de Charila, totalmente pública, em que se comemora o suicídio dessa jovem órfã que, tendo pedido comida ao rei quando de uma crise de fome na cidade, foi golpeada pela sandália dele (Plut. *Aet. Rom et Gr.* 12, 293 D-E, com Villanueva-Puig, 1986: 34-35). A participação em atos rituais secretos e públicos parece, com efeito, ser um traço característico das mênades sacerdotisas ou membros

de um colégio específico. As *Oleiai* de Orcômena, como vimos, estavam envolvidas na perseguição ritual aparentemente pública durante as Agrionias e talvez procurassem Dioniso em uma cerimônia secreta no desenrolar dessa mesma festa. Um epigrama de Mileto (*SEG* 17, 503; Henrichs, 1978: 148-149; Jaccottet, 2003.2: 250-251, num. 149), do séc. III ou II a.C. sobre o túmulo de uma sacerdotisa de Dioniso, Alcmeonis, ordena as “cidadãs bacantes (*poliétides ... Bákkaí*)” a dizer adeus àquela que conduziu os ritos pela montanha e carregou os objetos sagrados em procissão diante de toda a cidade, provavelmente quando das *Katagógia*, festa dionisiaca em Mileto. Outra inscrição milésia (*LSAM* 48 Sololowski = Jaccottet, 2003.2: 251-253, num. 150), que trata da venda do sacerdócio de Dioniso *Bákkhios*, enumera os deveres e privilégios daquela que o adquirir; ela se ocupa dos tiasos mistos e preside a organização dos tiasos trietérides exclusivamente femininos. Um dos atos públicos realizados pela sacerdotiza em nome da cidade de Mileto menciona a *omophagía*¹⁵, literalmente o consumo de carne crua, rito que evoca o ápice do que se considera ser a selvageria das mênades. Assim, as atividades religiosas das mênades ultrapassavam o quadro das celebrações secretas femininas nas montanhas. O menadismo nada tem de marginal: participa ativamente dos atos culturais celebrados pelas e para as cidades (Villanueva-Puig, 1998; 1986: 34-35; Cole, 2007: 337; Jaccottet, 2005).

Mania e estados alterados da consciência

A oficialidade das práticas menádicas, “públicas” e secretas, nas cidades se expressa igualmente em sua periodicidade fixada no calendário religioso. Ora, esse enquadramento controlado constitui um dos principais obstáculos para as interpretações que aproximam o menadismo ritual dos diversos cultos de possessão tal como descritos pela literatura etnográfica. Como foi visto, na maioria desses cultos a iniciação é desencadeada por um evento pessoal em que as primeiras manifestações da possessão muitas vezes são vistas como uma doença-eleição. Quer dizer que as iniciações nesses cultos não podem ser cadenciadas pelo ritmo de um

¹⁵ Nas primeiras linhas da inscrição, lê-se: “não é permitido a ninguém lançar a carne crua (ὠμοφάγιον ἐμβαλεῖν) antes que a sacerdotiza o faça em nome da cidade”. Não é possível saber se o rito compreendia o consumo dessa carne pelas celebrantes ou se se tratava de uma *omophagía* antes de tudo simbólica, tendo Dioniso por destinatário. A segunda leitura parece ser mais provável – cf. Henrichs, 1978, p. 150-151, que toma a expressão como designação de um tipo específico de sacrifício a Dioniso sem consumo real, lembrando que o próprio deus possuía a epiclese *Omophágos* em Lesbos, Tenedo e Quíos; ver também, Bremmer, 1984: 272-273; Villanueva-Puig, 2009: 43-44.

calendário festivo. Jeanmaire (1970: 173-174) reconhece o problema e supõe que as mênades praticavam o transe dionisíaco em outras ocasiões que as festas trietérides. No extremo oposto, Henrichs faz do ritmo bianual do menadismo seu principal argumento para questionar não somente a imagem de uma prática ritual que daria livre expressão à irrupção de uma selvageria dita primitiva, mas também a existência mesma de um estado de transe nas mênades; em um de seus estudos, ele conclui: “Como tudo indica, a identidade religiosa peculiar às mênades tinha mais a ver com suor e exaustão física do que com um estado mental anormal” (1982: 147-147).

Entre a inserção do menadismo em uma “cultura de uma certa histeria” proposta por Jeanmaire e o ceticismo que nega qualquer alteração psíquica na *mania* ritual adotado por Henrichs, algumas posições intermediárias foram formuladas. Bremmer (1984: 275-282), ao mesmo tempo em que destaca a inadequação de se assimilar o transe ritual menádico a estados patológicos, menciona os efeitos psicofisiológicos da música, dos *stimuli* fóticos, dos movimentos de dança, buscando suporte nos estudos neurofisiológicos das práticas de possessão. De fato, a expressão “estado mental anormal” empregada por Henrichs pode remeter a noções bem distintas: “anormal” pode assumir um sentido mais negativo, ligado a distúrbios psicológicos, mas também pode assumir um sentido mais neutro para designar alterações não necessariamente mórbidas, para designar estados inabituais. Tais distinções, acima de tudo, dependem dos contextos socioculturais em que se ancoram essas alterações.

A esse propósito, a comparação feita por Bourguignon (1989) entre as mudanças de personalidade observadas por um psicanalista em uma mulher, Sra. G., em Nova York e por uma antropóloga em um homem, João, em São Paulo, se mostra esclarecedora. A Sra. G. é uma mulher bem cuidada e de espírito cívico; em certas ocasiões, ela se torna Candy, uma mulher vulgar e agressiva. A Sra. G. fala de Candy como uma outra pessoa e não responde por seus atos. Entretanto, seu psicoterapeuta, Lasky, não vê em Candy uma outra entidade: em sua opinião, trata-se de uma dissociação da personalidade da Sra. G. decorrente de uma má-formação de seu ego. A estratégia terapêutica de Lasky é mostrar à Sra. G. que ela e Candy não são pessoas diferentes, mas manifestações dissociadas de uma personalidade que ele tenta reintegrar. O caso de João é descrito por Pressel em um estudo de caso sobre a possessão no culto da Umbanda, frequentado por João. De tempos em tempos, João vira Margarida, uma pomba-gira, quer dizer, uma mulher com comportamento próximo ao de

Candy. Mas nesse caso, Margarida é uma entidade estrangeira à pessoa de João, que o possui ao fazer dele seu “cavalo”. A frequência do centro umbandista oferece a ele a possibilidade de aprender a desenvolver suas capacidades mediúnicas e a controlar os espíritos que o possuem. Esse aprendizado implica não somente que a presença de uma entidade seja reconhecida nas mudanças de personalidade de João, mas também que essas mudanças sejam cultivadas. Apesar das semelhanças comportamentais nas manifestações de mudança de personalidade nos dois casos, os estatutos ontológicos dessa mudança são radicalmente diferentes e não podem ser postos no mesmo plano: Candy tem sua origem no psiquismo dissociado da Sra. G., ela vem do interior para o exterior e a intervenção psicanalítica objetiva associar essas personalidades distintas em um único ego; Margarida tem sua origem no mundo dos espíritos, ela vem do exterior para o interior e o objetivo das práticas umbandistas é o de ensinar João a controlar Margarida, a fazer de seu corpo um *locus* de personalidades diversas.

Esses diferentes estatutos ontológicos das alterações de personalidade tornam no mínimo perigoso o emprego de um vocabulário emprestado da psicologia e da psiquiatria ocidentais para descrever os transe de possessão. Ainda que fosse possível admitir o caráter operatório das noções psiquiátricas e psicológicas, tais noções fazem referência a recortes da experiência humana e a concepções da pessoa que entram em choque com os pressupostos culturais do transe de possessão. Por isso, prefiro me referir ao estado mental das mênades pela expressão “estado alterado de consciência” (Rouget, 1990: 62-63; para uma discussão sobre as relações entre a psiquiatria, a psicanálise e os estudos antropológicos da possessão, Bastide, 2003: 87-105). A expressão é, sem dúvida, mais fluida, mas é sua imprecisão mesma que a torna mais adequada, desde que se recorra à terminologia e às categorias nativas para torná-la mais precisa. Ora, no caso dos Gregos antigos, uma passagem do *Fedro* de Platão pode ser evocada como atestação do reconhecimento de estados alterados distintos de estados patológicos, na medida em que essa passagem específica não parece indicar uma proposta do filósofo distante do senso comum de sua época. Segundo o Sócrates de Platão: “há, de fato, duas espécies de *manía*, uma proveniente das doenças humanas, outra proveniente de uma intervenção divina que rompe com as regras costumeiras (Pl. *Phaedr.* 265a 9-11). Além disso, e no âmbito específico da *manía* das mênades, o texto de Plutarco sobre o episódio das Tíades em Anfissa associa o transe e suas errâncias não apenas ao esgotamento físico, mas também a uma certa alteração de consciência: elas chegam “sem se dar conta” (*élatohon*) e

“ainda sem terem voltado a seus sentidos” (*medépo tou phroneîn*). Essas duas passagens parecem suficientes para questionar o ceticismo de Henrichs acerca do estado mental das mênades. A *manía*, que designa também o efeito da embriaguez, é no caso mesmo das mênades descrita como um estado alterado de consciência.

Permanece, é verdade, a questão do campo controlado das festas menádicas e, portanto, do transe das mênades. A bem dizer, trata-se de um falso problema. Nos estudos antropológicos dos cultos de possessão, costuma-se estabelecer uma distinção importante entre transe propriamente dito, sempre enquadrado pelo ritual, e as crises que levam os possuídos ao percurso iniciático. Essas primeiras manifestações das entidades possuidoras – que Bastide denomina transe “selvagem” (2003: 81-82 e 113-119) ou que Rouget chama de “crise de pré-possessão” (1990: 98-108) – se inscrevem frequentemente no mecanismo da doença-eleição a que me referi no começo deste capítulo, retomando a análise proposta por Olivier de Sardan. É apenas em uma fase inicial que a possessão se caracteriza pela espontaneidade e por uma ausência total de controle. Pelo contrário, o transe de possessão propriamente dito é uma “técnica do corpo” (Mauss, 1936) estabelecendo uma comunicação com um mundo de forças invisíveis. De onde a importância da iniciação, período ao longo do qual a técnica é adquirida e incorporada, de modo a dominar pelo ritual as relações entre possuidor e possuído (Rouget, 1990: 89 e 112-138).

Além do mais, Rouget distingue, a título operatório, três tipos de transe de possessão: a) encarnação, em que a personalidade da entidade possuidora substitui a do possuído; b) inspiração, em que o possuído não muda exatamente de personalidade, mas é investido por uma entidade que domina suas ações co-existindo com ele; c) comunhão, em que a relação entre a pessoa em transe e a entidade do mundo invisível é experimentada como um encontro (1990: 78-83). Os trances de encarnação são os que exigem percursos iniciáticos mais complexos, não raro impondo um período bastante longo de reclusão, na medida em que os cultos de possessão deste tipo em geral fazem intervir diversas entidades. Assim, no decurso da iniciação, o possuído deve adquirir as técnicas específicas das entidades possuidoras: comportamento, gestos, movimentos de dança, humor, modulação da voz, porte de insígnias etc. O aprendizado das particularidades de cada entidade é fundamental para a identificação dela. Por outro lado, os trances de inspiração e de comunhão, que envolvem estados alterados não identificatórios, parecem requerer iniciações menos complexas; esses trances seriam, ainda de acordo com Rouget, característicos de religiões da transcendência (islã, cristianismo,

judaísmo). Porém, quer se trate de encarnação, de inspiração ou de comunhão, os transe ocorrem sempre em um contexto ritual controlado, garantia de domínio das forças invisíveis que subjagam os possuídos (Bastide, 2003: 120-123; Hell, 1999: 195-205).

Ora, se for admitido, como proposto acima, que o mecanismo da doença-eleição é ausente do menadismo grego, é preciso constatar que como experiência cultural vivida a *manía* jamais é descrita como uma crise espontânea e incontrolável. O transe "selvagem" aparece apenas nos mitos de resistência a Dioniso, sob a forma da *manía*-punição. Com efeito, esse confinamento da crise ao passado lendário e o caráter fundamentalmente coletivo do transe ritual mostram que a *manía* das mênades é menos uma encarnação do que uma inspiração e uma comunhão. Decerto, a denominação *bákkhai* que por vezes se aplica às celebrantes dos cultos trietérides aponta para uma certa identificação com o deus, Baco; decerto, o vocábulo *enthousiasmós* evoca a presença divina na pessoa possuída. Porém, essa presença em muito se afasta da substituição de personalidade que encontramos nas descrições antropológicas dos cultos de possessão africanos e afro-americanos: a presença de Dioniso em uma bacante não é da mesma natureza que a da pomba-gira Margarida que "monta" João no exemplo dado por Bourguignon. O verbo em geral utilizado para dizer a ação de Dioniso sobre as mênades em transe, *katékho*, significa, entre outras acepções, "ocupar", "dominar", "ter", "deter", "possuir"; mas nenhuma de suas acepções remete à ideia de encarnação, que além disso parece ser sempre individual. Nesse aspecto, a *manía* ritual é, de acordo com a classificação de Rouget, um transe de inspiração¹⁶. Por outro lado, uma vez que as adeptas experimentavam essa inspiração igualmente como um encontro com o deus, uma epifania, o transe menádico seria simultaneamente um transe de inspiração e comunhão. É preciso, no entanto, destacar que esse encontro divino que é a epifania dionisiaca não se aproxima nem um pouco da ideia cristã de uma comunidade de fé em deus. A presença de Dioniso não revela uma concordância, ela instaura canto e dança: as mênades acompanham o deus. Com isso, o menadismo poderia ser considerado, dentre os exemplos analisados por Rouget, o único caso de transe não-identificatório fora do âmbito das religiões monoteístas.

¹⁶ Utilizo aqui a classificação dos tipos de transe proposta por Rouget ainda que me afaste de suas interpretações da *manía* grega antiga. Ao seguir Jeanmaire, o autor não distingue as práticas menádicas das práticas coribânticas, de modo que ele não reconhece o caráter fundamentalmente coletivo da relação com o deus no transe menádico e acaba por considerá-lo um transe de encarnação identificatória (1990: 375-378).

Assim, ao mesmo tempo em que pode ser considerado um estado alterado de consciência, o transe das ménades jamais seria uma crise ou um “transe selvagem”. O transe menádico implicaria, como todo transe ritual, uma técnica do corpo, formalmente desenvolvida. Essa técnica compreenderia o porte de insígnias (o tirso; vestimentas em pele de cervídeos – nébrides – e de panteríneos – pardálides; coroa de hera), a manipulação do aparato ritual e musical (vítimas sacrificiais, tochas, pandeiros, pratos, crótalos, flautas duplas), os movimentos da corrida e da dança extáticas, os gritos rituais (*euai!*, “evoé”, *eis hóron!*, “à montanha”) e os cantos celebrando a presença de Dioniso. A distinção entre jovens e esposas-mães apontada pelos textos de Diodoro e de Eurípides sugere justamente um percurso iniciático por meio do qual se dá a aquisição dessa técnica. Lembremos as diferenças no transe de cada grupo: as jovens ménades prestam honra a Dioniso portando o tirso, gritando *euo!* e entrando em transe juntas (*sunenthouziázein*); as ménades esposas-mães se reúnem em tíasos, em cortejos, oferecem sacrifícios, celebram seus mistérios (*bakkheueîn*) e cantam hinos cléticos. Bem entendido, não é possível estimar a exatidão da descrição de Diodoro, mas ela oferece elementos interessantes nesse esforço, sempre hipotético, de reconstituição, além de levantar interrogações interessantes. Por exemplo, em que consiste a distinção entre *sunenthousiázein* e *bakkheueîn*? Pode-se supor que o transe das jovens compreendesse uma dança coletiva inspirada por Dioniso cujos movimentos seriam menos codificados que os movimentos da dança daquelas que se tornam bacantes. Acerca dessas últimas, tentativas de reconstituição foram feitas a partir de estudos iconográficos. As imagens, é verdade, possuem sua própria linguagem, seus próprios códigos, e não constituem ilustrações ou retratos das cenas de dança, mas essa linguagem figurativa se baseia em representações compartilhadas que remetem simultaneamente aos ritos e aos mitos dionisiacos (Lissarrague & Schnapp, 1981). Assim, os esquemas recorrentes da imagética menádica podem ser usados como pistas para se imaginar os movimentos de dança das ménades: saltos, giros sem fixação do olhar provocando vertigem, inclinações do busto, a cabeça jogada para trás (Delavaud-Roux, 2006).

Enfim, esse aspecto controlado do transe ritual é perceptível pelo emprego da terminologia coral nas descrições da dança extática. Pois um coro implica uma forma permitindo a comunicação entre seus membros, implica uma certa ordem, mesmo se seus integrantes se encontrem em um estado alterado de consciência. No párodo das *Bacantes*, além dos versos já citados que mencionam os coros, os ritos de omofagia e a corrida pela

montanha são realizados com Bromios na qualidade de *éxarkhos*, “chefe” ou “regente” do coro (141); em seguida, no discurso do mensageiro no terceiro episódio, os três tíasos são descritos como compostos por “coros de mulheres” (680). O deus integra igualmente o coro das jovens de Delfos no fragmento 752 Kannicht da *Hipsípila* de Eurípides. Na *Antígona* de Sófocles, com a epiclese Íaco dispensador, Dioniso “condutor do coro dos astros” é celebrado pelas Tíades em transe nos coros noturnos. Fora do registro poético, Pausânias explica o epíteto *kallíkhoros*, “de belos coros”, que qualifica a cidade de Panopeia em Homero, relatando que, segundo as próprias Tíades atenienses, essa cidade é um dos locais em que elas formavam coros ao se encaminharem para Delfos. Pode-se mesmo supor que em sua epifania às Tíades, evocada pelos hinos em Diodoro, o deus fosse percebido o regente de seus coros¹⁷.

Bem entendido, a dança extática assume um aspecto selvagem ou violento que o afasta das danças bem ordenadas em honra de Apolo ou Ártemis. Se a regência de um coro compreende três aspectos complementares – organizar, dar o início e conduzir –, a ação de Dioniso como corego estaria mais centrada no último aspecto; ainda, se é feita a distinção proposta pela análise terminológica de Calame (1997: 48-65) entre duas modalidades básicas de coro conforme a atividade rítmica do regente – uma em que a condução se dá pelo acompanhamento instrumental, na outra pela dança –, poderíamos classificar os coros menádicos como pertencentes à segunda modalidade. As mênades se reuniam e tocavam os instrumentos por si mesmas, e não se pode excluir que as sacerdotisas de Dioniso assumissem a regência até a epifania divina. Aliás, como destaca Frontisi-Ducroux (1986: 172, n. 40), nas representações figuradas as mênades não se dão as mãos, contrariamente aos coreutas que dançam em honra de Apolo e Ártemis. Assim, as representações dos coros extáticos dionisiacos privilegiam a ação de *mélpein*, “cantar e dançar” em um coro, e dão pouca ênfase à noção de ordenação, pelo fato de a noção de selvagem informar simbolicamente o estado alterado de consciência das coreutas – esse aspecto selvagem integra o imaginário grego em torno de Dioniso. Os movimentos bruscos das danças menádicas não decorrem de um estado de selvageria bruto e espontâneo, isento de referências culturais. Eles constituiriam as regras de

¹⁷ Para os testemunhos e uma discussão sobre Dioniso como corego das mênades, Lonsdale, 1993: 81-82; sobre os atributos corais do deus em um âmbito mais geral, ao lado de Apolo e das Musas, cf. Pl. *Leg.* 654a e 655a, com Calame, 1997: 52; Castaldo, 2001; 2003.

uma representação codificada de um selvagem que implica o controle ritual da possessão dionisíaca¹⁸.

Referências bibliográficas¹⁹

- BASTIDE, R. *Le rêve, la transe, la folie*. Paris: Editions du Seuil, 2003.
- BERNABÉ, A. "Las Agrionias y el mito de las Miniadas. Razones de un ritual", in: TOBIA, A. M. G. de. *Mito y Performance: De Grecia a la Modernidad*. QUINTO COLÓQUIO INTERNACIONAL, 2010, p. 361-383.
- BOULOGNE, J. (Éd.). *Plutarque. Oeuvres Morales. Tome IV: Conduites méritoires de femmes. Etiologies romaines-etologies grecques. Parallèles mineurs*. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- BOURGUIGNON, E. "Multiple Personality, Possession Trance, and the Psychic Unity of Mankind", *Ethos*, v. 17, p. 371-384, 1989.
- BREMMER, J. N. "Greek Maenadism Reconsidered", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, v. 55, p. 267-286, 1984.
- BURKERT, W. *Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley: University of California Press, 1983.
- BURKERT, W. *Greek Religion Archaic and Classical*. Oxford: Blackwell, 1985.
- BURKERT, W. "Bacchic *Teletai* in the Hellenistic Age", in: CARPENTER, T.H.; FARAONE, C. H. A (Éd.). *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press, 1993, p. 259-275.
- CALAME, C. *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. Trad. anglaise de D. Collins & J. Orion. Lanham: Rowman & Littlefield, 1997.
- CALAME, C. *Pratiques poétiques de la mémoire: Représentations de l'espace-temps en Grèce ancienne*. Paris: Editions La découverte, 2006.
- CASTALDO, D. "La musique dans le panthéon de la Grèce ancienne", in: BRULÉ, P.; VENDRIES, C. (Org.). *Chanter les dieux: Musique et religion dans l'Antiquité grecque et romaine*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2001, p.141-150.
- CASTALDO, D. "Dionysos and the Music: Notes on the Musical Iconography". *Journal for the Intercultural and Interdisciplinary*

¹⁸ Para um paralelo, cf. Bastide, 2003: 119, sobre o caráter regulamentar da violência nos cultos de possessão de certas entidades no candomblé e no *voudum*, como Ogum, Exu ou Legba.

¹⁹ As edições de textos antigos que não constam desta bibliografia foram as consultadas no *Thesaurus Lingua Graeca*. As referências das edições de textos antigos aqui listadas são dadas pelo sobrenome do editor das mesmas.

Archaeology, v. 1, 2003. Disponível em: < http://v01.jiia.it/Jiia.it/Sezione_II/Jiia_01/Castaldo_D01/Articolo_D01/Castaldo_articolo_pag1.html >.

COLE, S. G. "Finding Dionysus", in: ODGEN, D. (Ed.). *A Companion to Greek Religion*. Malden: Blackwell, 2007, p. 237-241.

DELATTRE, C. "Aitiologia: mythe et procédure étiologique", *Métis*, v. 7, p. 285-310, 2009.

DELAUVAUD-ROUX, M. H. "Communiquer avec Dionysos: la danse des Mênades à travers l'iconographie des vases grecs", in: BOURDIOU, L.; FRERE D.; MEHL, V. (Org.). *L'expression des corps: Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique*. ACTES DU COLLOQUE DU RUOA, 2004. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 153-163.

DETIENNE, M. *Dionysos à ciel ouvert*. Paris: Hachette, 1998.

DODDS, E. R. *Les Grecs et l'irrationnel*. Paris: Flammarion, 1977.

FRONTISI-DUCROUX, F. "Images du ménadisme féminin: les vases des 'Lénéennes'", in: *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*. ACTES DE LA TABLE RONDE ORGANISÉE PAR L'ÉCOLE FRANÇAISE DE ROME, 1984. Rome: Ecole française de Rome, p. 165-176, 1986.

FRONTISI-DUCROUX, F. "Qu'est-ce que fait courir les ménades?", in: FOURNIER, D.; D'ONOFRIO, S. (Éd.), *Le ferment divin*. Paris: Editions de la Maison des sciences de l'homme, 1991, p. 147-166.

FURLEY, W.; BREMER, J. M. *Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*. Vol. I: The Texts in Translation. Tübingen: Mohr Siebeck, 2001.

FURLEY, W.; BREMER, J. M. *Greek Hymns: Selected Cult Songs from the Archaic to the Hellenistic period*. Vol. II: Greek. Texts and Commentary. Tübingen, Mohr Siebeck, 2001.

GERNET, L. *Anthropologie de la Grèce Antique*. Paris : Flammarion, 1982.

HELL, B. *Possession et chamanisme: Les maîtres du désordre*. Paris: Flammarion, 1999.

HENRICH, A. "Greek Maenadism from Olympia to Messalina", *Harvard Studies in Classical Philology*, v.82, p. 121-160, 1978.

HENRICH, A. "Changing Dionysiac Identities", in: Meyer, B. F.; SANDERS, E. P (Ed.). *Jewish and Christian Self-Definition 3: Self-Definition in the Graeco-Roman World*. London: SCM Press, p. 137-160, 1982.

HENRICH, A. "'He Has a God in Him': Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus", in: CARPENTER, T. H.; FARAONE, C. H. A (Ed.). *Masks of Dionysus*. Ithaca: Cornell University Press, 1993, p. 13-43.

JACCOTTET, A.-F. *Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face caché du dionysisme*. Vol. I Texte. Zürich: Akanthus, 2003.

- JACCOTTET, A.-F. *Choisir Dionysos. Les associations dionysiaques ou la face caché du dionysisme. Vol. II Documents.* Zürich: Akanthus, 2003.
- JACCOTTET, A.-F. "Du thiasé aux mystères. Dionysos entre le "privé" et "l'officiel"" , *Kernos Suppl*, v.15, p. 191-202, 2005.
- JEANMAIRE, H. *Dionysos: Histoire du culte de Bacchus.* Paris: Payot, 1970.
- KANNICHT, R. *Tragicorum graecorum fragmenta. Vol. 5: Euripides.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- KOWALZIG, B. B. *Singing for the Gods: Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece.* Oxford: Oxford University Press, 2007a.
- KOWALZIG, B. B. "'And now all the world shall dance !' (Eur. *Bacch.* 114) Dionysus' choroi between drama and ritual", in: CSAPO, E.; MILLER, M. (Ed). *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007b, p. 221-251.
- LISSARRAGUE, F.; SCHNAPP, A. "Imagerie des Grecs ou Grèce des imagiers ?", *Le Temps de la Réflexion*, v. 2, p. 275-297, 1981.
- LONSDALE, S. H. *Dance and Ritual Play in Greek Religion.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- OLIVIER DE SARDAN, J. P. "Possession, affliction et folie: les ruses de la thérapisation", *L'Homme*, v. 131, p. 7-27, 1994.
- OTTO, W. F. *Dionysus myth and cult.* Bloomington: Indiana University Press, 1965.
- MASSENZIO, M. *Cultura e crisi permanente: la " xenia " dionisiaca.* Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1970.
- MAEHLER, H. ; SNELL, B. (Ed.) *Pindari carmina cum fragmentis. Pars II: Fragmenta, indices.* Leipzig: Teubner, 2001.
- MANIERI, A. *Agoni Poetico-musicale nella Grecia antica.1. Beozia.* Pisa: Fabrizio Serra Editore, 2009.
- MAUSS, M. Les technique du corps. *Journal de Psychologie*, v. 32, p. 271-293, 1935.
- MERKELBACH, R.; WEST, M. L. (Ed.). *Fragmenta hesiodea.* Oxford: Clarendon Press, 1967.
- PIGEAUD, J. *Folie et cures de la folie chez les médecins de l'antiquité gréco-romaine.* Paris: Les Belles Lettres, 1987.
- PRIVITERA, G. A. *Dioniso in Omero e nella poesia greca arcaica.* Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1970.
- RADT, S.; SNELL, B. (Ed.) *Tragicorum graecorum fragmenta. Vol 3: Aeschylus.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.
- ROHDE, E. *Psyche: The Cult of Souls and Belief in Immortality among the Greeks.* New York: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1925.
- ROUGET, G. *La musique et la transe.* Nouvelle édition revue et augmentée.

Paris: Gallimard, 1990.

SCHACHTER, A. *Cults of Boiotia 1: Acheloos to Hera*. London: Institute of Classical Studies, 1981.

VERNANT, J.-P. *Oeuvres: religions, rationalités, politique*. 2 vol. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

VERSNEEL, H. S. *Inconsistencies in Greek and Roman Religion: Tome I. Isis, Dionysos, Hermes. Three studies in henotheism*. Leiden: Brill, 1990.

VILLANUEVA-PUIG, M. Ch. "A propos des Thyiades de Delphes", in: *L'Association dionysiaque dans les sociétés anciennes*. ACTES DE LA TABLE RONDE ORGANISEE PAR L'ECOLE FRANÇAISE DE ROME, 1984. Rome: Ecole française de Rome, 1986, p. 31-51.

VILLANUEVA-PUIG, "Le cas du thiasse dionysiaque", *Ktèma*, v. 23, p. 365-374, 1998.

VILLANUEVA-PUIG, *Mênades: Recherches sur la genèse iconographique du thiasse féminin de Dionysos des origines à la fin de la période archaïque*. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

4

A ELECTRA DE SÓFOCLES

Josiane Teixeira Martinez

Electras

De todas as Electras da mitologia grega (Pierre Grimal (2005: 133) registra três), a mais célebre é, sem dúvida, a filha do rei Agamêmnon, herói que liderou os gregos contra os troianos e que foi assassinado, quando de seu regresso ao lar, pela esposa e seu amante. Como consequência, anos depois, o jovem Orestes, o filho de Agamêmnon, exilado desde a infância, retorna ao lar para vingar o assassinato de seu pai, matando sua própria mãe, Clitemnestra, e seu amante Egisto.

Dentre as fontes que possuímos, as menções mais antigas ao mito que narra o assassinato de Agamêmnon e a vingança de Orestes estão na *Odisseia*,¹ na qual, de certa forma, é traçado um paralelo entre o filho de

¹ *Odisseia* 1.29-43; 3.198, 256 ss, 303-310; 4. 524-537, 11.405-434; 452 s; 24.199 ss. Note-se que a morte de Clitemnestra é mencionada de forma superficial, sem nenhuma menção direta ao matricídio em 3.307-10, Nestor menciona que Orestes matou Egisto, assassino de seu pai, e preparou um festim “para o funeral da odiada mãe e do vil Egisto”, sem entrar em detalhes de como teria se dado a morte da rainha).

Agamêmnon e Telêmaco, filho de Odisseu, ambos jovens incumbidos de zelar pela memória do pai e pela preservação da casa paterna. Nesse poema, Orestes é mencionado como exemplo de amor filial, assim como a deslealdade de Clitemnestra serve de contraponto à fidelidade de Penélope. A figura de Electra, contudo, não é sequer mencionada, como também não é quando Homero nomeia as filhas de Agamêmnon na *Ilíada*: Crisótemis, Laódice e Ilianassa (*Il.*, 9.145, 287).

O nome de Electra aparece mencionado pela primeira vez em Hesíodo, ou Pseudo-Hesíodo, no *Catálogo das Mulheres* (frag. 23a Merkelbach-West), como uma das filhas de Clitemnestra, sem maiores informações, o que parece indicar o papel secundário ou marginal que essa personagem teria no mito, ao menos nessa época.

De acordo com o testemunho de Eliano (*Varia Historia*, 4.26), o poeta Xantos teria postulado que, a princípio, Electra não tinha esse nome, mas sim o de Laódice. Depois da morte de Agamêmnon e das bodas de Clitemnestra e Egisto, como Electra permanecia solteira (*álektra*) e estava envelhecendo, os argivos passaram a chamá-la de Electra, por não ter marido e não ter experimentado o leito conjugal (*léktron*). Electra, portanto, seria um nome formado por *léktron* (leito) e pelo alfa privativo, uma etimologia provavelmente falsa, que se afigura mais como uma tentativa de um testemunho tardio de conciliar a informação da *Ilíada* com outras versões do mito em que Electra é o nome de uma das irmãs de Orestes (Garvie, 1987: xvii, *apud* Sacconi, 2012: 11).

Ao que tudo indica, é apenas com a tragédia que Electra se torna uma das figuras centrais da estória mais conhecida como mito de Orestes. O próprio fato de o nome de Electra variar nas fontes mais antigas já nos mostraria sua relevância secundária nesse mito, ao menos como era narrado na época arcaica².

Ésquilo teria sido o primeiro a explorar a figura de Electra como personagem do mito, atribuindo-lhe o papel de apoiar seu irmão na vingança. Esse apoio, no entanto, é ainda muito tímido, limitando-se a uma demonstração de aquiescência em relação à vingança de Orestes, que é ainda toda força motriz do plano e verdadeiro herói da tragédia.

Esse mito é narrado por Ésquilo em sua trilogia conhecida como *Oresteia*, composta pelas tragédias *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, e

² Ver Henrichs (1994: 248), segundo o qual os nomes mais suscetíveis a modificações no decorrer do processo de transmissão dos mitos seriam aqueles das figuras menos familiares e de menor importância para o mito. Clitemnestra, Orestes e Egisto, ao contrário de Electra, mantêm sempre o mesmo nome nas diferentes tradições e versões do mito que chegaram até nós.

será nas *Coéforas* que veremos Electra desempenhando seu papel como auxiliar na preparação mental da vingança (na cena do *kommós* – lamentação – que ela divide com Orestes e o coro). Depois de Orestes expor seu plano, no entanto, ela sai de cena para não mais voltar. Nessa peça, que tem como foco o castigo dos assassinos de Agamêmnon, Orestes ainda está no centro do drama.

Segundo Kamerbeek (1974: 4), ainda que as diferenças sejam grandes, até certo ponto a Electra de Sófocles é uma elaboração, um desenvolvimento do que pode ser encontrado, em germe ou apenas delineado, na Electra de Ésquilo, pois nesse autor já estaria presente “a ideia de uma irmã que permaneceu em casa com os assassinos de seu pai e que, fiel a sua memória, durante longos anos de sofrimento e isolamento, anseia pelo retorno do irmão, pelo dia de justiça e libertação”.

No entanto, embora a indignação pela experiência traumática da morte do pai, o ódio duradouro contra os assassinos e o desejo de vingança de Electra já apareçam em Ésquilo, essa personagem ainda não toma parte na ação propriamente dita (nas mortes de Clitemnestra e Egisto).

Será nas tragédias de Eurípides e Sófocles, que têm Electra como título, que a personagem assumirá o protagonismo da estória. Em Eurípides, a posição de Electra é tão central quanto a de Orestes, é ela quem elabora o crime contra Clitemnestra (o ancião elabora o contra Egisto) e ambos são assassinos da mãe. Em Sófocles, ainda que o plano de vingança seja elaborado e executado por Orestes e pelo pedagogo (que, a princípio, não atribuem a Electra nenhuma participação nesse), é Electra a protagonista, como personagem que encarna os valores dos heróis sofoclianos e que, como tal, domina a cena³; uma figura determinada, que faz escolhas éticas autônomas e atua em prol da vingança desde o início, acabando, por fim, por assumir um papel direto na morte de Egisto, atraindo-o para a armadilha de Orestes.⁴

Assim, vemos como Electra, de personagem conivente em Ésquilo, passa a cúmplice e coautora da vingança em Sófocles e Eurípides, para nomearmos algumas das mudanças na composição da personagem.⁵

Reencenada, lida e adaptada diversas vezes desde a Antiguidade, nos

³ Não apenas no sentido metafórico: lembremos que ela permanece no palco por volta de quase 95% dos versos da peça, dos quais mais de 43% são proferidos por ela (Dunn, 2012: 99).

⁴ Como observa Sacconi (2012: 20), nessas duas tragédias “o destaque é não mais a relação antagônica entre Orestes e Egisto – como em Homero – ou entre Orestes e Clitemnestra – como em Ésquilo – mas sim entre duas mulheres, Electra e sua mãe”.

⁵ Para um exame detalhado das fontes mais antigas do mito, ver Kamerbeek, 1974: 1-5; e Sacconi, 2012: 9-17.

palcos e na tradição crítica a personagem de Electra foi ganhando novos contornos. Se até o século XIX havia na Europa uma visão relativamente uniforme da heroína como modelo de piedade filial, uma “sublime e constante força moral”, para usar as palavras de Goldhill (2012: 201)⁶, no início do século XX surge uma nova Electra, sobretudo a partir da adaptação de Hofmannsthal, em 1903, readaptada para ópera em 1906 por Richard Strauss.

Para citar um exemplo: a Electra de Voltaire (em sua peça *Orestes*, de 1749) na cena do matricídio ouve sua mãe gritando (*off-stage*), mas, pensando se tratar de uma súplica a favor de Egisto, encoraja o irmão a dar o golpe fatal, só percebendo mais tarde, tarde demais, que se tratava da morte da própria Clitemnestra, para a qual inadvertidamente incitara o irmão.

Como observa Finglass (2017: 500), essa cena evoca a da peça de Sófocles em que Orestes mata Clitemnestra *off-stage* e Electra, no palco, ouvindo o grito materno, incita o irmão a desferir um segundo golpe – dessa vez porque ela sabe exatamente de quem se trata. A similaridade formal, no entanto, como nota o helenista (2017: 501), só acentua a diferença entre as peças, pois a Electra de Voltaire, ao contrário da de Sófocles, só incita o crime por engano, como se a hipótese de matricídio intencional e deliberado por parte dessa heroína fosse por demais aterradora para o gosto da época.

Ainda que houvesse algumas leituras dissonantes da que seria a leitura predominante nos séculos XVIII e XIX acerca da caracterização de Electra, a imagem apresentada por Hofmannsthal contrastava violentamente com a imagem, até então predominante, de uma heroína pia, terna, amorosa e constante.⁷ O que esse autor colocava em cena era uma mulher ultraemotiva, sedenta de vingança e consumida por seu próprio ódio, uma heroína mental e emocionalmente abalada, que se deleita com o sofrimento da mãe, e dança até a morte em uma espécie de êxtase catártico no final da peça, após Orestes finalmente cumprir sua vingança (Goldhill, 2012: 201).

Ainda que tenha sido um choque e um escândalo na época, dentro da tradição performática tal montagem mudou definitivamente a visão que se

⁶ Para um exame de como essa imagem de Electra é construída sobretudo a partir da crítica dos idealistas alemães a respeito da tragédia, do trágico e de Sófocles, ver Goldhill, 2012: 137-165 e, sobre a mudança desse modelo, Goldhill, 2012: 201-230.

⁷ Uma das poucas, mas expressivas exceções é a tragédia *The Cenci* (1818), de Shelley, também baseada na *Electra* de Sófocles, cuja heroína, Beatrice Cenci, participa de um complô para matar seu pai (ele mesmo assassino de dois de seus filhos) sem apresentar nenhum dilema de ordem moral.

tinha da personagem, e montagens subsequentes não deixaram de explorar os aspectos mais sombrios de uma mulher obcecada por vingança e emocionalmente abalada (Goldhill, 2012: 201).

De acordo com Goldhill, também a crítica literária foi influenciada pelo que ocorria nos palcos, assim como, é claro, também o foi pelas amplas mudanças culturais no decorrer do século XX⁸, de tal modo que atualmente se tornou um clichê na crítica literária notar que “há duas linhas interpretativas para a peça [*Electra*] de Sófocles: uma mais sombria, perturbadora, moralmente desestabilizante, e outra otimista, moralmente assertiva, homérica.” (Goldhill, 2012: 202)⁹.

Em outros termos, como nos aponta Griffiths (2012: 73), “a partir do final do século XIX a atenção se desvia da nobreza do sofrimento de Electra para em vez disso pôr em foco a peça como uma exploração dos extremos e desagradáveis aspectos da natureza humana”.

Como podemos observar, assim como não há uma única e exclusiva imagem do feminino na antiguidade – e por isso o mosaico de figuras femininas que este livro apresenta – também não há uma única Electra, mas várias – e por isso a necessidade de se precisar com cuidado o objeto de nossa presente análise. Afinal, como traçar um retrato único, dada a ambiguidade e a riqueza interpretativa que cercam a personagem de Electra?¹⁰

Se definir é limitar, aceitamos aqui nos limitar a uma Electra, a um período, a um texto: a tragédia de Sófocles.

Nosso objetivo, portanto, é analisar alguns aspectos da figura de Electra tal como ela aparece em uma de nossas primeiras fontes a explorar esse mito colocando uma figura feminina no centro da trama, e observar em que medida essa figura desempenha um papel que se coaduna com a esfera de ação feminina, isto é, um papel tipicamente feminino, e em que medida transgride esse papel. Para tanto, serão analisadas em mais detalhe algumas cenas da tragédia de Sófocles, como o prólogo e os dois diálogos entre Electra e sua irmã.

⁸ Do mesmo modo que Hofmannsthal e Strauss também haviam sido influenciados pelo desenvolvimento de novas ciências, como a antropologia, a psicologia e a linguística, bem como pela interpretação nietzschiana do gênero trágico (Goldhill, 2012: 201-2).

⁹ Evidentemente, o processo que culminou nessa dicotomia é bem mais longo, complexo e irregular do que tão sucintamente resumo aqui. Para uma análise detalhada, ver Goldhill, 2012: 137-165 e 201-230.

¹⁰ Para uma análise abrangente da recepção da figura de Electra, ver Bakogianni, 2011; para a recepção da Electra de Sófocles especificamente, ver Finglass, 2017: 475-511; para a recepção nos palcos, ver Hall, 1999: 261–306 e Foley, 2012.

Épica e lamentação

Que o início da peça, o prólogo, ao pôr em contraste as figuras de Orestes e Electra, apresenta também um contraste entre os universos masculino e feminino, isso foi notado por vários comentadores, assim como foram notadas as diferenças entre os *êthos* masculino e feminino na peça como um todo, como observa Foley (2001: 145). Segundo Woodard, por exemplo, “Orestes e Electra incorporam duas têmperas e dois códigos morais contrastantes”, uma dualidade que ele supõe radicada na diferenciação social entre homens e mulheres na Atenas do século V (Woodard, 1964: 164), e na qual ele também vê refletida uma divisão entre *érgon* e *lógos* (ação e discurso).¹¹ Desse modo, para o helenista (1964: 165-67), Orestes estaria associado à ação, à esfera pública e aos valores civis, enquanto o universo de Electra seria o das palavras, do lar e dos laços familiares.¹² Orestes seria racional e ambíguo, Electra, emocional e direta; o universo de Orestes seria “linear, concreto e objetivo; o de Electra, imutável, abstrato e subjetivo”, como resume Dunn (2012: 100).

Na mesma linha, Gellie (1972: 116, *apud* Foley, 2001: 145) afirma que “homem e mulher, ação e discurso, imediatismo e atemporalidade, pensamento e sentimento, engano e verdade, conspiração e tragédia são as óbvias peças negras e brancas desse jogo de tabuleiro.”¹³

De fato, ao apresentar uma estrutura bipartida, única nas peças remanescentes de Sófocles, em que duas personagens que dividem a cena não se comunicam nem ocupam o palco ao mesmo tempo (Woodard, 1964: 164), o prólogo parece dramatizar o contraste entre os dois irmãos, e entre suas formas de pensar, falar e agir, de forma contundente (Foley, 2001: 145).

A peça se inicia com a entrada de Orestes, seu companheiro (silencioso) Pílades e o pedagogo, que, tendo acompanhado o jovem ao exílio (por determinação de Electra, como será relembrado diversas vezes: *Electra*, 296-7; 321; 1132-3; 1348-52¹⁴), foi seu tutor desde então, preparando-o para

¹¹ Woodard (1964: 164) analisa a peça de uma perspectiva dialética: as personagens de Orestes e Electra, e o que elas representam, se constituiriam em um par de opostos que, ao longo de um processo dialético, “alcançam, por fim, uma forma de correlação ou coordenação”. Desse modo, para Woodard, a dicotomia entre ação e discurso seria eliminada ao final pela união de Orestes e Electra (ver *contra* Kitzinger, 1991: 305).

¹² Uma análise que nos parece desconsiderar as ações e a linguagem de Electra, como veremos mais adiante (Nooter, 2011: 401, nota 7).

¹³ Para mais exemplos de análises do contraste entre Orestes e Electra (em termos de gênero ou não) ver Foley, 2001, p. 145, e Kitzinger, 1991, p. 302, n. 13. Charles Segal (1981: 249-91) também destaca as oposições entre interior e exterior, trevas e luz, morte e vida.

¹⁴ A numeração citada é a do texto grego original, editado por P. J. Finglass (2007).

a vingança, como ele mesmo afirma nos versos iniciais do prólogo (11-14).¹⁵

O pedagogo, dirigindo-se a Orestes como “filho de Agamêmnon comandante em Troia”, começa descrevendo o espaço público onde se encontram, chamando a atenção do jovem para os elementos emblemáticos da planície de Argos: a gruta de Io, a ágora de Apolo Lício, o santuário de Hera, a cidade de Micenas “rica em ouro”, e, por fim, o palácio real dos Pelópidas¹⁶ (*Electra*, 1-10), uma menção que o faz lembrar o resgate do jovem ainda criança (11-14) e o fato de tê-lo educado e criado para que um dia vingasse a morte do pai – objetivo da missão, cujo momento oportuno finalmente é chegado e não admite hesitação. Assim, o pedagogo prossegue instando os jovens para que não se delonguem, mas resolvam como executarão o feito (15-22).

Em suma, como observa Foley, o discurso do pedagogo é “pragmático, econômico e desapaixonado” (2012: 147), ao qual, porém, note-se, não faltam elementos de sabor épico, como vários epítetos compostos (*oistropélégos*: “picada pelo aguilhão” (*Electra*, 5); *lykóktónou*: “matador de lobos” (6); *polychrýsous*: “rica em ouro” (v. 9); *polýphthorón*, “pleno de destruição” (10) (Van Nortwick, 2018: 7).¹⁷

Em resposta, Orestes começa por louvar a lealdade do pedagogo, seu “mais estimado dos servidores”, comparando-o a um cavalo puro sangue que, mesmo adentrado em anos, não perde a coragem diante do perigo (*Electra*, 23-28). Em seguida, o irmão de Electra narra sua ida ao oráculo de Apolo em Delfos, onde teria recebido instruções de como executar sua vingança (por meio do dolo), e expõe seu plano: o pedagogo entrará no palácio primeiro, disfarçado como estrangeiro, enviado por um aliado dos reis, para inteirar-se da situação, e lá deverá jurar que Orestes morreu em um acidente nos Jogos Píticos (47-50), enquanto ele mesmo e Píladés farão libações e depositarão cachos de cabelos no túmulo de Agamêmnon, como prescreveu Apolo (51-53), depois do que seguirão para o palácio com uma urna supostamente contendo as cinzas de Orestes (54-58). Morto em palavras, Orestes estará vivo em suas ações e assim obterá renome, como ele mesmo se justifica (59-60), aludindo a outros *sábios* que fizeram o

¹⁵ Versos 11-14: ὄθεν σε πατρὸς ἐκ φονῶν ἐγὼ ποτε / πρὸς σῆς ὀμαίμου καὶ κασιγνήτης λαβῶν / ἦνεγκα κάξέσωσα κάξεθρεψάμην / τοσόνδ’ ἐς ἦβης, πατρι τιμωρὸν φόνου : “daí [do palácio] então, por determinação de tua irmã, teu mesmo sangue, eu te levei e salvei dos assassinos de teu pai, e te eduquei até a maioridade para ser o vingador de sua morte” (salvo indicação em contrário, as traduções são nossas).

¹⁶ Para uma análise detalhada desse cenário cívico apresentado pelo pedagogo, e ao qual ele dedica quase metade de seu discurso, ver Dunn, 2006: 183-200.

¹⁷ Para as referências homéricas nessa descrição, ver Finglass, 2007: 92-101.

mesmo (62-64).¹⁸ Ele ainda se vangloria do resultado de seu ardil: como uma estrela, ele brilhará diante de seus inimigos (65-66), uma imagem verbal “que apaga a dura realidade da ação necessária para esse sucesso”; como nota Kitzinger (1991: 304).

O jovem termina seu discurso com uma prece aos deuses – que se faça uma justiça divinamente inspirada e ele possa reconquistar as riquezas e a casa paternas – findando por repetir a lição do pedagogo: a hora de agir é agora!¹⁹ Esse é o momento oportuno, “mestre supremo de todo feito para os homens” (*Electra*, 75-76).

Como observa Foley (2001: 148), a despeito do método utilizado (o da fraude, ambíguo, mas aparentemente prescrito pelo próprio Apolo), o objetivo de Orestes é fama e fortuna, e seu discurso deixa claro que a linguagem deve estar a serviço da ação: “nenhuma palavra é nociva se visa ao ganho” (*Electra*, 61).²⁰ A linguagem para Orestes, portanto, seria uma ferramenta a ser manipulada (Kitzinger, 1991: 302).

Nesse momento, ouve-se um grito de lamento feminino vindo de dentro do palácio. Orestes hesita: seria Electra? Eles deveriam permanecer e ouvir os lamentos? A resposta do pedagogo é um taxativo não! Eles devem, antes de tudo, cumprir as determinações de Apolo, pois apenas assim lograrão a vitória e o poder (*Electra*, 82-85), como se um encontro entre os irmãos pudesse pôr a missão em perigo. Assim, os três homens saem de cena.

Conforme Foley (2001: 148), a conotação militar da linguagem utilizada pelos dois homens já tinha implicitamente excluído as mulheres de qualquer participação na vingança, e, poderíamos dizer, esse adiamento do

¹⁸ E aqui é impossível, parece-nos, para o leitor/espectador, não pensar em Odisseu quando de seu regresso ao lar (dada a atmosfera épica dessa primeira parte do prólogo e o fato de o epíteto *sophós* – sábio – ser apropriado a Odisseu), ainda que a passagem também possa se referir a outros heróis, como Hércules e Teseu, ou ainda a sábios como Salmoxis e Aristeia de Proconesos (cujas estórias são contadas por Heródoto em 4.95 e 4.14, respectivamente), como defendem Finglass (2007: 111) e Kamerbeek (1974: 28).

¹⁹ Para uma excelente análise do diálogo entre o pedagogo e Orestes como característico de uma relação entre mestre e aluno, ver Kitzinger, 1991: 302-4. Também para Segal (1966: 513), “com sua prontidão para planejar e agir, ele [Orestes] é um produto bem-sucedido da educação do pedagogo”.

²⁰ É de se notar que, apesar de Orestes descrever seu futuro feito em termos heroicos, um de seus critérios de ação parece ser o *kérdos* (proveito, ganho, lucro), uma palavra, segundo Blundell (1991: 313), “cujas implicações são desagradáveis, por sugerir sucesso obtido à custa de outros, frequentemente por meios desleais”. Ainda que esse termo possa não ter aqui a mesma conotação negativa que parece ter em outra peça de Sófocles (*Filoctetes* (v. 111), sobre a qual incide o comentário de Blundell), esse enunciado de Orestes é de uma validade moral no mínimo duvidosa (Segal, 1966: 532; ver *contra* Finglass, 2007: 110), e, mais adiante, veremos o efeito devastador de sua mentira sobre Electra (673-870).

reconhecimento entre os irmãos só parece confirmar isso.²¹

Desse modo, essa cena inicial entre os três homens parece ilustrar o prelúdio de uma ação típica do universo heroico masculino, em que vemos resumidos os valores de coragem, audácia e honra, somados à perspectiva de riquezas, e mesmo a referência elusiva de Orestes à sua própria mãe como um dos inimigos a serem vencidos²² parece evocar o Orestes da *Odisseia*.

Observe-se, porém, que, conquanto pese uma atmosfera épica na cena, Orestes não deixa de apresentar indícios de que seu molde heroico não seja o mesmo da *Iliada*. Blundell (1991: 173), por exemplo, nota que, embora a fraude contra um inimigo seja defensável, e nenhuma personagem na peça pareça condená-la, Orestes vai longe demais ao ordenar que o pedagogo faça um juramento, tão desnecessário quanto repreensível moralmente. Van Nortwick (2018: 8) também nos chama a atenção para o fato de que, “embora o Odisseu homérico ofereça um poderoso precedente para o uso do dolo em prol de uma causa heroica, no final do século quinto, essa figura tinha adquirido um perfil ético muito mais problemático no drama ateniense” (2018: 8).²³

Após a saída dos homens o palco fica vazio, portanto, e a peça parece começar de novo com a entrada de Electra, cantando uma monodia antes da entrada do coro.

O contraste visual entre os irmãos é patente: enquanto Orestes “é um homem, bem-vestido, confiante e ambicioso, Electra é uma mulher, vestida em andrajos [como ela mesma explicitará em seu diálogo seguinte com o coro, *Electra*, 190-91], no limite de suas forças” (Kitzinger, 1991: 302).²⁴

Com isso, observa-se uma mudança na atmosfera e o contraste não

²¹ Como continua a helenista, para uma audiência familiarizada com *As Coéforas*, de Ésquilo, e com a famosa cena de reconhecimento em que os dois irmãos se encontram junto ao túmulo de Agamêmnon e planejam juntos a vingança, a peça de Sófocles oferece um contraponto ostensivo: em *Electra*, homem e mulher “seguirão diferentes caminhos até que as cenas finais os reúnam” (Foley, 2001: 148). Cf. também Finglass, 2007: 6.

²² Versos 32-37: ἐγὼ γὰρ ἦνιχ' ἰκόμην τὸ Πυθικὸν / μαντεῖον, ὡς μάθοιμ' ὅτω τρόπῳ πατὴρ / δίκας ἀροίμην τῶν φονευσάντων πάρα, / χρῆ μοι τοιαῦθ' ὁ Φοῖβος ὣν πύσι τάχα: / ἄσκευον αὐτὸν ἀσπίδων τε καὶ στρατοῦ / δόλοισι κλέψαι χειρὸς ἐνδίκους σφαγᾶς. : “indaguei ao oráculo em Delfos / como me vingaria **dos algozes** / de Agamêmnon, e ouvi de Apolo que eu / mesmo, sem arma e sem tropel, usando /só de astúcia, imponha **matanças justas**” (tradução de Trajano Vieira, grifos nossos).

²³ Para uma defesa do caráter pouco heroico de Orestes nessa peça, ver Blundell, 1991: 172-175, e Van Nortwick, 2018: 8-10.

²⁴ Segundo Finglass (2007: 121), podemos imaginar que sua máscara tivesse cabelos curtos, como seria característico, posteriormente, das personagens femininas em luto no teatro.

poderia ser mais revelador: do diálogo se passa ao registro musical,²⁵ e com ele a toda força da emoção de Electra narrando sua infundável dor desde a morte do pai, *leitmotiv* de sua ária solo, um evento que, tendo sido mencionado apenas brevemente por Orestes, agora é rememorado de modo vívido por Electra.

Ela começa sua canção se dirigindo à luz, ao ar, à terra,²⁶ para descrever, primeiro, como lamenta e chora pelo pai dia e noite (*Electra*, 86-93), depois, como esse foi assassinado (v. 94-99) e como seu sofrimento é solitário (100-102). Em seguida, a heroína afirma que não porá fim ao choro e às lamentações enquanto viver, comparando-se a um rouxinol, pois assim ecoará seu pranto *sem trégua* diante das portas do palácio paterno, para *todos* ouvirem (103-109).²⁷

Se na cena anterior as personagens masculinas haviam enfatizado a precisão do momento oportuno, Electra, com seus contínuos lamentos, parece estar encerrada em uma repetição sem fim (Goldhill, 2012: 115),²⁸ como se o tempo, para ela, tivesse parado no dia da morte de seu pai e só pudesse progredir depois que essa morte fosse vingada, e sua lamentação tivesse justamente por objetivo manter esse passado presente, como observa Nooter (2011: 403).

Ela então clama aos deuses infernais por vingança (*Electra*, 110-16) e pela volta do irmão, pois, conclui, não tem mais forças para suportar sozinha o peso da dor que a aflige (117-120). Note-se que, assim como

²⁵ A métrica do diálogo entre os homens é a do trímetro iâmbico, enquanto a monodia de Electra desliza dos anapestos de marcha (recitativos) para anapestos líricos (cantados), típicos da forma lamentosa, provavelmente uma marca da intensa emoção de Electra, de acordo com Finglass (2007: 118). Para uma comparação dessa passagem com outras similares em Eurípides, ver o comentário completo de Finglass, 2007: 118-19.

²⁶ Como observa Barrett, em seu comentário sobre o *Hipólito* de Eurípides (*Eurípides: Hippolytos*, Oxford, Oxford University Press, 1964, *apud* Finglass, 2007: 122), “na tragédia frequentemente uma personagem sob pressão de uma forte emoção invoca os elementos e declara sua emoção a eles, ou os invoca para testemunharem o que está acontecendo”, o que *usualmente enfatiza a solidão da personagem*, segundo Finglass (2007: 122). Em *Filoctetes*, de Sófocles, por exemplo, pode-se notar o mesmo procedimento por parte do protagonista (936-939).

²⁷ Para uma análise da complexa autocaracterização de Electra como rouxinol, ver Nooter, 2011: 404-5. Se aceitarmos que o rouxinol é uma alusão a Procne, como o faz Van Nortwick, o paralelo mítico que Electra estabelece nessa passagem do prólogo, assim como fará no *kommós* ao se comparar com Níobe (*Electra*, 150-2), é com uma mulher condenada a um sofrimento sem fim, não com um herói rumo a um evento desejado, como observa o helenista (Van Nortwick, 2018: 17). Para uma análise mais abrangente sobre a conexão dramática da figura do rouxinol com a vingança, ver Abbattista, 2019: 19-43. Disponível online: <https://doi.org/10.34679/thersites.vol9.118>.

²⁸ Sobre a natureza contínua dos lamentos de Electra, ver os versos 92, 104, 122-3, 141, 148, 218, 231-2.

Orestes, Electra invoca o auxílio divino, no entanto, enquanto Orestes invoca a casa paterna e os deuses da pátria em sua prece, Electra invoca a morada de Hades e Perséfone (agora também morada de seu pai) e uma sucessão de divindades subterrâneas (Hades, Perséfone, Hermes subterrâneo, Ara (Maldição), Erínias), de modo que sua prece “expressa uma emoção completamente diferente do tom da prece de Orestes”, conforme Finglass (2007: 131). Como observa o comentador, os gregos, em geral, eram relutantes em nomear os deuses do mundo infernal, mas aqui Electra não mostra nenhuma hesitação em nomear uma série deles, sem medo das consequências,²⁹ e essa recusa em se manter dentro das convenções do discurso e da ação, como veremos, continuará a caracterizar a personagem (Finglass, 2007: 131).

Não deixa de causar certo impacto também o fato de Electra finalizar seu lamento demonstrando sua autoconsciência acerca de suas limitações,³⁰ como observa Finglass (2007: 121). Como vemos no início de sua fala, e veremos no decorrer de toda a peça, essa personagem é uma mulher determinada a defender a causa de seu pai, sem se importar com a dor ou o sofrimento que isso possa lhe causar. Nesse momento, porém, a protagonista nos mostra outra faceta, ao admitir sua possível fraqueza pessoal. De acordo com Finglass (2007: 121), isso sugere que, apesar de essa personagem começar o drama em uma condição de extremo isolamento, “esse não seria seu estado natural” e, portanto, “seu caráter mostra-se mais esférico, e o *páthos* de sua difícil situação, ainda mais intenso.”³¹

Ao analisar o prólogo, notamos, portanto, o contraste entre as duas cenas que o compõem: passamos do diálogo ao registro musical, do tom otimista e confiante do pedagogo e de Orestes – de quem está prestes a realizar uma façanha heroica – ao tom sombrio e lamentoso de uma mulher emocionalmente isolada, que conviveu com as consequências diretas da morte de seu pai, e com seus assassinos, cada um de seus dias desde então (uma realidade emocional que Orestes desconhece), e para quem a

²⁹ Como nota Finglass (2007: 131), essas divindades são nomeadas em outras tragédias, mas o que nos chama a atenção aqui é sua concentração e, poderíamos acrescentar, o contraste com as divindades da prece de Orestes.

³⁰ Versos 119-120: *μούνη γὰρ ἄγειν οὐκέτι σικῶ / λύπης ἀντίρροπον ἄχθος*: “sozinha não posso mais suportar / o contrabalançado peso da dor”.

³¹ A autoconsciência de Electra se mostrará também em outros momentos, como no diálogo com Clitemnestra, ao reconhecer que sente “vergonha” pelo modo de tratar a mãe (*aïskhýnēn*, 616), impróprio para sua idade e condição (618), ainda que ela imediatamente justifique seu modo de agir como decorrência da hostilidade e das ações da própria Clitemnestra (619-621).

vingança é, antes de mais nada, uma questão de justiça; passamos da exposição detalhada e cuidadosa do plano de Orestes, em torno de um objetivo comum aos três homens, à exposição detalhada do sofrimento de uma mulher solitária, como observa Finglass, (2007: 121).

Para o pedagogo e Orestes, esse é o dia crucial da ação, que mudará tudo; para Electra, é só mais um na longa série de dias desde a morte de seu pai (Finglass, 2007: 121). Se para Orestes o tempo é linear e propulsiona a ação, para Electra o tempo permanece “estático e circular, uma constante repetição de um momento no passado que é fonte de dor e desordem para seu mundo e que corre perigo, ela sente, de ser esquecido”, como afirma Kitzinger (1991: 305).³²

A conversa dos três homens tem os ares de uma conspiração, e por isso deve ser mantida em segredo, enquanto Electra canta para o céu, abertamente, para quem quiser ouvir.

Por fim, se para Orestes a linguagem é apenas um instrumento que, se bem manipulado, pode levar ao sucesso e à glória (Kitzinger, 1991: 304), para Electra, sem outro recurso que não seja o discurso, a linguagem parece ter um fim em si mesma (Nooter, 2011: 401). Como nos aponta Kitzinger (1991: 304), a canção de Electra “simultaneamente descreve e performa sua função, o lamento pela morte de Agamêmnon”. Segundo a helenista, os sons e ritmos (como o peso das vogais longas nos v. 88-89³³ e o som lamentoso dos ômegas), as imagens dos versos 90 e 96,³⁴ os símiles dos lenhadores e do rouxinol (*Electra*, 98-99 e 107-109, respectivamente), e a metáfora dos versos 119-120 (ver nota 31), usados pela protagonista, “reforçam o sentido de que para Electra enunciar palavras é um ato, um que obriga o céu e a casa a prestarem atenção e, acima de tudo, a lembrarem” (Kitzinger, 1991: 305).

Também Goldhill (2012: 114) observa que nos versos 88-89, com a repetição familiar ao lamento (*pollás, pollás*), a personagem anuncia e performa seu lamento, assim como nos versos 103-106,³⁵ em que

³² Sobre os diferentes modos de experienciar o tempo na peça, ver Segal, 1981: 262-267, e especialmente a página 265 sobre a relação entre *kairós* (momento oportuno) e tempo circular em termos de gênero.

³³ Versos 88-89: πολλὰς μὲν θρήνων ὤδᾶς, / πολλὰς δ' ἀντήρεις ἦσθου

³⁴ Verso 90: στέρνων πληγὰς αἵμασσομένων: “golpes contra o peito sangrento” e 96: φοίνιος Ἄρης οὐκ ἐξένισεν: “[aquele que] o sanguinário Ares não acolheu” (isto é, aquele que não caiu em batalha).

³⁵ Versos 103-106: ἀλλ' οὐ μὲν δὴ λήξω θρήνων στυγερῶν τε γόων, / ἔστ' ἂν παμφεγγεῖς ἄστρον / ῥιπάς, λεύσσω δὲ τόδ' ἦμαρ, : “não hei de cessar o treno e o choro magoado / enquanto me for dado mirar o estelário panfúlgido / e o lume diurno (tradução de Trajano Vieira).

novamente fala sobre o lamento e o encena ao mesmo tempo.³⁶

Poderíamos talvez dizer, então, que com o prólogo temos também um contraste entre uma evocação da épica e uma poética da lamentação, como se Sófocles, em uma espécie de contraponto, nos apresentasse lado a lado o código heroico e um de seus possíveis desdobramentos.

Apesar da dicotomia estabelecida no prólogo entre Orestes e Electra, no entanto, que para muitos comentadores se constitui como chave interpretativa para a leitura dessa tragédia, não pensamos ser possível uma leitura tão polarizada da peça como um todo.

Orestes não é exatamente o herói épico que pretende ser, e, do mesmo modo, como tão bem aponta Nooter, seria um equívoco ver Electra como representante da nobreza e Orestes do dolo, uma vez que o uso do discurso por parte de Electra “tampouco é simplesmente puro ou completamente nobre” (Nooter, 2011: 402) – basta lembrar o último episódio com Egisto, quando Electra o atrai para uma armadilha fingindo submissão, ou o embate verbal com Clitemnestra.

No tocante à dicotomia entre ação e discurso, embora Orestes afirme que suas palavras estarão subordinadas à ação, essa ação dependerá do uso do discurso, uma vez que o oráculo lhe predissera que sua vingança seria alcançada apenas com o dolo, não com as armas (*Electra*, 36-37). Em outros termos, embora a linguagem possa ser apenas uma ferramenta para Orestes, é dessa ferramenta que ele depende.

Quanto a Electra, ainda que não seja ela a desferir os golpes fatais nos assassinos de seu pai, será que ela não age, de fato?³⁷ Ademais, se ela não é como o irmão, tampouco o é como as outras mulheres, como podemos observar por meio dos confrontos com outras personagens femininas (o coro de nobres micênicas, sua irmã Crisótemis e sua mãe Clitemnestra).

Esse tabuleiro, portanto, se revela mais matizado em suas cores, mais variegado, e suas peças, definitivamente, não parecem ser monocromáticas.

³⁶ Note-se que nesses versos (88-89 e 105-106) temos anapestos líricos, como se “suas emoções a dominassem, precisamente nos momentos em que ela descreve e “performa” sua lamentação solitária”, como nos aponta Goldhill (2012: 114).

³⁷ Segal (1966: 532), por exemplo, afirma que Electra “é uma heroína que não age, apenas sofre”, embora mais adiante ele admita que o *lógos* de Electra tenha a substância de um *érgon*; e, mais adiante ainda (1966: 533), considere que a dicotomia, afinal, talvez nem se coloque. Também Dunn (2012: 105), ao comentar a análise de Cedric Whitman sobre a personagem (1951), refere-se a “uma poderosa, determinada protagonista que não faz nada”.

Lógos e érgon (discurso e ação)

Retomando nossa questão sobre se Electra de fato não age, poderíamos lembrar que Sófocles, em comparação com as versões anteriores do mito, introduz novos elementos que diminuem o papel de Orestes e ampliam o de Electra, como observa Nooter (2011: 400). Um deles é fazer de Electra a responsável pela fuga de Orestes quando menino, um dado mencionado diversas vezes na peça (v. 11-12; 296-7; 321; 1132-3; 1348-52). Não iríamos tão longe quanto a helenista, para quem esse dado implica que “todas as ações de Orestes no passado, presente e futuro foram provocadas pelo ato inicial de Electra” (Nooter, 2011: 400), mas, sem dúvida, ele concorre para compor o caráter determinado e atuante da protagonista.

Para Cairns (1991: 20), “a retaliação de Electra à desonra sua e à de seu pai consiste em sua persistência na dor e na desobediência à autoridade de Egisto e Clitemnestra, e na preservação de seu estado miserável”. Mais interessante, no entanto, nos parece a perspectiva de Kitzinger e Foley, que veem nas palavras de Electra uma forma de ação.³⁸

Para Kitzinger, não há uma clara distinção entre palavras e atos no que se refere ao discurso de Electra (1991: 302, n. 13), pois a forma de resistência da protagonista se daria justamente por meio de seu discurso, capaz de representar e mudar a realidade da peça como uma ação o faria,³⁹ e será de acordo com essa perspectiva que a helenista analisa em seu estudo os sucessivos embates de Electra com o coro, Crisótemis e Clitemnestra, como exemplos do poder da linguagem de Electra sobre suas oponentes, seja para persuadi-las e/ou refutá-las, de modo que, para Kitzinger, cada uma dessas cenas “termina com uma vitória de Electra sobre sua oponente” (Kitzinger, 1991: 306), uma forma de “Sófocles asseverar a credibilidade e o poder de sua [de Electra] linguagem” (Kitzinger, 1991: 301).

Embora não nos pareça, com exceção talvez da primeira cena com Crisótemis, assim tão clara a “vitória” de Electra (ou mesmo o que possa ser considerado como vitória) sobre suas oponentes, não podemos deixar de concordar com Kitzinger sobre o poder do discurso de Electra, decorrente de sua habilidade retórica e das imagens que dispõe em cena.

³⁸ Para as palavras de Electra como ações, ver também Blundell (1991: 157) e Nooter (2011, *passim*).

³⁹ Um *speech act*, como a helenista o denomina (1991: 300, n. 8), derivando o termo de Austin (Austin, 1962). De acordo com Kitzinger (1991: 305), “tendo estabelecido essa dicotomia no prólogo, Sófocles permite que Electra domine a peça pelas próximas quatrocentas e cinquenta linhas por meio de sua habilidade verbal para “performar” verbalmente e criar uma realidade a partir da linguagem”.

Para Foley, que analisa a tragédia de uma perspectiva histórico-antropológica,⁴⁰ nessas cenas iniciais (no prólogo, no primeiro *kommós*, nos embates com Crisótemis e com Clitemnestra) Electra pratica o que ela chama de “uma ética de vendeta” (Foley, 2001: 151), e, na economia desse sistema, seu lamento funcionaria como uma forma de ação.

De acordo com a helenista, a lamentação tem uma função particular em culturas que praticam a justiça de vendeta: “ela visa provocar a vingança despertando a dor compartilhada, confundindo os limites entre injustiça passada e presente, entre os vivos e os mortos” (Foley, 2001: 151). A lamentação “busca ativamente justiça por meio da dor e da criação de valores e memórias compartilhadas; ela visa de modo completamente consciente estimular ira, ou mesmo ódio” (Foley, 2001: 160), de modo que, para Foley, o que tornaria a situação da Electra de Sófocles extrema não seria “a forma nem o teor de sua posição ética, mas a ferocidade com a qual ela persegue seu objetivo sob pressão e sua habilidade para suportar continuamente a dor que uma lamentadora deve expressar para realizar sua função” (2001: 160).⁴¹

Seria desse modo que Electra, com seu discurso, manteria viva a causa de seu pai. Com suas contínuas lamentações, observa Foley, “Electra se recusa ferozmente a esquecer o passado (*Electra*, 146, 342, 346); ela congela o tempo e confunde a divisão entre dia e noite, passado e presente” (Foley, 2001: 148-149). Assim, segundo a helenista, “de um modo tradicional à função da lamentação na cultura grega antiga e moderna,⁴² Electra mantém viva a causa do morto Agamêmnon, desperta o desejo dos cidadãos pela volta de Orestes, e os faz testemunhas de sua própria visão do passado” – não à toa, Electra chamaria as mulheres do coro de *polítides* (*Electra*, 1227: “cidadãs”) (Foley, 2001: 151).

No diálogo lírico com o coro, que se segue ao monólogo de Electra e substitui as odes corais do párodo, fica patente a especial intensidade e imoderação da dor de Electra, à medida que ela performa sua lamentação agora para o grupo de mulheres micênicas. O coro faz uso dos lugares-

⁴⁰ Desse modo, em seu estudo Foley analisa as escolhas éticas de diferentes heroínas trágicas conforme o *status* social da mulher em diferentes fases de sua vida: virgem, esposa e mãe (Foley, 2001: 119).

⁴¹ A helenista ainda elenca outros motivos que tornariam a situação da Electra de Sófocles extrema: o isolamento da protagonista, parcialmente autoimposto, e a situação em que essa se encontra, desejando se vingar de assassinos entre os quais se inclui sua própria mãe e com os quais deve conviver (Foley, 2001: 160).

⁴² Para a analogia com a cultura grega moderna, Foley se baseia nos estudos etnográficos de C. Nadia Seremetakis (1991), que analisa alguns rituais dos maniates (que vivem no extremo sul do Peloponeso) como práticas femininas de resistência cultural.

comuns da consolação ('é inútil o sofrimento excessivo': *Electra*, 137-44; 'outros também sofrem': 153-7; 'deve-se confiar em Zeus e o tempo (Cronos) atenua o sofrimento': 173-84), mas cada uma dessas tentativas é refutada por Electra, que defende passionalmente sua própria perspectiva, recusando-se a ser consolada e subvertendo assim a lógica ritual do *kommós*.⁴³ Note-se também que os primeiros versos do coro (121-126), embora apresentem a estrutura familiar da consolação, já salientam o caráter transgressivo do lamento de Electra, por não seguir as restrições temporais do ritual, como observa Goldhill (2012: 115), e mais adiante o coro criticará a desmedida de sua dor infundável (140-42; 178). Ainda que um por um momento o coro pareça ser tragado pela perspectiva de Electra, a ponto de partilhar do lamento da protagonista, rememorando a morte de Agamêmnon (193-200), ele quase imediatamente retoma o tom admoestatório do início, advertindo-a para que não multiplique os próprios males com seu comportamento (213-220).⁴⁴

A despeito do caráter transgressivo do lamento de Electra, para Foley nossa protagonista desempenha o que seria uma função tipicamente feminina na tradição da vendeta, uma vez que esse sistema, com seu código ético particular, teria papéis definidos para cada sexo (Foley, 2001: 147), cabendo justamente às mulheres a ação pelo discurso (o lamento e o incitamento à violência física), e aos homens, a retaliação propriamente dita (embora, em casos excepcionais, as mulheres possam ter *o direito* à retaliação (Foley, 2001: 162)).

Ainda que Electra desempenhe essa função tipicamente feminina, no entanto, seu discurso e comportamento como um todo não parecem se ater aos limites de uma conduta convencionalmente feminina segundo a moralidade grega (seja a da tradição épica – no que diz respeito a mulheres mortais ou comuns, ao menos –, seja a da sociedade ateniense), e isso ficará mais claro nos diálogos entre Electra e sua irmã Crisótemis, que analisaremos em seguir.

⁴³ De acordo com Goldhill (2012: 119), o *kommós* enquanto ritual visa à consolação e à reintegração do indivíduo ao grupo. Para uma análise de como Sófocles manipula e subverte a forma poética e ritual do *kommós* em *Electra* e *Antígone*, ver Goldhill, 2012: 109-119.

⁴⁴ Assim, apesar de o coro terminar o *kommós* com uma expressão de simpatia e aquiescência em relação à heroína (*Electra*, 251-53), essa faz então um discurso (254-309), agora em trímetros iâmbicos, no qual defende e justifica seu modo de agir como uma compulsão a que se vê forçada (ἡ βία γὰρ ταῦτ' ἀναγκάζει με δρᾶν, 256) em vista de sua natureza, de ser uma *eugenês* ("nobre" – uma palavra-chave no vocabulário sofocliano, 257-59) constantemente exposta aos assassinos de seu pai e a seus ultrajes – que ela descreve em detalhes, e vemos então que não apenas sua dor e devoção ao pai são desmedidas, mas também a raiva e o ódio que sente pela mãe. (261-306).

Prudência e heroísmo

Se no prólogo tínhamos o contraste entre Electra e Orestes, o irmão que partiu e passou seu tempo se preparando para a execução da vingança, no primeiro e terceiro episódios da peça teremos o contraste entre a protagonista e a irmã que se encontra em posição semelhante à sua, como mulheres não casadas que permaneceram no palácio.

Que a escolha de Crisótemis, radicalmente oposta à de Electra, foi a de se acomodar à vontade de seus opressores parece já ser prenunciado antes mesmo de sua primeira fala, quando o coro pede silêncio a Electra devido à aproximação de sua irmã, como a de alguém não confiável (*Electra*, 324; cf. Finglass, 2007, *ad loc*). Ao mesmo tempo, o coro introduz essa personagem destacando o fato de Crisótemis e Electra serem irmãs e compartilharem, portanto, de uma mesma natureza paterna e materna (324-26⁴⁵). Assim, nos parece que a personagem é introduzida de modo a destacar simultaneamente sua *phýsis* (natureza) em comum com Electra e a diferença de suas escolhas.

Por meio dos diálogos entre as irmãs, Sófocles, no entanto, não apenas ilumina sua heroína por contraste – um recurso também utilizado pelo dramaturgo em *Antígone*⁴⁶ e notado por vários comentadores – mas também apresenta questões relacionadas ao heroísmo, à moderação e à transgressão de limites.⁴⁷

A primeira fala de Crisótemis ao entrar em cena é uma repreensão ao discurso de Electra, o que já nos chama a atenção para a recorrência desse discurso e seu caráter público (*Electra*, 328-29: “que discurso é esse que fazes *novamente às portas do palácio...*”; cf. 312-13; 516; 641-42). Ela continua sua crítica censurando Electra por esta se recusar a aprender, com

⁴⁵ Versos 324-26: μή νῦν ἔτ' εἴπῃς μηδέν: ὡς δόμων ὀρώ / τὴν σὴν ὀμαιμον **ἐκ πατρὸς** ταύτου φύσιν, / Χρυσόθεμιν, **ἐκ τε μητρὸς**: “não fales mais nada, pois vejo saindo do palácio Crisótemis, teu mesmo sangue, por natureza de mesmo pai e mesma mãe”.

⁴⁶ Para uma comparação dos diálogos de Electra e Crisótemis com os de Antígone e Ismene, ver Mossman, 2012: 496-501, que analisa as diferenças na caracterização das personagens femininas de Sófocles.

⁴⁷ Cf. Winnington-Ingram, 1980: 239. Note-se que, embora Crisótemis não seja uma personagem inventada por Sófocles, nenhuma outra das versões dramáticas do mito apresenta uma irmã de Electra como personagem, como observa Mossman: se o papel de Crisótemis fosse o de uma simples confidente, uma ama ou mesmo o coro poderiam cumprir essa função (Mossman, 2012: 497). Para Blundell (1991: 161), o conflito entre Electra e Crisótemis seria um conflito entre princípio (justiça) e conveniência. Para Finglass (2007: 194), a prontidão de Crisótemis em cooperar com os assassinos de seu pai serviria para destacar a intransigência de Electra.

o tempo, a ceder (330-31)⁴⁸. Em seguida, contudo, Crisótemis afirma se opor aos algozes de seu pai, dizendo que, se tivesse força, mostraria a eles o que pensa (333-34), mas, do modo como as coisas são, o melhor é não agir (e ela gostaria que Electra tivesse a mesma conduta). Por fim, ela admite que a justiça (*tò ... díkaion*, 338) está com Electra, mas conclui com um paradoxo – para ser *livre*, ela precisa se submeter, *em tudo*, a quem manda (339-40) – que só pode ser explicado, como nota Kitzinger (1991: 308), se entendermos liberdade apenas como conforto físico e liberdade de movimento dentro do palácio.

Electra inicia sua resposta pondo em questão a lealdade de sua irmã: essa teria se esquecido do pai em benefício da mãe, e por isso limita-se a reproduzir o discurso de Clitemnestra, sem nada de genuíno em suas palavras. (*Electra*, 341-44). Ela prossegue, acusando a disparidade entre as palavras e os atos de Crisótemis, pois a irmã *diz* odiar o casal real, mas não apenas se recusa a colaborar com Electra como ainda tenta demovê-la de sua conduta, alinhando-se, portanto, em suas *ações*, com os assassinos de seu pai (347-50; 357-58). Note-se que Electra considera sua própria conduta – hostil em relação a seus inimigos – uma forma de gratificar e honrar o morto (355-56).⁴⁹ O que Crisótemis considera bom senso (autoproteger-se e evitar o sofrimento), Electra chama de covardia (*deília*, 351).

Ao condenar a falta de integridade entre ação e discurso (*érgon* e *lógos*) por parte de Crisótemis (e, por implicação, também por parte de Orestes), Electra coloca-se como defensora de uma perspectiva heroica (como a de um Aquiles, diríamos⁵⁰) que exige consistência entre discurso e ação, conforme observa Van Nortwick (2018: 16). Dessa falta, Electra não se vê como culpada, continua o helenista, “ainda que ela espere por Orestes para consumir a vingança, pois ela desafia abertamente seus oponentes com seu discurso, quaisquer que sejam as consequências” (Van Nortwick, 2018: 16).

Como nota Kitzinger (1991: 309), o discurso de Electra, “com seu constante contraste entre *egó* [eu] e *sý* [tu] (*e.g.*, *Electra*, 349-50, 353-58, 359-64), insiste na incompatibilidade das escolhas que cada uma [das irmãs] fez”; e é assim que Electra prossegue, afirmando que não se dobrará jamais em troca do *luxo* de que a irmã desfruta (359-62), isto é, jamais

⁴⁸ Assim como outros heróis sofoclianos, Electra é inflexível em seu posicionamento ético. Sobre como os heróis de Sófocles não transigem com o tempo, ver Bernard Knox, 1964: 25-27.

⁴⁹ Que Electra de fato atinge Clitemnestra e Egisto com seu comportamento será confirmado mais adiante pela decisão de confinarem definitivamente Electra, caso ela não ponha fim a suas lamentações (*Electra*, 379-82).

⁵⁰ Para os ecos da figura de Aquiles no discurso de Electra, ver Finglass, 2007: 198.

sacrificará seus valores, e sua independência de pensamento, discurso e ação, por conforto material, como sua irmã fez.

Electra ainda declara que não deseja o *status* de Crisótemis e que, se essa fosse *sôphrôn* (sensata⁵¹) também não o desejaria (*Electra*, 364-65), e notamos que a heroína apresenta aqui sua própria interpretação do que seja *sôphrosýnē* (o substantivo derivado do adjetivo *sôphrôn*: sensatez, autocontrole, moderação, decoro). Como pondera Blundell (1991: 159), Electra já havia reconhecido para o coro sua deficiência nessa virtude (307-308: “em tal situação, não há lugar para moderação ou reverência”), mas agora ela parece redefini-la e reivindicá-la para si mesma.

Antes de prosseguirmos, cabe aqui uma consideração sobre o termo. Helen North, em seu estudo sobre a *sôphrosýnē*, nos aponta que, embora a *sôphrosýnē* masculina tenha várias facetas (heróis tão divergentes como Nestor, Menelau, Diomedes e Odisseu são os exemplos épicos de *sôphrosýnē* em Sófocles, Isócrates e Platão, enquanto Ajax e Aquiles são seu oposto) e sua conotação varie com o tempo, o conceito de *sôphrosýnē* feminina (modéstia, obediência, discrição, castidade) permanece o mesmo no decorrer de toda antiguidade grega (North, 1966: 1, n. 2).⁵² De acordo com Wheeler, o termo *sôphrosýnē* seria o que melhor resumiria a visão masculina sobre a qualidade adequada para mulheres respeitáveis, um termo que, usado em relação às mulheres, evoca uma “discreta modéstia em geral e, frequentemente, decoro sexual em particular” (Wheeler, 2003: 378).

Desse modo, Electra parece atribuir novo sentido ao termo nessa cena com Crisótemis, pois para ela *sôphrosýnē* não é mais uma questão de prudência ou moderação, nem, como observa Foley, de decoro feminino, autocontrole ou obediência, mas de “uma devoção ativa, coragem e até mesmo autorrespeito” (Foley, 2001: 151). Para a protagonista, se submeter aos conselhos de Crisótemis seria justamente se tornar desprovida de senso (*Electra*, 403), pois esse estaria nas atitudes que toma para vingar o pai (398-9; cf. 145-6; 394-5; 1023). O contrário disso seria covardia (351) e traição (368), e é nesses termos que ela conclui sua primeira resposta a Crisótemis, terminando seu discurso como o havia começado, isto é, acusando a irmã de ter preterido o pai a favor da mãe, mas agora em

⁵¹ Esse termo não é de fácil tradução e optamos aqui pelo seu sentido mais comum (North, 1966: 65), mas esse adjetivo pode ser entendido também como ‘de mente sã’ (em seu sentido etimológico), ‘prudente’, ‘moderado em seus desejos’, e, particularmente, ‘casto’.

⁵² A autora observa que a palavra não é usada para descrever a *areté* (excelência) feminina em Homero, mas, “quando é usada dessa forma (a partir de Semônides de Amorgos), o comportamento designado corresponde precisamente à *areté* de Penélope e Andrômaca, que, junto com Alceste, tornam-se os exemplos clássicos dessa virtude”.

termos mais insultuosos (367-68: Crisótemis será vista *pela maioria das pessoas* como *pérfida (kaké), traidora* de seu pai (*thanóntha patéra ... prodoúsa*). A *sōphrosýnē* que Crisótemis apresenta, entendida em seu sentido convencional, portanto, Electra não pode senão recusá-la.

Segundo Foley, a posição assumida por Electra “a levou além dos limites da submissividade normalmente esperada por parte das mulheres a ponto de ela quase definir virtude feminina mais como pensamento e ação independentes do que obediência” (Foley, 2001: 151).⁵³

Ao saber por Crisótemis da ameaça iminente de ser encarcerada em uma câmara escura (tão logo Egisto volte ao palácio), caso não mude seu comportamento, Electra não titubeia: que Egisto volte logo então! (*Electra*, 387), mostrando-nos assim o alcance de seu comprometimento com a causa de seu pai (e preparando-nos para a decisão que tomará depois da suposta morte de Orestes). Crisótemis tenta convencê-la a contemporizar e segue-se o embate propriamente dito, articulado em torno do verbo *phronéō* (ter entendimento, pensar, ser sensato, prudente) e de outros termos correlatos, e se torna evidente que as irmãs têm visões divergentes acerca do que consideram ser sensato ou ser uma conduta adequada à situação em que se encontram. Ainda assim, Electra, após um longo discurso, convence a irmã a aceitar, ao menos parcialmente, seu ponto de vista e a desobedecer, desse modo, a Clitemnestra.⁵⁴

O conflito entre as irmãs pode ser compreendido em termos de princípio *versus* conveniência (como o faz Blundell), e, de fato, alguns versos de Crisótemis (333-6 e 339-40) não deixam de trair um interesse próprio, mas, como observa Wheeler (2003: 379), no contexto esses versos podem ser simplesmente entendidos como declarações comuns de impotência feminina, e lembremos, como North, que “uma das funções das personagens secundárias e do coro é a de nos lembrar dos padrões gregos normais de conduta” (North, 1966: 54). Desse modo, o conflito também pode ser entendido como um contraste entre as atitudes “sensatas” de uma irmã e a coragem heroica da outra, isto é, como um conflito entre senso comum e heroísmo.

De fato, o posicionamento ético de Electra (assim como o de outros protagonistas de Sófocles) pode ser alinhado ao do maior herói da *Ilíada*⁵⁵:

⁵³ Note-se o contraste com a Electra de Ésquilo, que, nas *Coéforas* (140-41), roga aos deuses para ser muito mais *sōphrōn* (comedida, casta) do que sua mãe.

⁵⁴ Clitemnestra, depois de um sonho funesto, havia mandado Crisótemis levar suas oferendas à tumba de Agamêmnon; em vez disso, Electra persuade a irmã de que as oferendas devem ser delas mesmas, não as da mãe – o que, segundo Nooter (2011: 408), seria a primeira vitória concreta de Electra em conduzir a ação.

⁵⁵ Sobre Aquiles como modelo do herói trágico de Sófocles, ver Bernard Knox, 1964: 51-52.

consistência entre palavras e ações, coragem e intransigência desmesuradas, autonomia de pensamento e ação, natureza nobre e sentido de honra, e o apreço ferrenho ao código heroico de auxiliar os amigos e prejudicar os inimigos, com o custo da própria vida, se necessário. Essas são atitudes valorizadas e apropriadas aos grandes heróis da poesia épica, mas o que dizer quando essa ética é assumida por uma personagem feminina na tragédia?

A segunda cena com Crisótemis ocorre após a entrada do pedagogo com a falsa notícia da morte de Orestes. Assim, o contexto e a atmosfera das duas cenas são completamente diferentes, dada a notícia fatal que sobreveio no intervalo entre elas. Se Electra já havia se mostrado disposta a colaborar com a vingança com os meios de que dispunha, e se via como vingadora do pai (*Electra*, 349-50; 399), com a suposta morte de Orestes ela “atravessa seu Rubicão”, para usar as palavras de Wheeler (2003: 378), e decide matar Egisto (954-7). Para tanto, ela pede a ajuda de Crisótemis, em um discurso bastante significativo.

A protagonista inicia seu argumento enfatizando o isolamento em que *ambas* se encontram (“*nós* estamos sós”, *Electra*, 950⁵⁶); enquanto Orestes estava vivo, ele era sua esperança, mas agora ela se volta para a irmã, para, *juntas*, matarem Egisto (951-57). Note-se, assim como Mossman (2012: 498), que Electra vê a si mesma e a irmã como substitutas de Orestes. Ela continua, não deliberando como fariam isso, mas lembrando a Crisótemis as desvantagens de sua posição (destituída da riqueza paterna e da perspectiva de um casamento) (958-66), para em seguida acenar com as recompensas que essa teria caso concordasse com sua resolução: honra por parte de Agamêmnon e Orestes, primeiramente, e núpcias dignas (968-72). Além disso, ambas (e só agora ela parece se incluir explicitamente na prospectiva) alcançariam *eúkleia* (fama, renome, glória, 973), “um reconhecimento conferido normalmente aos heróis masculinos”, como nota Foley (2001: 160). Wheeler (2003: 379) também aponta que esse termo (*eúkleia*) e seus cognatos nunca são usados para se referir a uma mulher nas outras tragédias de Sófocles (a não ser, significativamente, em *Antígone*⁵⁷), e que, em Homero, é usado regularmente para descrever, especificamente, a glória masculina.

⁵⁶ Note-se o uso do adjetivo e do verbo na forma dual (... και μόνα λελείμεθον, 950), como se para reforçar o vínculo entre as irmãs (Finglass, 2007, *ad loc*).

⁵⁷ Observe-se, porém, que, em *Antígone*, é *Hemon* quem afirma a Creon que a cidade lamenta Antígone perecer por causa dos *mais gloriosos* atos (ἀπ’ ἔργων εὐκλεεστάτων, 695), em um *rumor que silenciosamente se espalha* (700), o que é bem diverso da aclamação pública que Electra imagina aqui, como observa Finglass em seus comentários aos versos 973-85 (Finglass, 2007: 403).

Para descrever o reconhecimento público que se seguiria pela morte de Egisto, Electra prossegue fazendo uso de um recurso retórico (conhecido como *tis-speech* ou *tis-Rede*: discurso de alguém) por meio do qual uma personagem imagina o que as pessoas dirão no futuro a seu respeito. Esse é um recurso familiar à poesia épica e trágica (*e.g. Ilíada*, 4.176-82; *Il.*, 6.479-80; *Il.* 7.89-91; *Eumênides*, 756-60; *Alceste*, 1000-5); o incomum aqui é o modo como Electra o elabora.

Em vez de iniciar o discurso com a fórmula habitual, usando um indefinido *tis* (alguém, um...) como enunciador ('alguém dirá...'), ela pergunta "qual *cidadão ou estrangeiro ... não ...?*", enfatizando o caráter universal do reconhecimento, que não se limitará à cidade, como observa Finglass (2007: 404). Electra imagina que as irmãs serão louvadas e apontadas como salvadoras da casa paterna,⁵⁸ que vingaram o pai sem temer pela própria vida, matando inimigos bem estabelecidos no poder (*Electra*, 975-80); elas deverão ser amadas e reverenciadas por *todos* (981), e nos festivais e por toda parte em que a *pólis* se reúna *todos* deverão honrá-las (note-se a repetição de 'todos'), por causa de sua *andreia* (982-3) – um termo geralmente traduzido como coragem, bravura, mas que literalmente designa 'virilidade', isto é, a coragem apropriada para um homem (Foley, 2001: 161), uma qualidade que Electra parece escolher como ápice dos louvores que as irmãs receberão, assim finalizando seu *tis-speech*.⁵⁹

Electra prossegue, afirmando à irmã que esse será o modo como todos falarão delas (*Electra*, 984), de forma que, "vivas ou mortas, seu *kléos* (fama, renome, glória) não as abandonará" (985). Note-se que mais uma vez ela usa um termo épico carregado de sentido (*kléos*),⁶⁰ como observa Wheeler (2003: 379), um termo também utilizado por Orestes (59-60) para se referir ao renome que obterá ao executar a vingança. Além disso, a construção do verso 985⁶¹ é bastante ambígua, pois o que traduzimos como "vivas ou mortas" pode ser entendido, em grego, como uma oração

⁵⁸ E, nesse discurso, a forma dual volta a ser usada para se descrever as irmãs como um par.

⁵⁹ Como comenta Finglass (2007: 408), podemos encontrar na literatura antiga algumas menções à *andreia* feminina, mas a *andreia* a que se refere Electra nessa passagem não é, em nenhum sentido, distintivamente feminina (cf. Aristóteles, que afirma que homens e mulheres possuem tipos diferentes de *andreia* (*Polít.* 1260a 21; 1277b 20-3)). Para uma discussão detalhada sobre o campo semântico do termo, ver Bassi, 2003, *passim*.

⁶⁰ Como nos aponta King (2012: 397), o termo *kléos* também se refere justamente à fama que os heróis obtêm, na poesia épica, em recompensa por sua morte. Segundo Bassi (2003: 41), a fama a que Electra aspira nos lembraria a *Ilíada* não apenas pelo vocabulário utilizado, mas também pela estrutura e conteúdo geral da passagem, que a helenista compara com o discurso de Heitor ao desafiar um aqueu para o combate (*Ilíada*, 7.87-91).

⁶¹ Verso 85: ζῶσαιιν θανούσαιιν θ' ὥστε μὴ κλιπεῖν κλέος

temporal ou condicional, isto é, pode significar “enquanto estivermos vivas e quando morreremos” ou “se vivermos e se morreremos”. Desse modo, Electra parece revelar seu sentimento acerca do provável desfecho de seu plano (Kitzinger, 1991: 321) e sua consciência de que após a morte de Egisto se seguiria a sua, um preço que ela está disposta a pagar (no melhor estilo heroico).

Por fim, ela conclui seu discurso com um apelo à irmã, para que honre seu dever para com os mortos e ponha, assim, um fim aos males que as afligem (*Electra*, 986-8), finalizando com uma máxima heroica: “viver vergonhosamente (*aiskhrós*) é vergonhoso (*aiskhròn*) para os que são de natureza nobre” (989⁶²).

Como notam vários comentadores, o discurso de Electra parece evocar não apenas os heróis homéricos, mas também os tiranicidas atenienses Harmodius e Aristogeiton, cultuados como heróis cívicos em Atenas por terem assassinado o tirano Hiparco: dois homens que executaram uma ação temerária, com o custo de suas próprias vidas, para assassinar o tirano à mercê do qual viviam, em razão do que alcançaram fama e foram celebrados em festivais públicos e privados (Finglass, 2007: 404).

Desse modo, Electra imagina para si um futuro e um renome que ultrapassam os limites da casa familiar: ela e Crisótemis salvariam não apenas sua linhagem paterna, mas a própria cidade; seriam tiranicidas amadas, reverenciadas e honradas não por um marido, mas por *todos*, cidadãos ou estrangeiros, em celebrações públicas, isto é, seriam honradas como heróis – e heróis masculinos (King, 2012: 396). Não à toa, o locutor imaginário de Electra (em seu *tis-speech*) usa a forma gramatical do dual no gênero masculino para se referir às irmãs (977; 980). Em seu discurso, Electra parece traçar uma trajetória “que começa com um modelo de realização feminina (no casamento) para terminar em um modelo de realização masculina (na ação cívica heroica)”; como afirma King (2012: 397). De acordo com o helenista, ela imagina a si mesma como um homem, “e não apenas como um homem qualquer, mas um tão comparável com um herói fundador da democracia ateniense quanto com um herói do tipo reconhecidamente homérico”. Desse modo, com seu *tis-speech*, Electra parece celebrar a si mesma como um homem (King, 2012: 398), mostrando-nos, mais uma vez, sua recusa em se manter dentro das convenções do discurso e da ação.⁶³

⁶² Verso 989: ζῆν αἰσχρὸν αἰσχροῦς τοῖς καλῶς πεφυκόσιν.

⁶³ De acordo com Foley (2001: 127), na poesia épica (e seu comentário incide sobre a *Odisseia* especificamente) ambos os sexos podem demonstrar publicamente *areté* (excelência ou virtude) e alcançar *kléos* (fama) por suas ações, mas o fazem em contextos e por meios

Crisótemis, que na cena anterior se deixara persuadir e antes de conhecer o plano da irmã se dizia disposta a colaborar com ela dentro de suas possibilidades (*Electra*, 942-46), agora é firme em sua rejeição a Electra, acusando sua falta de cautela (de *eulábeia*, 992-94)⁶⁴ e atingindo o ponto nevrálgico de seu discurso: a inadequação de sua visão para duas mulheres: “não vês? és mulher por natureza e não homem, e tua mão é mais fraca que a dos adversários” (997-8⁶⁵).

Ela prossegue com uma argumentação bastante pertinente – de uma perspectiva não heroica, decerto – declarando que ter uma bela reputação não lhes daria alívio se morressem de modo infame (*dyskleós*) (v. 1005-6), que pior do que morrer é não poder fazê-lo quando se quer (v. 1007-8),⁶⁶ e apelando para que Electra contenha sua cólera e não destrua de uma vez por todas a linhagem familiar (1009-10).

Desse modo, segue-se outro embate entre as irmãs articulado em torno do verbo *phrōnéō* e de termos correlatos, com Crisótemis insistindo na impossibilidade de se resistir aos que detêm o poder e Electra menosprezando essa cautela como covardia, em sua busca do que considera justo (Van Nortwick, 2018: 27). Como na cena anterior entre elas, Crisótemis não nega que a justiça esteja com Electra, mas, desta vez, sai de cena se recusando a perseguir uma justiça que traz danos (1041-2), enquanto Electra permanece inflexível em sua posição.⁶⁷

Considerações finais

Com a entrada de Orestes, Electra não chega a tocar em uma espada, mas isso não é necessário para ela demonstrar que sua conduta, ao contrário da de Crisótemis, não é convencionalmente feminina (cf. Foley, 2001: 159).

Já vimos como em termos de escolhas éticas seus princípios se

diferentes. Mulheres reais, também nos lembra a helenista, recebiam aclamação pública quase exclusivamente em epitáfios sepulcrais (Foley, 2001: 115).

⁶⁴ Crisótemis implicitamente contrasta *eulábeia* (cautela, prudência, *Electra*, 994), que falta a Electra, com *thrásos* (coragem, audácia, 995), que lhe sobra, usando uma imagem bastante significativa para se referir ao arrojo da irmã: “a que miras, que te *armas* com tal audácia...” (995-6: ποῖ γὰρ ποτε βλέψασα τοιοῦτον θράσος / αὐτὴ θ’ ὀπίζη...).

⁶⁵ Versos 997-98: οὐκ εἰσορᾷς; γυνὴ μὲν οὐδ’ ἀνὴρ ἔφυς / σθένεις δ’ ἔλασσον τῶν ἐναντίων χερσίν.

⁶⁶ Provavelmente uma alusão ao encarceramento mencionado nos versos 379-82.

⁶⁷ Electra reconhece, não sem ironia, o sentido convencional de sensatez e prudência (1027: ζηλώ σε τοῦ νοῦ, τῆς δὲ δειλίας στυγῶ: “invejo-te pelo juízo, e tenho-te horror pela covardia”), mas, para sua natureza heroica, parece haver uma hierarquia de valores em que justiça, honra e coragem têm precedência sobre outras virtudes, como a prudência (cf. Blundell, 1991: 171; North, 1966: 61, n. 68).

norteiam pelo código heroico, alinhando-se ao de heróis épicos (ela mesma se imagina como um), inclusive em certo desdém pela *sōphrosýnē* como virtude (em seu sentido convencional de prudência, e, especialmente, no que se refere à modéstia e ao recato femininos).⁶⁸

Ela pode até reconhecer os valores convencionais, e sua falha em relação a eles (*e.g. Electra*, 222; 254-5; 307-8; 616-8), mas, justamente por seu caráter (o de uma *eugenés*), os valores de honra e justiça, que se traduzem na lealdade ao pai, têm primazia sobre outros (*e.g.* 131-3; 221; 236-50; 399) – o que só faz aumentar a estatura trágica da protagonista (cf. Blundell, 1991: 170). E será essa lealdade que a levará a assumir o papel de vingadora de seu pai, transgredindo, assim, as fronteiras de gênero, não pela resolução em si de matar Egisto, mas sobretudo pelo modo como planeja fazê-lo, heroicamente.

Mesmo ao desempenhar o que seria uma função feminina na vendeta, ou mesmo o que até o período clássico era reconhecido socialmente como um dever feminino – o de celebrar os ritos fúnebres dos parentes mais próximos, incluindo-se a lamentação (Abbattista, 2019: 19), *Electra* o faz de modo transgressivo. Note-se ainda que, embora não constitua uma transgressão em si, no gênero trágico, as mulheres ocuparem um espaço público (como diante das portas do palácio), o fato de *Electra* fazê-lo, e para expor seu lamento, é repetidamente enfatizado (312-13 – pelo coro; 328-31 – pela irmã; 516-18 – pela mãe), como nota Wheeler (2003: 379).⁶⁹

Como podemos observar, *Electra* parece ser caracterizada como uma personagem transgressora em vários aspectos. No que diz respeito à questão de gênero, no entanto, o tema se revela mais complexo.

A despeito de defender valores masculinos de comportamento, e se imaginar autora de uma façanha heroica, *Electra* não é exatamente uma personagem que espelha o modelo masculino como um todo. Como pondera Mossman (2012: 498), seu ressentimento em relação a Clitemnestra e Egisto também se deve ao fato de se ver espoliada de um matrimônio e de filhos, como podemos observar em sua queixa ao coro (*Electra*, 164-5; 187-8⁷⁰). O caráter de *Electra* é belicoso, mas não lhe faltam traços maternos. Vide, por exemplo, o quarto episódio, em que se debruça

⁶⁸ E, assim como esses heróis, com a mesma força com que odeia seus inimigos, *Electra* também ama os que lhe são caros.

⁶⁹Cf. também os versos 1238-42, em que *Electra* afirma, com certo desdém, não temer as mulheres do palácio, “sempre encerradas em casa”.

⁷⁰ Versos 164-5: ὄν γ' ἐγὼ ἀκάματα προσμένουσι ἄτεκνος, / τάλαιν' ἀνύμφευτος αἰὲν οἴχνῳ, : “a quem aguardo sem repouso, sem filhos, / infeliz, sem esposo prossigo sempre”; 187-8: ἄτις ἄνευ τεκέων κατατάκομαι, / ἄς φίλος οὔτις ἀνὴρ ὑπερίσταται, : “sem filhos, definho, / sem marido amigo que me ampare”.

sobre a urna supostamente contendo os restos de Orestes e lamenta sua morte, lembrando, em um longo e terno discurso, a relação afetuosa com o irmão: fora ela a responsável por sua fuga (1130) e, antes disso, dedicara a ele os cuidados de uma nutriz (mais do que Clitemnestra ou as outras mulheres do palácio, ela afirma, 1143-48), um “doce labor” (*pónōi glykeî*, 1145). Electra despreza Egisto como a um “fraco”, que “luta suas batalhas com mulheres” (v. 301-2), e só resolve executar a vingança depois de acreditar que Orestes já não poderá fazê-lo (Wheeler, 2003: 383). Com seu comportamento, afirma Wheeler (2003: 383), ela transgride as convenções, “mas em defesa do patriarcado e da patrilinearidade”.

Como podemos ver, Electra (como, aliás, outras heroínas trágicas – Antígone, Medeia e mesmo a Clitemnestra de Ésquilo) não se enquadra facilmente em uma categoria de gênero.

Com seu comportamento e atitudes, pensamos, Electra viola os pressupostos acerca de uma conduta convencionalmente feminina, mas isso faz parte de uma discussão mais ampla, em que diferentes valores e virtudes também competem entre si; uma discussão ética que ao mesmo tempo inclui e ultrapassa questões de gênero.

Desse modo, ver na figura de Electra simplesmente uma feminista *avant la lettre* pode constituir-se um erro de partida. A heroína trágica, assim como o herói, sobretudo em Sófocles, é, por definição, distante da mulher ou do homem comum, mesmo porque as situações e os dilemas morais com que esses heróis e heroínas se deparam são também muito mais extremos (Dover, 1994: 18). Ademais, se a personagem de Sófocles desafia os estereótipos culturais com sua autonomia, ao mesmo tempo, por contraste, seu comportamento também lembra ao público o que se esperava da mulher ateniense em sua vida cotidiana (cf. Foley, 2001: 116), e não podemos nos esquecer de que o festival teatral na Atenas do século V a.C. era também um evento cívico, voltado para os cidadãos, isto é, para um público masculino antes de mais nada.

Por fim, mais do que desafiar ou reforçar estereótipos culturais, Sófocles, em uma tessitura dramática bastante complexa, parece explorar uma personagem feminina, imbuída de autonomia moral, para pôr em questão escolhas éticas que envolvem fronteiras morais muitas vezes ambíguas. O julgamento sobre o caráter de sua protagonista, Sófocles o reserva à plateia.

Referências bibliográficas

- ABBATTISTA, A. "The Tragic Nightingale Between Lament and Revenge." *Thersites* 9 (2019), p. 19-43. Disponível online: <https://doi.org/10.34679/thersites.v.9.118>.
- AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
- BASSI, K. "The Semantics of Manliness in Ancient Greece" In: ROSEN, R. M.; SLUITER, I. (eds.), *Andria: Studies in Manliness and Courage in Classical Antiquity*. Leiden: Brill, 2003, p. 25-58.
- BAKOIANNI, A. *Electra Ancient and Modern. Aspects of the Reception of the Tragic Heroine*. London: Institute of Classical Studies, 2011.
- BLUNDELL, M. W. *Helping Friends and Harming Enemies. A Study in Sophocles and Greek Ethics*. 3ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- CAIRNS, D. "Shaming friends: Sophocles' Electra". *Prudentia*, 23, 1991, p. 19-30.
- DOVER, K. J. *Greek Popular Morality in the time of Plato and Aristotle*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1994.
- DUNN, F. "Electra" In: ORMAND, Kirk. *A Companion to Sophocles*. London: Wiley-Blackwell, 2012, p. 98-110.
- FINGLASS, P. J. "Electra" In: LAURIOLA, R.; DEMETRIOU, K. N. (eds.) *Brill's Companion to the Reception of Sophocles*. Leiden: Brill, 2017, p. 475-511.
- FINGLASS, P. J. *Sophocles: Electra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- FOLEY, Helene P. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- FOLEY, Helene P. *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*. Sather Classical Lectures 70. Berkeley: University of California Press, 2012.
- GARVIE, A. F. *Aeschylus Choephoroi with introduction and commentary*. Oxford, Clarendon Press, 1987, p. xvii, *apud* SACCONI, K. A. *Electra de Eurípidés: Estudo e Tradução*. 2012. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 11.
- GELLIE, G. H. *Sophocles: A Reading*. Melbourne, Melbourne University Press, 1972. p. 116, *apud* FOLEY, Helene P. *Female Acts in Greek Tragedy*. Princeton: Princeton University Press, 2001, p. 145.
- GRIFFTHS, E. M. "Electra" In: MARKANTONATOS, A. (ed.). *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden: Brill, 2012, p. 73-91.

- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GOLDHILL, S. *Sophocles and the Language of Tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- HALL, E. "Sophocles' Electra in Britain". In: GRIFFIN, J. (ed.) *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 261–306.
- KAMERBEEK, J. C. *The plays of Sophocles – Commentaries – Part V – The Electra*. Leiden: Brill, 1974.
- KING, B. "Masculinity and Freedom in Sophocles". In: ORMAND, Kirk. *A Companion to Sophocles*. London: Wiley-Blackwell, 2012, p. 395-407.
- KITZINGER, Rachel. "Why Mourning Becomes Elektra". *Classical Antiquity*, vol. 10, n. 2, 1991, p. 298-327.
- KNOX, Bernard. *The Heroic Temper. Studies in Sophoclean Tragedy*. Berkeley: University of California Press, 1964.
- MOSSMAN, Judith. "Women's voices in Sophocles". In: MARKANTONATOS, A. (ed.). *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden, Brill, 2012, p. 491-506.
- NOOTER, Sarah. "Language, Lamentation, and Power in Sophocles' Electra". *Classical World*, v. 104, n. 4, 2011, p. 399-417.
- NORTH, Helen. *Sophrosyne: Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1966.
- SACCONI, K. A. *Electra de Eurípidés: Estudo e Tradução*. 2012. Dissertação (Mestre) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- SEGAL, Charles P. "The Electra of Sophocles". *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 97, 1966, p. 473-545.
- SEGAL, Charles P. *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- SEREMETAKIS, C. N. *The Last Word: Women, Death, and Divination in the Inner Mani*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- SOFÓCLES/EURÍPIDES *Electra(s)*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- VAN NORTWICK, T. *Late Sophocles: the hero's evolution in Electra, Philoctetes, and Oedipus at Colonus*. 4ª ed. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.
- WHEELER, G. "Gender and Transgression in Sophocles' "Electra": *The Classical Quarterly*, v. 53, n. 2, 2003, p. 377-388.
- WOODARD, T. M. "Electra by Sophocles: The Dialectical Design." *Harvard Studies in Classical Philology* 68, 1964, p. 163–205, e 70 (1965), p. 195–233.

Josiane Teixeira Martinez

WINNINGTON-INGRAM, R.P. *Sophocles: An Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

5

ASPÁSIA DE MILETO

Maria Aparecida de Oliveira Silva

Introdução

O período clássico da história ateniense é marcado por guerras. Elas já não eram caracterizadas por conflitos externos contra o inimigo persa, mas sim por batalhas internas entre os helenos. Houve uma divisão em dois grandes blocos liderados por Atenas e Esparta, respectivamente conhecidos por Liga de Delos e Liga do Peloponeso. Claramente, esses combates configuram um espaço que representa melhor o universo masculino da força e da retórica, esta para convencer os cidadãos de que a guerra se fazia necessária e aquela para defender seu território e ao mesmo tempo expandir os seus domínios. A filosofia ainda é atacada por meio da figura de Sócrates, condenado por questionar modelos citadinos. O desdém aos filósofos permanece ainda no tempo de Plutarco, nos séculos I-II d.C., conforme lemos neste registro:

Mas se caça um jovem conhecedor das letras e estudioso, logo está entre os livros, a sua barba desce até os pés, a coisa é vestir uma capa surrada e ter

Aspásia de Mileto

indiferença do filósofo, e pela boca os números e os triângulos retângulos de Platão. E se um indolente, bebedor e rico, por sua vez, precipitar-se diante dele,

*em seguida, despiu-se de seus farrapos o muito sagaz
Odisseu,¹*

o manto grosseiro foi jogado, e a sua barba foi aparada, tal como um campo sem frutos, e vasos para manter frescos os vinhos, taças, sorrisos nas caminhadas e zombarias contra os filósofos.”²
(Plutarco. *Como distinguir o bajulador do amigo*, 52C-D)

Sócrates representa uma ruptura na imagem do cidadão ideal, pois não era atlético como um guerreiro, nem mesmo asseado como um aristocrata. Ele não apreciava a retórica tão cara aos oradores de sua época, não tinha um lar como um microcosmo da cidade, mas vivia pelos lugares cercado de jovens. Além disso, bebia muito vinho e provocava seus ouvintes com perguntas embaraçosas enquanto expressava suas próprias ideias, ou seja, era um desregrado. Desregramento que também é atribuído a Aspásia, uma mulher que ousava ensinar retórica³ em vez de fiar. Nas próximas páginas, discorreremos sobre Aspásia de Mileto, uma mulher estrangeira em uma cidade dominada por homens cidadãos que controlam suas mulheres e que lhes oferecem um gineceu. Este era um local exclusivo onde elas deviam exercer suas atividades manuais, afastadas das letras. Sobre essas mulheres, que viviam sob a égide dos homens, Péricles assim discursou:

E se devo fazer menção a algum tipo de virtude das mulheres, as que hoje viverão na viuvez, exporei tudo com um breve conselho. Pois se não vos tornares inferiores à vossa própria natureza, tereis grande reputação, grande também será a glória daquela de quem a virtude e o defeito menos se falar entre os homens.

(Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*, 2.45.2)

¹ Homero. *Odisseia*, 22.1.

² Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva (2015). Doravante, as traduções com autoria não identificadas pertencem à autora deste capítulo, excetuando os excertos de obras publicadas.

³ Glenn afirma que a historiografia desdenhou a habilidade retórica de Aspásia, fato que acarretou na omissão de seu nome e no ocultamento de sua colaboração na História da Retórica Antiga, além de que se retirou uma mulher de sua história (Glenn, 1994: 183).

Se o silêncio da mulher ateniense é alvo de elogios entre os cidadãos de Atenas, do outro lado do Mar Egeu, temos relatos de mulheres que exerceram o poder habilmente. Nesse sentido, Heródoto se constitui em nossa principal fonte de informação ao nos apresentar Nitócris, rainha da Babilônia, de quem temos o seguinte registro: “Entre tão numerosas gerações de homens, dezoito foram etíopes, uma única rainha autóctone, e os demais homens foram egípcios. O nome dessa mulher, a que reinou no território da Babilônia, era Nitócris.” (*Histórias*, 2.100). Outra mulher que se destaca em sua narrativa é Artemísia de Halicarnasso, descrita por Heródoto da seguinte maneira:

E Artemísia, que mais admiro como mulher estratega que realizou uma expedição militar contra a Hélade. Após a morte de seu marido, ela mesma se apoderou da tirania, embora tivesse um filho recém-nascido, por sua determinação e coragem, realizou uma expedição militar, de modo algum foi obrigada a isso. E seu nome era Artemísia, filha de Ligdamis, era de linhagem halicarnássia por parte de pai, e de mãe era cretense. E comandava os halicarnássios, os coos, os nisírios e os calímnios, e fornecia cinco naus. Certamente, de toda a frota, depois das dos sidônios, eram as melhores naus; dentre todos os aliados militares, ela mostrou as melhores ideias ao rei.

(Heródoto. *Histórias*, 7.99)

Ou ainda, as lendárias mulheres que formavam o povo das Amazonas:

E a respeito dos saurómatas conta-se o que se segue. Quando os helenos combateram contra as Amazonas (os citas chamam as Amazonas de *Eórpata*; esse nome, conforme a língua da Hélade, tem o mesmo valor de “matadoras de homens”, pois *eór* e como os citas chamam “homem”, e *patá* e “matar”), nessa época, o relato dos helenos e que, depois de terem vencido a batalha às margens do Termodonte, eles zarparam em três embarcações com as Amazonas que conseguiram capturar vivas. E quando estavam em alto-mar, elas atacaram e eliminaram os homens. E foram levadas conforme a onda e o vento; e como elas não conheciam a navegação nem sabiam utilizar os lemes, nem as velas, nem os remos; mas, visto que haviam eliminado os

Aspásia de Mileto

homens, elas foram levadas conforme a onda e o vento. E elas chegaram a Cremnos, na região do lago Meótis; e Cremnos faz parte da terra dos citas livres. Lá as Amazonas desceram das embarcações e caminharam pela estrada em direção a um lugar habitado. E elas encontraram a primeira manada de cavalos que levaram e, nesses, cavalgaram e pilharam os territórios dos citas. (Heródoto. *Histórias*, 4.110)⁴

Como vimos, as mulheres descritas por Heródoto rompem com os padrões atenienses, nos quais a mulher está restrita a um espaço privado específico, denominado gineceu. Os espaços públicos reservados à circulação das mulheres estavam associados aos ritos e festivais em honra aos deuses citadinos. Heródoto, que veio de Halicarnasso para viver em Atenas por conta de uma revolta que ocorreu em sua terra natal, certamente deve ter estranhado o comportamento das mulheres atenienses, porque as considerava mais contidas e reclusas. Tal dedução vem da apresentação que Heródoto faz de Artemísia, quando afirma que: “E dentre as cidades que eu disse que ela comandava, o povo era todo de origem dórica, halicarnássios que eram trezênios, e de outros lugares de Epidauro.” (*Histórias*, 7.99). Portanto, Artemísia não era de origem ática, e sim do Peloponeso, onde as mulheres tinham a fama de serem mais livres. Uma vez que Mileto foi uma cidade colonizada por cretenses e cários do território (Pausânias, *Descrição da Grécia*, 7.2.1), a cidade de Aspásia também não estava em consonância com os costumes dos atenienses. Essas diferenças foram cruciais para a construção da imagem da mulher casta ateniense em contraposição àquela das mulheres estrangeiras, pois estas eram estranhas aos seus hábitos.

Aspásia de Mileto, uma breve biografia

Em razão da divisão dos espaços na Grécia antiga, as práticas sociais relacionadas às mulheres pouco aparecem nos escritos. Em geral, as mulheres aparecem em escritos normativos, como os de Platão e Aristóteles, que tentam por meio de leis específicas regular as práticas femininas. Quando não, os relatos são de mulheres que quebraram os paradigmas sociais com atitudes jamais esperadas pelos seus normatizadores. O primeiro exemplo a ser observado é aquele dado por Homero, quando nos conta a história de Helena, rainha de Esparta. Ela era

⁴ Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva (2019).

a esposa do rei Menelau, irmão do poderoso Agamêmnon, que rompeu com esse círculo de poder ao se render aos encantos do troiano Páris. Helena fugiu de Esparta com Páris e foi viver no palácio de Príamo, rei de Troia. Desse modo, Aspásia de Mileto integra esse grupo de mulheres degeneradas por cruzarem as fronteiras determinadas pelas leis. Estas, por sua vez, refletem claramente as necessidades dos homens cidadãos que controlam as instituições e participam das guerras.

Não dispomos de informações suficientes para traçar uma biografia de Aspásia. No entanto, temos acesso a algumas informações acerca dessa mulher, nascida por volta de 470 a.C., em Mileto, uma cidade da Ásia Menor. Os autores de sua época não escrevem sobre Aspásia e, aqueles que o fazem, apenas se referem a ela como uma cortesã que exerceu má influência nos planos de Péricles. Assim, culpam-na pela deflagração da Guerra do Peloponeso, com poucas palavras, sem que possamos delas retirar informações mais detalhadas. Os dados biográficos relativos a essa mulher aparecem com maior frequência na biografia de Péricles, escrita por Plutarco, ou seja, somente cinco séculos depois da época em que ela viveu. Embora não tenha escrito nenhuma biografia dedicada às mulheres, Plutarco nos traz informações sobre várias delas através de seus biografados⁵, e este é o caso de Aspásia. Desses escritos, retiramos muitas informações que podem não ser fidedignas, contudo, são verossímeis. Por meio da biografia de Péricles, também temos referências a outros autores que emitiram suas opiniões ou que escreveram algo mais consistente sobre Aspásia de Mileto. Assim, uma breve biografia dessa personagem pode ser traçada a partir do relatado de Plutarco em *Péricles*, dos capítulos 24 a 32.

Logo na primeira referência a Aspásia que encontramos na biografia do político ateniense, Plutarco atribui a responsabilidade da guerra contra os sâmios não a Péricles, porém a ela:

De seguida, firmada uma trégua de trinta anos entre atenienses e lacedemônios, decretou uma expedição naval contra Samos, acusando os seus habitantes de, apesar de exortados a terminarem a guerra contra Mileto, não obedecerem. Mas, como parece que fez guerra contra Samos para agradar a Aspásia, talvez seja então a melhor ocasião para questionar esta mulher, que arte ou poder tão grande tinha, que dominava os

⁵Sobre as mulheres citadas por Plutarco ao longo de suas biografias de homens heroicos e ilustres, como o autor os denominava, consultar: SILVA, 2014: 209-230.

Aspásia de Mileto

principais políticos e aos filósofos oferecia matéria nem pouca, para falarem dela.

(Plutarco. *Péricles*, 24.1-2)⁶

O próêmio da biografia de Aspásia já direciona o leitor a pensar nos seus atributos físicos e intelectuais, como se ambos determinassem o seu êxito diante de homens poderosos ou sábios, ou ambos. Plutarco nos apresenta uma mulher que conhecia a arte da sedução, com a qual conquistava estrategos vitoriosos, ao mesmo tempo em que era sábia e detinha muitos conhecimentos, utilizados para conquistar os sábios. Plutarco nos faz lembrar de Cleópatra, outra personagem feminina retratada nas biografias de Júlio César e de Marco Antônio, caracterizada pelo uso da beleza e da inteligência como armas de conquista, como vemos nesta afirmação: “Cleópatra o apanhou, mostrando-se para ele brilhante, e ele foi ainda conquistado por sua conversa e graça.” (*César*, 49.4). Ou ainda, “o amor de Cleópatra o atacou, despertou nele ainda muitas paixões escondidas e silenciadas, e o deixou em êxtase báquico” (*Antônio*, 25.1-4). É importante notar que ambas são estrangeiras, mulheres letradas, conquistadoras de grandes conquistadores cidadãos, em um mundo onde o poder e a força masculinas despontam. Por isso, causa espanto e estranhamento haver mulheres que rompem com esses paradigmas e que se transformem direta ou indiretamente em sinônimos de poder e força femininas. Ademais, elas eram desprovidas da honra e da glória dos homens e comumente associadas à desonra e à difamação.

Plutarco não foi diferente de seus antecessores. No próêmio de sua breve biografia de Aspásia, o autor imputa-lhe a culpa pela guerra entre sâmios e atenienses, ocorrida em 440 a.C.: “fez guerra contra Samos para agradar a Aspásia” (*Péricles*, 24.1). É uma leitura simplista, como se todos os atos políticos de Péricles fossem pensados e analisados a partir das vontades de Aspásia. Não dispomos de outro relato no qual essa mulher tenha sido responsabilizada por tal guerra, a não ser por um fragmento de Dúris de Samos (*FGrHist*. 77F 65). Esse autor também acusa Aspásia de ser a responsável pela guerra contra os sâmios. Porém, antes mesmo desse conflito, sabemos que a inimizade entre sâmios e milésios estava associada à Revolta da Iônia, conforme lemos neste relato de Heródoto:

E depois de saberem dadas questões surgidas dentre os iônios, os estrategos dos sâmios lá, então, decidiram

⁶ Tradução de Ana Maria Guedes (2010), a quem pertence todas as citações da biografia de Péricles neste capítulo.

aceitar o que veio de Eáces, filho de Silosonte, porque Eáces antes enviou-lhes propostas nas quais pedia para que abandonassem a aliança militar dos iônios, porque os persas lhes ordenaram isso, então os sâmios, porque ao mesmo tempo viam que existia muita desordem entre os iônios, aceitaram as propostas, e ao mesmo tempo estava claro que lhes seria impossível vencer o poderio do rei, certamente, estavam bem cientes de que se também vencessem a frota de Dario que estava presente, outra se lhes apresentaria cinco vezes maior. Portanto, cercaram-se desse pretexto, depois rapidamente viram que os iônios não queriam ser úteis, que estariam no ganho se preservassem seus templos e suas posses.

(Heródoto. *Histórias*, 7.13)

Os sâmios se mostravam partidários dos persas e os milésios eram antigos aliados dos atenienses. Consequentemente, uma guerra contra os sâmios representava o enfraquecimento do poder persa, que assombrava o imaginário grego por causa das recentes guerras contra os reis Dario e Xerxes. Culpar Aspásia é desconsiderar a posição estratégica de Samos, um grande entreposto comercial que servia de referência para os demais iônios da Ásia Menor. Ao conquistar tal território, Péricles expandiria o comércio ateniense na região, além de demonstrar o poder de Atenas entre os iônios. Essa demonstração de poder era há muito desejada pelos atenienses para fazer frente ao poder persa e, por conseguinte, aos espartanos, porque também contavam com o auxílio persa em algumas de suas expedições militares.

Então, Plutarco nos informa que Aspásia era de origem milésia, filha de Axíoco, seguidora dos passos de Targélia, uma cortesã de origem iônia que seduzia os homens mais poderosos de seu tempo, em particular, o rei persa (*Péricles*, 23.3). Isso posto, Plutarco insere Aspásia em uma tradição de mulheres belas e inteligentes da Iônia, sedutoras de homens importantes e poderosos. Talvez o rigor da educação destinada às cidadãs atenienses, restritas aos gineceus, faça com que mulheres letradas e estrangeiras pareçam libertinas por subverterem os costumes, envolverem cidadãos proeminentes e despertarem neles paixões recônditas⁷. Não se tratava de uniões articuladas por famílias influentes e sim de vínculos nos quais participavam cidadãos e estrangeiras. Elas não estavam sujeitas a

⁷ A leitura do relacionamento entre Péricles e Aspásia, sob a ótica amorosa, é analisada em um interessante capítulo de Mazel, intitulado *Aspasie ou l'amour royal* (1984: 55-80).

leis restritivas, conversavam e envolviam os homens por conhecerem outros costumes, línguas e escritos. Outrossim, tinham a liberdade de expressão que faltava às atenienses, como podemos depreender deste registro:

Há quem afirme que Aspásia conquistou o apreço de Péricles pela inteligência e capacidade política de que era dotada. Também Sócrates a visitava algumas vezes com os discípulos, e os que lhe eram íntimos levavam as mulheres para a escutarem, embora dirigisse um negócio que era tudo menos honrado e digno, pois mantinha jovens prostitutas.

(Plutarco. *Péricles*, 24.5)

Plutarco também nos mostra que a morte de Péricles causou um revés na vida de Aspásia, como se somente o político ateniense valorizasse seus atributos. Aqueles associados a Péricles apenas a toleravam ou até mesmo a culpavam pelos infortúnios de Atenas, visto que o político ateniense se uniu a alguém fora do círculo social que frequentava:

Ésquines diz que Lísicles, o comerciante de gado, um sujeito de origem humilde e de baixa índole, se tornou o primeiro dos atenienses, por ter passado a viver com Aspásia depois da morte de Péricles. No *Menéxeno* de Platão, embora o texto de abertura esteja escrito em tom jocoso, existe algum fundamento histórico no fato de Aspásia ter fama de se reunir com muitos atenienses com objetivos retóricos.

(Plutarco. *Péricles*, 24.7)

Ainda vemos que Aspásia não se uniu somente a um ateniense após a morte de Péricles e que a excelência da retórica desse político resultava de sua convivência com tal mulher. Plutarco claramente segue a opinião expressa por Sócrates neste diálogo escrito por Platão:

Sócrates – Sim, Menexeno, mesmo eu, não seria nada de espantar que fosse capaz. Acontece que tive por mestre uma mulher que está longe de ser medíocre em matéria de oratória. É a mesma que formou uma multidão de excelentes oradores, entre os quais há um que se destaca entre todos os Gregos – Péricles, filho de Xantipa.

Menexeno – Quem é? Referes-te a Aspásia, obviamente [...] Sócrates – Sim, com efeito. E além dela tive por mestre Conos, filho de Metróbio. Foram os meus dois mestres, este para a música, aquela para a oratória. Quando um homem recebe uma tal educação, não espanta que se torne um temível orador!

(Platão. *Menêxeno*, 235e-236a)⁸

Entretanto, as lições de retórica de Aspásia não eram as únicas que interessavam para Péricles. Na visão plutarquiana, “a afeição de Péricles por Aspásia foi certamente de índole amorosa.” (*Péricles*, 24.7), dado que devolve sua esposa para se unir a Aspásia, “a quem amou com especial ternura” (24.8). A partir de então, Plutarco conduz a biografia de Péricles em paralelo à de Aspásia e nos informa o seguinte: “Diz-se que, todos os dias, quando saía da ágora ou nela entrava a saudava com um beijo. Nas comédias, ela aparece como uma nova Ônfale, Dejanira e como Hera.”. É evidente que reiteradas demonstrações de afeto entre um nobre cidadão e uma estrangeira, ainda que bela e culta, resultaram em reações exacerbadas, como o autor ilustra com estes versos de Cratino: “A Sem-Vergonhice dá à luz esta Hera, Aspásia, uma concubina de olhos de cadela.” (24.9). Esses versos fazem um trocadilho com o epíteto de Hera “olhos de vaca” com o de “olhos de cadela”, animal associado à imagem das mulheres que se prostituíam.

E Plutarco segue sua narrativa citando outro poeta cômico, Êupolis, que escreveu estes versos:

“E o meu bastardo, está de boa saúde?”

E Pirónides responde-lhe:

“Está e de há muito seria um homem feito, se não o abalasse o mal da marafona.”

(Plutarco. *Péricles*, 24.10)

Deixando de lado os exageros típicos de um poeta cômico e cidadão ateniense indignado com o envolvimento do seu líder maior com uma cortesã estrangeira, a informação que temos é a de que Péricles teve um filho com Aspásia. Isso deve ter aumentado a insatisfação daqueles que defendiam a pureza de sua aristocracia, cujo ideal era ser composta apenas por cidadãos e cidadãs honrados. O assombro citadino diante dessa relação espúria se manifesta ainda em histórias burlescas como esta que

⁸ Tradução de José Colen (2015).

Plutarco registra, sem citar sua fonte. Ele insinua a mudança do nome de Milto para Aspásia, que significa “a desejada”:

Dizem que Aspásia se tornou tão célebre e famosa que até Ciro, aquele que disputou com o Rei Persa a soberania, chamou Aspásia à sua concubina preferida, que antes se chamava Milto. Era essa mulher de origem fócia e filha de Hermotimo. Quando Ciro morreu em combate, foi levada para junto do Rei e tornou-se influente. Este caso veio-me à memória enquanto escrevia – e era talvez pouco natural omiti-lo e passá-lo por alto.

(Plutarco. *Péricles*, 24.11)

Plutarco acrescenta mais informações sobre a suposta relação de Aspásia com Ciro na biografia de Artaxerxes, também sem citar sua fonte:

É uso entre os persas que o herdeiro designado peça um presente àquele que designou, o qual deve, se possível, concedê-lo. Dario pediu Aspásia, ex-favorita de Ciro e agora concubina do rei. Tratava-se de uma fócia, nascida na Jônia de pais livres que a tinha educado convenientemente. Uma noite, fora levada com outras mulheres a um jantar de Ciro. Sentadas ao lado do príncipe, elas o deixavam divertir-se tocando-as e pilheriando, sem repelir-lhe as carícias; mas ela, de pé junto ao leito, mantinha-se em silêncio e, quando Ciro a chamou, recusou-se a obedecer. Quando os criados tentaram puxá-la, vociferou: “Ai de quem puser as mãos em mim!” Os presentes acharam-na grosseira e intratável, mas Ciro, encantado, pôs-se a rir e disse ao que havia trazido as mulheres: “Não percebes que, de todas, esta é a única livre e intocada?” Interessou-se por ela, amou-a mais que a qualquer outra de suas amantes e deu-lhe o nome de Sofé (“Sábua”). Morto na batalha, ela foi aprisionada durante a pilhagem do acampamento.

(Plutarco. *Artaxerxes*, 16.5-6)⁹

O relato traz algumas situações anedóticas como a de Aspásia ter sido iniciada por Ciro na vida de cortesã e depois terminar como presa de guerra. Essas circunstâncias degradam sua imagem ao mostrar que ela

⁹ Tradução de Gilson César Cardoso (1992).

teve muitos homens, principalmente bárbaros, e ainda a coloca como acostumada a seduzir homens importantes e poderosos. A cena descrita acima poderia ter o nome de Péricles no lugar de Ciro, pois o ateniense também admirava a coragem e a atitude de Aspásia, uma mulher que demonstrava afeto em público e que conversava com seus amigos nas reuniões e nos banquetes.

Então, Plutarco dedica o capítulo vinte seis até mais da metade do trinta para narrar todos os revezes militares de Péricles na guerra contra os sâmios, assim como suas terríveis implicações. Uma delas foi o decreto contra Mégara. Dessarte, o autor inicia seu relato culpando Aspásia pela guerra contra os sâmios, cita novamente um poeta cômico e conclui o texto responsabilizando-a pelo conflito com os megarenses:

Mas os Megarenses negaram o assassinato de Antemócrito e atribuíam as culpas a Aspásia e Péricles, citando estes versos célebres e conhecidos de *Acarnenses*: “Jovens embriagados que iam para Mégara, roubaram uma prostituta, Simeta: Os Megarenses excitados pelo desgosto roubam, por sua vez, duas prostitutas de Aspásia.”

(Plutarco. *Péricles*, 30.4)

Essa anedota do rapto de cortesãs mantém a visão de que Aspásia não somente administrava um lugar de cortesãs, como foi a responsável por todos os revezes de Péricles devido às suas vontades pessoais, tal qual observamos nestes versos de Aristófanes:

Onde quer que vissem um pepino, uma lebre, um leitão, um dente de alho, ou um grão de sal, punham-se a dizer: “Isto é de Mégara” e naquele mesmo dia vendia-se tudo. Estes eram casos em importância e correntes na nossa terra. Mas uns rapazes de viagem para Mégara metem-se nos copos durante o jogo do cótabo e roubam a cortesão Simeta. Então os megarenses, espicaçados pelo desgosto, roubam a Aspásia, como represália, duas cortesãs. E foi assim que estalou a guerra em toda a Grécia, por causa de três prostitutas. Irritado com o facto, Péricles o Olímpico, lançou o raio, fez ouvir o trovão, pôs a Grécia em polvorosa e estabeleceu leis rígidas à maneira de cantilenas: “Que nem em terra, nem em praça, nem no mar ou no continente, permaneça o Megarense.”

(Aristófanes. *Acarnenses*, 521-535)¹⁰

O tom jocoso dos versos aristofânicos, que ridiculariza Péricles e menospreza Aspásia, parece alimentar os sentimentos de um povo assolado por guerras e conflitos, consequências dos discursos e decretos do político ateniense. O estranhamento dos atenienses ocorre após Péricles ter recuperado a cidade, feito construções que a tornaram visivelmente poderosa, preparado uma frota gigantesca para a defesa de Atenas e de seus aliados na Liga de Delos. Depois desse período áureo, o povo ateniense passa a conhecer as reviravoltas nos assuntos citadinos e se questiona como aquele político exemplar poderia ter mudado tanto. De vitorioso, Péricles se tornou um derrotado, morto pela peste, sem conseguir salvar a si mesmo ou a cidade, ao exemplo de Édipo, pois não retirou a mulher impura de Atenas.

O sentimento de quebra dos costumes se concretizou em um processo movido contra Aspásia pelo comediógrafo Hermipo, conforme lemos neste registro: “Aspásia sofreu uma acusação de impiedade, quando o comediógrafo Hermipo a perseguiu e acusou de receber mulheres livres num lugar onde Péricles pudesse ter encontros com elas.” (32.1). Plutarco nos mostra com seu relato como os comediógrafos serviram para disseminar a imagem de Aspásia de Mileto tal qual uma cortesã, administradora de um comércio de prazeres sexuais para os homens da aristocracia ateniense. Nesse mesmo tempo, Péricles se deixou levar pelos encantos de Aspásia, o que o levou a cometer graves erros em suas decisões. Ateneu nos legou em sua obra *Deipnosophistas*, 12.1, um fragmento de Antístenes, de número 34, do seu texto intitulado *Aspásia*, onde afirma que ela foi processada por impiedade. Todavia, Plutarco nos informa que nem mesmo Péricles escapou da ira dos atenienses:

O povo acolhia e aceitava este tipo de ataque, de tal maneira que, aproveitando a ocasião, foi aprovado um decreto por proposta de Dracôntides, exigindo que Péricles apresentasse as contas dos dinheiros públicos aos pritanes²⁵⁰; e que os juizes, com pedras de voto do altar de Atena, decidissem na Acrópole. Hágnon, porém, suprimiu esta cláusula do decreto e propôs que o processo fosse julgado diante de mil e quinhentos juizes, quer se quisesse entender o caso como de roubo e corrupção, quer de malversação.

(Plutarco. *Péricles*, 32.3-4)

¹⁰ Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva (1988).

Em seu diálogo *Górgias*, 516a, Platão declara que Péricles foi processado por roubo. Esses dois relatos revelam a perda de prestígio do político ateniense que se tornara alvo de cidadãos insatisfeitos com suas derrotas políticas e militares. Eles estavam indignados com o seu governante maior, porque ele subverteu não apenas os costumes de seu povo, mas também as suas leis. Notamos que a origem aristocrática de Péricles o tornava um modelo natural para a manutenção dos costumes e o cumprimento das leis. Aristóteles relata que:

E, depois, no terceiro ano, sob o arcontado de Antídoto, por uma preposição de Péricles motivada pela enormidade do número de cidadãos, decretou-se que participariam da cidadania apenas os que fossem filhos de ambos os pais cidadãos.

(Aristóteles. *A constituição de Atenas*. 26.4)¹¹

Os opositores de Péricles encontravam nas leis os motivos para criticá-lo por ter tido um filho bastardo com uma estrangeira. E mesmo diante dessa situação desfavorável, o político ateniense ainda se preocupou com a amada, de acordo com este relato: “Por Aspásia, Péricles intercedeu derramando, como diz Ésquines¹², durante o processo, lágrimas sem conta fazendo apelos aos juízes. Quanto a Anaxágoras, por receio, enviou-o para fora da cidade.” (*Péricles*, 32.5). Notamos outra vez a citação de um poeta cômico, cujo objetivo é acentuar os defeitos e ridicularizar suas personagens fictícias ou não. Desse modo, vemos a transformação de uma mulher estrangeira bela e inteligente, que lecionava retórica para os atenienses, conforme Platão, para uma mulher estrangeira, vulgar e manipuladora, administradora de um local de prostituição, na visão dos cômicos supracitados.

Porém, apesar das acusações contra Péricles e Aspásia, a habilidade do político ateniense de reverter a situação e retomar a confiança do seu povo se manifestam mais uma vez:

Como, no caso de Fídias, desagradara ao povo, tinha medo de um julgamento; avivou então o fogo da guerra que estava iminente e que ardia em segredo, esperando dissipar as acusações e diminuir as más vontades; é que,

¹¹ Tradução de Francisco Murari Pires (1995).

¹² Ésquines escreveu um diálogo denominado *Aspásia*, do qual nos restam apenas fragmentos legados por Cícero (*Da invenção retórica*, 1.51-52).

nas empresas grandes e arriscadas, era só nele que a cidade confiava por causa do prestígio e do poder que detinha.

(Plutarco. *Péricles*, 32.6)

Plutarco nos mostra como Péricles tinha a confiança do povo ateniense e que dela se servia quando se encontrava em apuros. Logo na sequência desse relato, o autor conta que os lacedemônios pensaram ser esse o momento certo para destituir Péricles do poder, contudo, a tentativa resultou no contrário do esperado: “Péricles obteve ainda mais confiança e prestígio entre os cidadãos, como alguém que os inimigos odeiam e temem particularmente.” (32. 2). Percebemos o quanto Péricles havia conquistado a aprovação do povo ao lhe oferecer as guerras e os ganhos oriundos delas. O político ateniense tinha o apoio de grande parte da cidade, independentemente se seus apoiadores eram navarcas, estrategos, remeiros, soldados remunerados ou comerciantes com acesso a novos mercados.

Não obstante, Sólon disse a Creso que: “o homem muito rico não é mais feliz do que aquele que tem algo para o dia de hoje, a não ser que a sorte lhe conduza para ter todas as belas coisas e terminar bem a sua vida.” (Heródoto. *Histórias*, 1.32)¹³. Péricles não conheceu um bom fim. Tucídides relata que:

Com tal desastre, os atenienses ficaram pesarosos e exauridos, com seus habitantes morrendo no seu interior e sua terra sendo devastada. Nessa situação terrível, como é natural, lembravam-se também desses versos oraculares que os mais velhos de antigamente costumavam cantar: “Virá a guerra dórica e a peste com ela”.

(Tucídides. *História da guerra do Peloponeso*, 2.54)

Diante disso, a sorte que antes cercava a figura de Péricles parece tê-lo abandonado. Ele sofreu sucessivas derrotas para os lacedemônios e a cidade se viu assolada por uma peste, iniciada em 430 a.C., a mesma que acometeu o estrategista ateniense e o levou à morte em 429 a.C. Outro aspecto interessante da narrativa tucidiana é a exaltação de Péricles:

E sobreviveu dois anos e seis meses; quando morreu, a sua capacidade de previsão na guerra foi reconhecida.

¹³ Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva (2015).

Pois disse aos atenienses para que permanecessem quietos, que cuidassem de sua frota marítima e que se não estendessem seu império em tempo de guerra nem colocassem a cidade em perigo, eles os venceriam; mas eles fizeram tudo ao contrário disso. Mas também pareciam que estavam fora da guerra em razão de ganhos privados e exerciam mal a política para eles mesmos e os seus aliados militares.

(Tucídides. *História da guerra do Peloponeso*, 2.65)

Entretanto, o discurso de Tucídides não encontra respaldo entre outros autores de seu tempo ou pósteros. Havia duras críticas à política e à vida privada de Péricles que se intensificaram com as derrotas, principalmente após a sua morte, como afirma Aristóteles: “Então, enquanto Péricles esteve como líder do povo, as disposições do regime caminharam melhor; porém, com a sua morte, pioraram muito.” (*A constituição de Atenas*, 28.1). Dentro desse quadro, as opiniões acerca de Péricles e de Aspásia não encontravam ambiente para serem laudatórias. Ambos se tornaram dignos das mais variadas críticas e acusações, especialmente dos poetas cômicos.

Xenofonte

Xenofonte é outro autor posterior a Péricles e que também nos trouxe algumas informações sobre Aspásia. Convém ressaltar que ele não é citado por Plutarco em sua breve biografia da companheira de Péricles. Notamos que a perspectiva platônica ou socrática de Aspásia volta a ter abrigo na narrativa xenofontiana, visto que ela é apresentada e descrita como uma mulher inteligente e que promovia casamentos:

- E não posso, por Zeus, como ouvi dizer uma vez à Aspásia; dizia ela que as boas casamenteiras são formidáveis a fazer uniões, se o fazem com verdades, mas não querem fazer elogios tendo de mentir, porque aqueles que são enganados passam a odiar-se ao mesmo tempo uns aos outros e à casamenteira também. E eu também, porque estou convencido de que ela estava certa, penso que não poderia dizer de ti, para te elogiar, nada que não tivesse por verdadeiro.

(Xenofonte. *Memoráveis*, 2.6.36)¹⁴

¹⁴ Tradução de Ana Elias Pinheiro (2009).

Provavelmente, Xenofonte se refere ao fato de Aspásia ser professora de retórica para a aristocracia ateniense, em virtude de ter existido, entre os alunos dela, algumas mulheres ricas que interessavam aos políticos com os quais Aspásia tinha contato. Nesse caso, Xenofonte nos traz outra visão para ser confrontada com as afirmações dos cômicos. Coloca-se em dúvida a veracidade da acusação feita contra Aspásia de administrar uma casa de prostituição, propalada nos versos dos comediógrafos do período clássico.

No discurso de Xenofonte, Aspásia aparece como uma mulher diferente das demais e que não depende do marido para obter algum tipo de conhecimento. Vejamos:

- Esses de quem dizes que têm boas esposas, será que foram eles próprios que as educaram?

- Nada como fazer uma investigação... Eu te apresentarei também Aspásia, que, com maior competência que eu, tudo se explicará... Mas julgo que, sendo boa companheira, para o bem uma mulher pesa tanto quanto o marido; os bens entram na casa através dos atos do marido, mas são gatos, em sua maioria, através das despesas feitas pela mulher; sendo os ganhos e gastos bem administrados, crescem os patrimônios; mal administrados, diminuem os patrimônios.

(Xenofonte. *Econômico*, 3.14-15)¹⁵

Assim, Xenofonte insere Aspásia no grupo das boas mulheres e levanta-a pensá-la como uma mulher fiel e cumpridora de seus deveres matrimoniais. A percepção xenofontiana desfaz a imagem de uma dissoluta que frequentava todos os espaços públicos e permanecia bem distante do seu lar. É possível imaginarmos que ela lecionava retórica¹⁶ em sua própria casa, fato que por si só alimentava a imaginação de seus vizinhos e detratores.

Conclusões

As informações retiradas da biografia de Péricles nos possibilitaram extrair uma breve biografia de Aspásia de Mileto sob a perspectiva

¹⁵ Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado (1999).

¹⁶ Loraux destaca que Aspásia era chamada de (διδάσκαλος / *didáskalos*) que é “aquele que ensina” ou o “mestre”. A respeito das lições de retórica ministradas por Aspásia, consultar: Loraux (2001: 13).

plutarquiana. A apresentação que Plutarco faz de Aspásia já demonstra sua visão moralista de quem reprova uma mulher estrangeira acompanhada de um cidadão ilustre. Conforme vimos no capítulo 24.5, Plutarco reconhece “a inteligência e a capacidade política” de Aspásia, todavia afirma também que ela “mantinha jovens prostitutas”. O casamento é algo muito importante para esse autor, visto que escreveu diversos tratados específicos sobre crianças, filhos, mulheres, maridos e irmãos. Em todos eles, elabora um modelo de família baseado na união entre cidadãos, onde o homem é o pilar dessa relação, conforme lemos a seguir:

Por isso que a dona de casa bem-intencionada deve fugir e afastar-se do que é importante, de amigos e ostentação, mais que ter a arte de fazer amigos nos caracteres, nos modos de vida com graças junto ao seu marido, acostumando-o ao belo em vez de ao prazer.

(Plutarco. *Preceitos conjugais*, 142B)¹⁷

A mulher descrita por Plutarco como “bem-intencionada” não se comporta como Aspásia, que participava das reuniões com Péricles, acompanhava-o nos tribunais, promovia banquetes e discussões com seus amigos. Essa mulher é aquela que permanece em sua casa, cultiva os amigos do seu marido e, sobretudo, reconhece a autoridade do marido, com quem terá o papel de aprendiz, a fim de obter um casamento harmonioso:

Tal como, quando duas vozes soam juntas, a melodia que vem à tona e a mais grave, assim também e toda ação realizada em uma casa em que há prudência, quando os assuntos estão em conformidade com ambos, mas torna-se evidente a autoridade e a preferência do marido.

(Plutarco. *Preceitos conjugais*, 139D)

Definitivamente, Aspásia não se enquadra dentro do modelo de matrimônio plutarquiano, que não difere em nada do costume ateniense à época de Péricles e de Aspásia¹⁸. A união entre ambos não encontra lugar em um mundo marcado pela cidadania associada à honra. Não a ter ou perdê-la é um sinal de desonra. A relação afetiva entre um honrado e uma desonrada significava a quebra dessa tradição. Péricles descendia por

¹⁷ Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva (2019).

¹⁸ A singularidade de Aspásia é analisada por lanetta (2008: 92-108).

parte de mãe da aristocrática e poderosa família dos Alcmeônidas. O espanto causado pela quebra de tal costume ancestral intensifica-se com o nascimento de um filho, por princípio, bastardo. A historiografia a partir de Dúris de Samos, seguido pelos poetas cômicos, reverberaram as opiniões nada favoráveis, e muitas vezes exageradas, sem deixar de realizar um registro do que se debatia à época. Não por acaso, Plutarco descarta o relato xenofontiano por seguir claramente o exposto por Platão¹⁹.

As diferentes leituras sobre quem foi Aspásia de Mileto apontam para barreiras construídas por juízos de valores que acentuam determinadas características e nos fazem duvidar de sua total veracidade²⁰. É preciso considerar que essa literatura foi produzida por homens cidadãos e aristocratas, defensores do princípio da cidadania, afinal de contas, tinham diversas vantagens como cidadãos²¹. A quebra da tradição se dava no casamento e na procriação, fato que provocava indignação no povo ateniense e que os autores não deixaram de ecoar. Apesar de toda a oposição sofrida em Atenas, há evidências arqueológicas do provável sepultamento de Aspásia nessa cidade²², a qual ela não abandonou mesmo com a morte de Péricles. Convém considerar, ainda que em um registro bastante tardio, o verbete de *Suda*²³, no século X, que define Aspásia como uma sofista e mestre da arte retórica, muito hábil com as palavras. O mais importante é compreendermos a construção da imagem degradada de uma mulher estrangeira, que se envolveu com o maior líder político ateniense de seu tempo, oriundo de família nobre, com quem gerou um filho bastardo. Percebemos, por meio de sua história, a existência de uma cidadania restrita e a visão do estrangeiro como um degenerado.

¹⁹ Henry (1995) realizou um denso estudo sobre os autores e as suas versões sobre Aspásia, também sobre as implicações dessas interpretações no nosso conhecimento sobre a história daquela que considera a mulher mais importante do Século de Ouro de Atenas. No entanto, é preciso ter em mente que as informações sobre Aspásia são escassas e desconectas e, por isso, não podemos afirmar nada categoricamente. Acerca dessa questão, consultar Gale (2000: 361-386).

²⁰ Stadter, por exemplo, conclui que Péricles estava cercado de amigos considerados sábios e que Aspásia integrava tal círculo. Para maiores detalhes, ver Stadter (1991: 111-124).

²¹ A predominância do discurso masculino e a omissão ou difamação das atividades femininas colaboraram, segundo Carlson, para o apagamento de Aspásia da História, principalmente da História da Retórica Antiga (1994: 45-68).

²² Escavações feitas em Atenas levaram a descoberta, em 1804, do que se costumou chamar de Tumba de Aspásia. Para mais detalhes, consultar: Smith (1926: 25-257).

²³ *Suda* (s.v. Ασπασία).

Referências bibliográficas

Edições e traduções

ARISTÓFANES. *Os acarnenses*. Introdução, versão do grego e notas de Maria de Fátima de Sousa e Silva. 2ª edição, revista e actualizada. Coimbra: CECH, 1988.

ARISTÓTELES. *A constituição de Atenas*. Edição bilingue. Tradução, apresentação, notas e comentários de Francisco Murari Pires. São Paulo: Hucitec, 1995.

CÍCERO. *La invención retórica*. Introducción, traducción y notas de Salvador Nuñez. Madrid: Greda, 1997.

HERÓDOTO. *Histórias. Livro I – Clío*. Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2015.

HERÓDOTO. *Histórias. Livro IV – Melpômene*. Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2019.

PLATÃO. Menexeno ou A oração fúnebre (gênero ético) de Platão. Tradução de José Colen. *Gaudium Sciendi*, Número 7, Janeiro 2015, p. 39-54.

PLUTARCO. *Preceitos conjugais*. Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2019.

PLUTARCO. *Como distinguir o bajulador do amigo*. Tradução, introdução e notas de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Edipro, 2015.

PLUTARCO. *Vidas paralelas. Péricles e Fábio Máximo*. Tradução do Grego, introdução e notas de Ana Maria Guedes Ferreira e Ália Rosa Conceição Rodrigues. Coimbra: CECH, 2010.

PLUTARCO. *Vidas paralelas. Quinto volume. Artaxerxes*. Introdução e notas de Paulo Matos Peixoto. Tradução direta do grego por Gilson César Cardoso. São Paulo: Paumape, 1992.

THUCYDIDE. *Histoire de la guerre du Péloponnèse. Tomes I-II*. Traduction et introduction par Jean Voilquin et notes de Jean Capelle. Paris: Garnier/Flammarion, 1966.

XENOFONTE. *Econômico*. Tradução do grego, introdução e notas de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

XENOFONTE. *Memoráveis*. Tradução do grego, introdução e notas de Ana Elias Pinheiro. Coimbra: CECH, 2009.

Livros, artigos e capítulo de livro

CARLSON, A. C. "Aspasia of Miletus: how one woman disappeared from the History of Rhetoric". *Women's studies in communication*, v. 17, n. 1, 1994, p. 45-68.

GALE, Xin L. "Historical Studies and Postmodernism: Rereading Aspasia of Miletus". *College English*, v. 62, n. 3, 2000, p. 361-386.

HENRY, Madeleine M. *Prisoner of History. Aspasia of Miletus and her biographical tradition*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1995.

GLENN, Glenn. "Sex, Lies, and Manuscript: Refiguring Aspasia in the History of Rhetoric". *College Composition and Communication*, v. 45, n. 2, 1994, p. 180-199.

IANETTA, Melissa. "She Must Be a Rare One": Aspasia, "Corinne", and the Improvisatrice Tradition". *PMLA*, v. 123, n. 1, 2008, p. 92-108.

LORAUX, Nicole. "Aspasie, l'étrangère, l'intellectuelle". *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 13 | 2001, mis en ligne le 19 juin 2006, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cliio/132>.

MAZEL, "Jacques. Aspásie ou l'amour royal". In: MAZEL, J. *Les métamorphoses d'Éros. L'amour dans la Grèce antique*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984, p. 55-80.

MAZEL, J. *Les métamorphoses d'Éros. L'amour dans la Grèce antique*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.

SILVA, M. A. O. "Faces femininas nas biografias de Plutarco". *Clássica*, v. 27, 2014, p. 209-230.

SMITH, A. H. "The Tomb of Aspasia". *The Journal of Hellenic Studies*, v. 46, 1926, p. 253-257.

STADTER, Philip A. "Pericles Among the Intellectuals". *Illinois Classical Studies*, v. 16, n. ½, 1991, p. 11.

6

A REPRESENTAÇÃO DAS MULHERES EM *AS AVES* DE ARISTÓFANES: FILOMELA E PROCNE

Ana Maria César Pompeu

Solange Maria Soares de Almeida

As Mulheres de Aristófanes são representadas principalmente em *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia das Mulheres*. Antes dessas peças, no entanto, o papel das mulheres na comédia aristofânica era apenas de referência, como esposa, mãe, filha, escrava, prostituta ou mesmo como uma deusa: A Paz ou As Nuvens, ou ainda alegorias: a Reconciliação ou a Colheita, a Festa. Mas eram papéis silenciosos quanto ao feminino. Após a comédia *As Aves*, que inaugura o silenciamento do poeta na parábase, a mulher passa a ser protagonista com voz forte e revolucionária, especialmente em *Assembleia das Mulheres*.

Mito e Tragédia na Comédia

No capítulo 4 da *Poética*, “Origem da poesia. Causas. História da poesia trágica e cômica”¹, Aristóteles inicia o esboço de uma teoria da tragédia, que se desenvolverá até tornar-se o principal tema da obra. Em seguida, a partir do capítulo 6, tratará daquilo que ele chamou de partes do drama: espetáculo, caracteres, mito, melopeia, elocução e pensamento. Depois de detalhar cada uma dessas partes, coloca as ações e o mito, que ele chama de “trama dos fatos”, em destaque:

μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστίν, καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἐστίν, οὐ ποιότης; εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἡθῆ ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τούναντίον]: οὐκουνόπως τὰ ἦθη μιμῆσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις; ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἅπαντων.

Porém, o elemento mais importante é a trama dos fatos, pois a tragédia não é imitação de homens, mas de ações e de vida, de felicidade [e infelicidade; mas felicidade] ou infelicidade, reside na ação, e a própria finalidade da vida é uma ação, não uma qualidade. Ora, os homens possuem tal ou tal qualidade conformemente ao caráter, mas são bem ou mal-aventurados pelas ações que praticam. Daqui se segue que, na tragédia, não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações; por isso as ações e o mito constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é de tudo o que mais importa.

(Aristóteles. *Poética*, 1450a15-20)²

“Portanto, o mito é o princípio e como que a alma da tragédia”³ (1450a35), afirma Aristóteles, que, no capítulo 10, “Mitos simples e complexos. Reconhecimento e Peripécia”, fará uma diferenciação entre os

¹ Vale lembrar que a divisão em capítulos foi criada posteriormente para facilitar o estudo da obra e que nem todos os tradutores costumam atribuir títulos a esses. A tradução usada nesta pesquisa é de Eudoro de Souza.

² Tradução de Eudoro de Souza (1993).

³ ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας (tradução de Eudoro de Souza).

mitos simples e os mitos complexos, que são determinados pelas ações por eles imitadas, que podem ser também simples ou complexas. Nessa discussão, Aristóteles afirma que “a mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia [...] porque o reconhecimento com peripécia suscitará piedade e terror”⁴ (1452a30-35). Para ele, a tragédia modelo dessa forma de reconhecimento é *Édipo*, de Sófocles, na qual a personagem homônima, tentando fugir do seu destino, acaba indo ao seu encontro. Posteriormente, Aristóteles dirá que essa forma de reconhecimento é derivada da própria intriga do drama e que por si só dispensa quaisquer artifícios (1455a15-20).

Diferentemente da forma de reconhecimento no *Édipo*, o das irmãs, Procne e Filomela, no *Tereu* sofocliano, é classificado como “reconhecimento urdido pelo poeta, e que, por isso mesmo, não é artístico. [...] E outro tanto se diria da ‘voz da lançadeira’ no *Tereu* de Sófocles”⁵ (1454b30-35). Nesse trecho da *Poética*, Aristóteles cita algo que muito nos interessa: “a voz da lançadeira”. Mas, afinal, que voz é essa? A voz da lançadeira é usada por Filomela para “narrar” a Procne o crime cometido por Tereu. A lançadeira leva o fio púrpura que, passado por entre os fios branco da urdidura, forma a trama que revela aos olhos de sua irmã as imagens da violência perpetrada por seu cunhado.

Essa voz está ausente, ou está presente na forma de silêncio, em *As Aves*, de Aristófanes, comédia que usa elementos da tragédia *Tereu*, de Sófocles, e conseqüentemente do mito de Procne e Filomela. Sobre a variação do mito, no artigo “Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira, τῆς κερκίδος φωνή”, Barbosa (2008) afirma que ele possui dois traçados básicos:

No primeiro uma mãe mata o filho por equívoco; no outro há o planejamento de um desagravo que leva a um infanticídio, a uma antropofagia e a uma desejável metamorfose, perpetrada, por piedade, pelos deuses, que concedem a essas tristes figuras mudar-se, para sempre, na andorinha, no rouxinol e na poupa (ou, talvez, mantendo as relações feminino/masculino da narrativa, devêssemos assinalar: a andorinha, a rouxinol e o poupa).

(Barbosa, 2008: 52)

⁴ καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἄμα περιπετεία γένηται [...] ἢ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπετεία ἢ ἔλεον ἔξει ἢ φόβον (tradução de Eudoro de Souza).

⁵ δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι [...] καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεΐ ἡτῆς κερκίδος φωνῆ (tradução de Eudoro de Souza).

O primeiro dos mitos citados por Barbosa é recontado por Penélope, no Canto 19 da *Odisseia*, de Homero, para comparar a sua situação com a de Procne, durante uma conversa com Odisseu, que retornara ao palácio disfarçado de mendigo. Neste mito, a personagem, que poderia ser Procne, tem seu nome substituído por rouxinol, seu filho é Ítilo, seu pai chama-se Pandáreo (que é uma variação do nome Pândion), porém o esposo não é o trácio Tereu, mas sim o tebano Zeto (a única semelhança é o fato de os dois serem estrangeiros)⁶:

ὡς δ' ὅτε Πανδαρέου κούρη, χλωρῆς ἀηδῶν,
καλὸν ἀείδησιν ἕαρος νέον ἰσταμένοιο,
δενδρέων ἐν πετάλοισι καθεζομένη πυκινόισιν,
ἧ τε θαμὰ τρωπῶσα χέει πολυηχέα φωνήν,
παῖδ' ὀλοφυρομένη Ἴτυλον φίλον, ὃν ποτε χαλκῶ
κτεῖνε δι' ἀφραδίας, κοῦρον Ζήθιοιο ἄνακτος,
ὡς καὶ ἔμοι δῖχα θυμὸς ὀρώρεται ἐνθα καὶ ἐνθα,

Tal como a filha de Pandáreo, o **rouxinol** da verdura, canta entre as densas folhagens das árvores a sua bela melodia ao renascer da primavera; ela que com trinados gorjeia um canto modulado, lamentando o filho, o querido Ítilo (filho do rei Zeto), que outrora, sem querer, matara com o bronze – assim se agita o meu coração para trás e para a frente,
(Homero. *Odisseia*, 19.518-524)⁷

Nas epopeias homéricas, *aedo* (ἀηδῶν) é geralmente o cantor solista, que narra os feitos heroicos durante os banquetes reais. Todavia, na língua grega, essa mesma palavra pode significar poesia, poema, rouxinol e, conseqüentemente, Procne, filha de Pândion e irmã de Filomela, personagens mitológicas da literatura grega e latina. Embora seja muito cantada em versos e em prosa e geralmente como uma personagem feminina vinculada a um canto triste e pesaroso, na realidade, apenas o macho dessa espécie canta e é conhecido como o pássaro de belo (ou doce) canto.

⁶ Infelizmente, não encontramos uma confirmação desse mito, da forma como está citado em Barbosa (2008: 53). Encontramos apenas três entradas que citam Zeto: uma no nome de “Anfíon”, irmão de Zeto; outra no nome de “Antíope”, mãe dos dois, Anfíon e Zeto, em uma união com Zeus; e uma última no nome de “Lico”, que surge tanto como tio paterno de Antíope quanto como seu esposo (Cf. Grimal, 1993: 28; 31-32; 280-281).

⁷ Tradução de Frederico Lourenço (2011). Grifo nosso.

Como a peça *Aves* é inspirada no mito apresentado na tragédia *Tereu*, sua Rouxinol é uma personagem feminina. Entretanto, bem diferente da personagem trágica, a cômica surge em cena apenas duas vezes e não há fala alguma destinada a ela. Na primeira dessas cenas, a avezinha é convidada por seu esposo, o Poupa/Tereu, a cantar a fim de convocar as demais aves para ouvirem de Bom de Lábia o plano de construção da cidade aérea, entre a terra e o céu. Como as aves aprenderam a fala humana com Tereu, elas serão capazes de compreender o que o companheiro persuasor tem a dizer.

Ἔποψ

ἄγε σύννομέ μοι παῦσαι μὲν ὕπνου,
λῦσον δὲ νόμους ἱερῶν ὕμνων,
οὐς διὰ θείου στόματος θρηνηῖς
τὸν ἔμὸν καὶ σὸν πολύδακρυν Ἴτυν:
ἔλελιζομένης δ' ἱεροῖς μέλεσιν
γένυος Ξουθῆς
καθαρὰ χωρεῖ διὰ φυλλοκόμου
μίλακος ἤχῳ πρὸς Διὸς ἔδρας,
ἴν' ὁ χρυσοκόμας Φοῖβος ἀκούων
τοῖς σοῖς ἐλέγχοις ἀντιψάλλων
ἐλεφαντόδετον φόρμιγγα θεῶν
ἴστησι χορούς: διὰ δ' ἀθανάτων
στομάτων χωρεῖ ξύμφωνος ὁμοῦ
θεία μακάρων ὀλολυγή.
(αὐλεῖ)⁸

Poupa (*entra no ninho e canta de lá*)

Amiga minha, vem, deixa o sono,
desata os cantos de sacros hinos,
em que diva boca afora choras
nosso amado, pranteado Ítis,
divinas notas tua fulva gorja
trinando.
Puro, vai pelo folhudo teixo
até o trono de Zeus o som.
Lá, Febo de cabelos de ouro o ouve
e com a lira de marfim responde

⁸ Indicação de som de flauta em cena. Encontrada em "Perseus Digital Library": Aristophanes. Aristophanes Comoediae, ed. F.W. Hall and W.M. Geldart, vol. 2. F.W. Hall and W.M. Geldart. Oxford. Clarendon Press, Oxford. 1907. The Annenberg CPB/Project provided support for entering this text. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus:collection:Greco-Roman>.

às tuas elegias, e de deuses
forma coros. Por imortais bocas
a uma só vez avança harmonioso
o ai divino dos afortunados.

(Aristófanes. *Aves*, 209-222)⁹

Essa cena é emblemática para iniciarmos a discussão sobre o feminino em *Aves*. Algumas edições, como essa que usamos, trazem a indicação de som de flauta (*αὐλή*, n.30), relacionando-o a voz da personagem Procne/Rouxinol. Pela fala de Bom de Lábria, temos a confirmação de que o som emitido é o canto do rouxinol, embora concordemos que tal som seja o de uma flauta, pois não há fala destinada à personagem Procne/Rouxinol: “Zeus soberano, que voz a do pequeno pássaro! Sozinha espalhou mel pelo bosque inteiro”¹⁰ (223-224). O termo *τούρνηθίου* (pequeno pássaro) é diminutivo de *ὄρνις* (pássaro) e é certamente uma referência ao rouxinol, pássaro de pequeno porte (≈15 cm) bem diferente do poupa que é grande (≈27 cm). Corrobora essa conclusão a observação, no dicionário Liddell-Scott-Jones (LSJ), que *καταμελίτω* (espalhar mel) é uma metáfora para o canto do rouxinol.

Percebemos que a participação das duas irmãs, Procne e Filomela, na comédia, é bastante diferente de sua atuação na tragédia de Sófocles. Em Aristófanes, temos uma Procne silenciada e uma Filomela ausente, além de uma relação bem estranha entre o casal Tereu e Procne, que estão reunidos e aparentemente felizes. O filho Ítis que, na tragédia de Sófocles, é assassinado pela mãe, é citado na comédia apenas como um ente a ser lamentado; enquanto o estupro de Filomela por Tereu é esquecido, e o nome da irmã nem sequer é mencionado. Em “The Silence of the Shuttle: The Voiceless Procne and the Absent Philomela in Aristophanes’ *Birds*”, Halasz argumenta que:

através da ausência de voz de Procne e da evidente ausência de Filomela, Aristófanes define Procne como um duplo para sua irmã, e essa duplicação é emblemática do maior estreitamento do papel das mulheres na utopia cômica dos Pássaros. Procne é também um duplo em um outro aspecto importante: embora ela seja apresentada como a esposa de Tereu, os detalhes dados sobre seu figurino indicam que ela

⁹ Tradução de Adriane S. Duarte (2000).

¹⁰ ὦ Ζεῦ βασιλεῦ τοῦ φθέγματος τούρνηθίου: οἶον καταμελίτωσε τὴν λόχημιν ὄλην (tradução nossa).

está fantasiada de prostituta – uma flautista, mais especificamente – e Tereu parece não se preocupar em apresentá-la como um objeto de fantasia sexual para os outros pássaros machos. Assim, ela ocupa os papéis de esposa e prostituta. Essa combinação de papéis femininos faz parte da atmosfera de liberdade sexual que Pisetero e Evélpides esperam quando vão morar entre os pássaros; Evélpides espera viver em uma cidade onde outro homem vai repreendê-lo por não acariciar seu lindo filho enquanto deixa o ginásio (*Aves*, 137-142), e eles encontram em Tereu um homem que os convida para “brincar” (*παίζωμεν*, 660) com sua esposa bonita e seminua. Mas essa liberdade sexual está incorporada na figura de Procne, e a evidente omissão de vários dos detalhes mais importantes da história de Procne revela o lado sombrio da liberação sexual das aves¹¹.

(Halasz, 2015: 1)¹²

Enquanto na tragédia *Tereu*, Procne e Filomela têm papéis importantes e bem atuantes, com a inovação de Sófocles ao apresentar uma forte relação de sororidade¹³ entre as duas; na comédia *Aves*, como argumentou muito bem Halasz (2015), os papéis femininos estão reduzidos ao pior nível possível. Para analisarmos a segunda cena na qual Procne aparece, seguiremos o raciocínio de Halasz e apontaremos um terceiro duplo, que

¹¹ (Halasz, 2015: 1, original): through Procne’s voicelessness and Philomela’s conspicuous absence, Aristophanes sets up Procne as a double for her sister, and this doubling is emblematic of the larger narrowing of women’s roles in the comic utopia of the *Birds*. Procne is also a double in one other, important respect: Although she is introduced as Tereus’ wife, the details given about her costuming indicate that she is costumed as a prostitute – an *auletris*, more specifically – and Tereus seems unconcerned with presenting her as an object of sexual fantasy to the other male birds. Thus, she occupies the roles of both a wife and a prostitute. This telescoping of female roles is part of the atmosphere of sexual freedom that Peisetairos and Euelpides hope for when they go to live among the birds; Euelpides hopes to live in a city where another man will scold him for *not* fondling his beautiful young son while leaving the gymnasium (*Birds* 137-142), and they find in Tereus a man who invites them to “play” (*παίζωμεν*, 660) with his beautiful and scantily clad wife. But this sexual freedom is embodied in the figure of Procne, and the conspicuous omission of several of the most important details of Procne’s story reveals the dark side of the birds’ sexual liberation.

¹² Tradução nossa.

¹³ **1.** Relação de união, de afeição ou de amizade entre mulheres, semelhante à que idealmente haveria entre irmãs. **2.** União de mulheres com o mesmo fim, geralmente de cariz feminista. (Cf. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/sororidade>>. Acesso em: 08 fevereiro 2019).

seria a junção ou a mistura dos dois já apontados por ela: o duplo esposa/irmã violentada, formado por Procne e Filomela:

Χορός

ἀρίσισον εὖ: τὴν δ' ἠδυμελῆ ξύμφωνον ἀηδόνα Μούσαις
κατάλειψ' ἡμῖν δεῦρ' ἐκβιβάσας, ἵνα παίσωμεν μετ' ἐκείνης.

Πισθέταιρος

ὦ τοῦτο μεντοὶ νῆ Δί' αὐτοῖσιν πιθοῦ:
ἐκβίβασσον ἐκ τοῦ βουτόμου τούρνιθιον.

Ἐυελπίδης

ἐκβίβασσον αὐτοῦ πρὸς θεῶν αὐτήν, ἵνα
καὶ νῦ θεασώμεσθα τὴν ἀηδόνα.

Ἔποψ

ἀλλ' εἰ δοκεῖ σφῶν, ταῦτα χρὴ δρᾶν. ἡ Πρόκνη
ἐκβαίνει καὶ σαυτὴν ἐπιδείκνυ τοῖς ξένοις.

Corifeu

mas a Rouxinol de canto suave, consoante com as Musas,
traga-a aqui fora e a deixe conosco, para brincarmos com
ela.

Bom de Lábia (*animado*)

Por Zeus! Atenda o pedido deles!

Faça sair do junco florido a avezinha!

Tudo Azul

Pelos deuses! Faça-a sair dali

para que também nós dois contemplemos a rouxinol!

Poupa

Bem, se vocês acham bom, preciso fazer isto.

(*para dentro do ninho*) Procne, saia e se exhiba para os
hóspedes!

(Aristófanes. *Aves*, 659-666)¹⁴

Neste primeiro trecho, apesar do claro convite de Tereu/Poupa para que Procne, a Rouxinol, “se exhiba para os hóspedes”, ainda podemos ver a imagem da esposa, que é admirada pelos outros por causa de seu doce canto, ou pelo doce som da flauta que fora tocada. Até esse momento, os hóspedes, Bom de Lábia e Tudo Azul não haviam visto a Rouxinol, eles apenas haviam-na escutado. No restante dessa cena, veremos uma nova conotação para a avezinha:

¹⁴ Tradução de Adriane S. Duarte (2000).

Πισθέταιρος

ὦ Ζεῦ πολυτίμηθ' ὡς καλὸν τούρνιθιον,
ὡς δ' ἀπαλόν, ὡς δὲ λευκόν.

Ἐυελπίδης

ἄρά γ' οἶσθ' ὅτι
ἐγὼ διαμηρίζοιμ' ἂν αὐτὴν ἠδέεω;

Πισθέταιρος

ὅσον δ' ἔχει τὸν χρυσόν, ὥσπερ παρθένος.

Ἐυελπίδης

ἐγὼ μὲν αὐτὴν κἂν φιλήσαι μοι δοκῶ.

Πισθέταιρος

ἀλλ' ὦ κακόδαιμον ρύγχος ὀβελίσκοιν ἔχει.

Ἐυελπίδης

ἀλλ' ὥσπερ ὦδον νῆ Δί' ἀπολέψαντα χρῆ
ἀπὸ τῆς κεφαλῆς τὸ λέμμα κἄθ' οὔτω φιλεῖν.

Bom de Lábia (*Ao ver Procne, uma flautista nua*)

Mui-venerável Zeus, que linda avezinha!

Que suave! Que brilhante!

Tudo Azul (*para BL*)

Sabe?

Eu abriria as pernas dela com prazer.

Bom de Lábia

Quanto ouro ela usa! Como uma casadoira!

Tudo Azul

Até a beijaria, acho eu.

Bom de Lábia

Como, seu desgraçado? Ela tem um bico que são
espetos!

Tudo Azul

É só descascar a sua cabeça, como se faz com um ovo,
e então beijá-la.¹⁵

(Aristófanes. *Aves*, 667-674)

Bom de Lábia fica maravilhado, e Tudo Azul excitado diante da visão da avezinha¹⁶, que agora poderíamos relacionar a Filomela, a Andorinha, pois a mesma é comparada a uma “casadoira” (jovem que está na idade de casar) e ainda é assediada por Tudo Azul, que ameaça abrir-lhe as pernas e beijá-la. Além disso, a personagem é representada por uma flautista,

¹⁵ Tradução de Adriane S. Duarte (2000).

¹⁶ Sobre o desejo despertado em Tudo Azul pela visão da avezinha, no item “filhote de rouxinol” do capítulo “Aves” do livro *Um bestiário arcaico*, Corrêa (2010: 339-340) afirma que as aves pequenas servem também como metáforas do órgão genital feminino.

portanto uma prostituta¹⁷, que passa a exhibir-se nua em cena, tornando ainda mais difícil a relação com Procne. Em “Procne’s Beak in Aristophanes’ *Birds*”, Compton-Engle (2007) comenta:

A posição de Procne como esposa de Tereu é completamente anulada pela associação desprezível com a flautista, um papel que tem muito mais potencial cômico. E sempre que as personagens masculinas em Aristófanes encontram mulheres com essa condição de “animadoras”, eles rotineiramente fazem contato físico. Esse apalpar de mulheres atraentes e disponíveis parece, de fato, ter sido uma cena quase obrigatória na comédia aristofânica. Por exemplo, quando Diceópolis retorna do simpósio com suas duas companheiras femininas perto do fim de *Acarneuses*, ele agarra seus seios (v.1199) e recebe delas beijos e petiscos (v.1208-09). Em *Tesmoforiantes*, o arqueiro cita acaricia os seios da dançarina (v.1185) e recebe um beijo dela (v.1190-92), antes de rapidamente pagar sua taxa e sair do palco para fazer sexo com ela.¹⁸

(Compton-Engle, 2007: 119-120)¹⁹

Apesar de sabermos que colocar uma flautista no palco era recurso muito usado no teatro antigo e que Aristófanes utilizava tanto a flautista quanto a dançarina, que eram prostitutas, seminuas, em suas comédias, por serem personagens perfeitas às cenas de apelo sexual, devemos lembrar que *Aves* foi uma peça composta e encenada em uma época de silêncio imposto aos poetas e que esse silêncio também é retratado nas suas personagens femininas e nas suas duas parábases. Em *Aristófanes e Platão, A Justiça na Pólis*, Pompeu (2011) afirma:

¹⁷ Na Grécia Antiga, as cortesãs livres se classificavam em três categorias: as *Dicteriades*, as *Auletrides* (que eram dançarinas e tocadoras de flauta) e as *Hetairas*.

¹⁸ (Compton-Engle, 2007: 119-120, original): Procne’s status as Tereus’ wife is completely overridden by the trashy association with flute-playing, a role that has much more comic potential. And whenever male characters in Aristophanes encounter women of this “entertainer” status, they routinely make physical contact. This groping of attractive and available females seems, in fact, to have been an almost obligatory scene in Aristophanic comedy. For example, when Diceapolis returns from the symposium with his two female companions near the end of *Acharnians*, he grabs their breasts (*Ach.* 1199) and receives kisses and nibbles from them (*Ach.* 1208–09). In *Thesmophoriazusae*, the Scythian archer fondles the breasts of the dancing girl (*Thesm.* 1185) and receives a kiss from her (*Thesm.* 1190–92), before quickly paying his fee and running off stage to have sex with her.

¹⁹ Tradução nossa.

Aristófanes guarda silêncio sobre si nas duas parábases de *Aves*. Tal fato é apropriado, uma vez que a peça representa uma rebelião com sucesso contra os deuses venerados na cidade, ou contra os antigos deuses, ou ainda um ateniense que voltou as costas à cidade de Atenas e aos deuses. Os pássaros, que formam o coro, de qualquer modo, se mostram os mais piedosos, principalmente por seus cantos. Aristófanes parece mostrar outra vez que o poeta, como o celebrante de Dioniso no seu teatro, é piedoso, embora compartilhe, de qualquer forma, a arte retórica com o seu protagonista. Em Platão, Sócrates se defende das acusações de impiedade, exaltando os deuses com os mais dignos epítetos, mas os substitui pelas Formas.

(Pompeu, 2011: 132)

Para compreendermos esse silêncio devemos pensar no período de instabilidade política existente na cidade de Atenas, que seria seguido da queda de seu império bélico, em parte causada pelo pupilo de Péricles e amigo próximo de Sócrates, Alcibiades. No final de 416 a.C., Nícias, prevendo o fracasso, pois a paz não estava bem assegurada, tentou de todo modo evitar a partida da expedição à Sicília e a sua eleição como estrategista:

1. Contra sua própria vontade, Nícias foi eleito estrategista – cargo a que tentou esquivar-se, sobretudo tendo em conta o seu colega. É que aos Atenienses afigurava-se que o decurso da expedição correria melhor se não fizessem de Alcibiades chefe absoluto, mas antes combinassem a ousadia deste com a prudência de Nícias. 2. E depois, também o terceiro estrategista, Lâmaco, embora entrado em anos, não parecia ser menos impetuoso que Alcibiades, nem menos temerário nos combates. Uma vez que se estava ainda na fase de deliberar sobre a quantidade e o modo dos preparativos, Nícias tentou, uma vez mais, intervir para impedir a guerra. 3. Alcibiades, porém, ripostou-lhe e prevaleceu. Então um dos oradores, Demóstrato, apresentou uma proposta e disse que os estrategistas deviam ter plenos poderes, quer para os preparativos, quer para toda a condução da guerra.

(Plutarco. *Alcibiades e Coriolano*, 18.1-3)

Porém Alcibiades mais uma vez convenceu o povo ateniense, que com ele se identificava pela vaidade e pela ambição. Somada ao silêncio

imposto pela situação política havia a emergência de novos sábios, constantemente atacados por Aristófanes, principalmente na peça *Nuvens*, que tem como assunto principal a educação dos jovens atenienses. Esses sábios, hoje chamados sofistas, eram educadores itinerantes que, mediante pagamento, discorriam sobre todos os assuntos, até mesmo sobre os que não dominavam, e por essa pretensão muitas vezes eram ridicularizados.

Os sofistas também ensinaram retórica, a arte da persuasão. Na democracia ateniense, a habilidade em falar em público era essencial. Não era preciso apenas persuadir uma grande audiência para convencer a Assembleia ateniense a adotar uma lei ou tomar alguma outra ação; também era preciso ser capaz de falar diante de um grande júri se alguém fosse levado a julgamento, como seria Sócrates. No curso tradicional das coisas, os rapazes adquiririam experiência em falar em público participando da Assembleia e dos tribunais, ouvindo os debates de lá e então criticando-os com amigos e mentores mais tarde. Os sofistas ofereceram um modo mais rápido: pague minha taxa e darei as habilidades necessárias para você progredir. Alguns sofistas audaciosamente afirmaram ser capazes de argumentar qualquer lado em qualquer caso, para "tornar o caso mais fraco o mais forte", tornar um caso perdido um vencedor, mesmo que isso significasse fazer o errado parecer certo.²⁰

(Johnson, 2011: 17-18)²¹

Esses novos educadores costumavam basear a maior parte dos seus ensinamentos na distinção entre o que seria *physis* (natureza) e *nomos*

²⁰ (Johnson, 2011: 17-18, original): The sophists also taught rhetoric, the art of persuasion. In the Athenian democracy, skill in public speaking was essential. One not only needed to persuade a large audience in order to convince the Athenian Assembly to adopt a law or take some other action; one also needed to be able to speak before a large jury if one was put on trial, as Socrates would be. In the traditional course of things, young men would acquire expertise in public speaking by attending the Assembly and courts, listening to the debates there, and then critiquing them with friends and mentors afterwards. The sophists offered a quicker way: pay my fee and I will give you the skills you need to get ahead. Some sophists boldly claimed to be able to argue any side in any case, to "make the weaker case the stronger", make a losing case a winner, even if this meant making wrong seem right.

²¹ Tradução nossa.

(para os gregos, leis e costumes), o que constituía uma ameaça à boa convivência na *pólis*. A valorização desses novos sábios tirava do poeta o seu papel de educador da cidade, agravado pelo fato de os atenienses viverem em uma democracia cada vez mais ameaçada.

Após essas digressões sobre o silêncio do poeta em *Aves*, voltemos à questão da sororidade (ou irmandade) entre Procne e Filomela na tragédia *Tereu*. Como dissemos no primeiro capítulo, não temos notícias de uma relação entre irmãs, nas tragédias gregas, aos moldes da que Sófocles nos apresenta entre Procne e Filomela e é provável que essa tenha sido uma inovação do tragediógrafo. Essa dupla de irmãs, solidária e unida, é bem diferente das que foram apresentadas em *Antígona* e *Electra*, com suas irmãs Ismene e Crisótemis, que apresentavam uma irmã mais determinada e uma outra indecisa.

Embora seja inevitável a comparação entre a vingança de Procne e a de Medeia, Lindsay (2013) sugere uma diferença entre as duas em "A Tale of Two Sisters: Studies in Sophocles' *Tereus*":

No entanto, uma diferença crucial é que, embora Medeia esteja irritada com a negligência de Jasão em relação à sua *τιμή* (honra) pessoal, Procne é motivada pela necessidade de reparar o prejuízo causado à *τιμή* de toda a sua família: Tereu insultou seu casamento com Procne, abusou horripantemente de Filomela e quebrou a confiança de Pândion. Consequentemente, enquanto Medeia é a única agente agindo por si mesma, em *Tereu* o assassinato envolve ambas as irmãs. Além de *Tereu*, então, não há tragédia existente em que uma mulher comete assassinato por causa de suas responsabilidades para com uma irmã, e onde o laço feminino de irmandade é mostrado para triunfar entre homens e mulheres, como aqueles entre mãe e filho, filha e pai, esposa e marido ou irmã e irmão.²²

²² (Lindsay, 2013: 356-357, original): However, a crucial difference is that while Medea is angered by Jason's slighting of her personal *τιμή*, Procne is motivated by the need to redress the injury done to the *τιμή* of her whole family: Tereus has insulted his marriage to Procne, horrifically abused Philomela and broken the trust of Pandion. Consequently, while Medea is alone agent acting by and for herself, in *Tereus* the murder involves both sisters. Apart from *Tereus*, then, there is no extant tragedy in which a woman commits murder because of her responsibilities to a sister, and where the all-female bond of sisterhood is shown to trump male-female ones such as that between mother and son, daughter and father, wife and husband or sister and brother (tradução nossa).

(Lindsay, 2013: 356-357)²³

Após a descoberta das graves ofensas de Tereu ao seu próprio casamento e ao rei Pândion, que havia lhe confiado as duas filhas, contra o crime de estupro e à posterior mutilação da língua de Filomela, para que ela não pudesse denunciá-lo, Procne e Filomela agem, em dupla, de forma contundente e rápida na trama da vingança.

Um único fragmento (fr.589) reforça a tese da comunhão das duas irmãs na trama e na concepção do assassinato do pequeno Ítis. Os versos que veremos a seguir enfatizam a colaboração das irmãs na execução da vingança, além de criticar a desmedida violência do ato. O principal horror causado pelo mito é, sem dúvida, o assassinato do menino pelas mãos da própria mãe e isso tem sido consensual desde as suas primeiras versões:

ἄνους ἐκεῖνος· Αἰ δ' ἄνουστέρ <ως> ἔτι
ἐκεῖνον ἠμύναντο <πρὸς τὸ> καρτερόν.
ὅστις γὰρ ἐν κακοῖσιν θυμωθεὶς βροτῶν
μείζον προσάπτει τῆς νόσου τὸ φάρμακον,
ἰατρός ἐστιν οὐκ ἐπιστήμων κακῶν

Aquele lá é um insano! Mas estas... mais insanas ainda...

É. Daquele lá defenderam-se com muito vigor!
Então?! Dos vivos o que, enfurecido na desgraça,
soma remédios mais fortes que a doença,
é médico que não entende de males...

(Sófocles. *Tereu*, fr. 589)²⁴

Esse estado de insanidade das duas irmãs é condizente com os festejos em honra ao deus Dioniso (ou Baco), que naquele momento ocorriam na

Obs.: *τιμή* significa honra, dignidade.

²³ (Johnson, 2011: 17-18, original): The sophists also taught rhetoric, the art of persuasion. In the Athenian democracy, skill in public speaking was essential. One not only needed to persuade a large audience in order to convince the Athenian Assembly to adopt a law or take some other action; one also needed to be able to speak before a large jury if one was put on trial, as Socrates would be. In the traditional course of things, young men would acquire expertise in public speaking by attending the Assembly and courts, listening to the debates there, and then critiquing them with friends and mentors afterwards. The sophists offered a quicker way: pay my fee and I will give you the skills you need to get ahead. Some sophists boldly claimed to be able to argue any side in any case, to "make the weaker case the stronger", make a losing case a winner, even if this meant making wrong seem right.

²⁴ Tradução de Tereza Barbosa (2008)

cidade e que deixavam as mulheres tomadas do delírio báquico²⁵. Ovídio, em *Metamorfoses*, ilustrou-o bem na cena do salvamento de Filomela por Procne:

Tempus erat, quo sacra solent trieterica Bacchi
Sithoniae celebrare nurus: nox conscia sacris.
Nocte sonat Rhodope tinnitibus aeris acuti,
nocte sua est egressa domo regina dei que
ritibus instruitur furialiaque accipit arma.
Vite caput tegitur, lateri cervina sinistro
vellera dependent, umero levis incubat hasta.
Concita per silvas turba comitante suarum
terribilis Procne furiisque agitata doloris,
Bacche, tuas simulat. Venit ad stabula avia tandem
exululatque euhoeque sonat portasque refringit
germanamque rapit; raptaque insignia Bacchi
induit et vultus hederarum frondibus abdit
attonitamque trahens intra sua moenia ducit.

Era o tempo que as mulheres da Sintónia costumam
celebrar
as festas de Baco. A noite era testemunha desses rituais.
De noite, Ródope soava com o tinido agudo do bronze.
Nessa noite, a rainha deixa seu palácio, equipa-se para
os rituais
do deus e recebe as armas próprias da orgia.
Cobre a cabeça com a parra, do lado esquerdo pende
a pele de um veado, ao ombro leva uma curta lança.
Procne lança-se através dos bosques, seguida pela
multidão
das suas companheiras, terrível. Agitada pela ferida da
sua dor,
ela finge, Baco, ser agitada pelas tuas.
Chega, por fim, ao recôndito estábulo, solta gritos, faz
soar o “evoé”,
arromba as portas, arrebatada a irmã e veste-a com os
atavios de Baco,
oculta-lhe a face com folhas da parra e, levando-a
aturdida,
condu-la ao interior das suas muralhas.

(Ovídio. *Metamorfoses*, 6.587-600)²⁶

²⁵ Por tal delírio está tomada Agave ao matar e despedaçar seu próprio filho Penteu, com a ajuda das demais mulheres delirantes, na tragédia *Bacantes*, de Eurípidés.

²⁶ Tradução de Domingos Lucas (2006).

Tomadas pelo êxtase (saídas de si) e pelo entusiasmo (possuídas pelo deus), as duas irmãs, agora reunidas, prosseguem com a trama iniciada pela longa tecelagem do manto revelador urdido no tear de Filomela com os fios e a lançadeira. Burnett (1998, p.184) destaca que a violação somada à mutilação de Filomela coloca Tereu na mesma classe das feras, insuflando nas duas irmãs a necessidade de uma retaliação em honra de sua própria raça:

Tereus segue o estupro – que era em si ‘contrário ao costume helênico’, como o Viajante [Pausânias] desnecessariamente observa – com a mutilação do corpo da moça, ‘assim arrastando as mulheres à necessidade de retaliação’ (Paus. 1.5-4). Com o corte da língua da garota, o Tereu de Sófocles dá ao seu trabalho de desonra uma marca externa permanente, enquanto ele também ataca a jovem inteira, não apenas a parte dela pela qual o pai é responsável. Este segundo ato de violação fixa assim Tereu não apenas como um bárbaro oposto aos modos gregos, mas como um inimigo de toda a raça humana – alguém que não apenas destrói o casamento grego, quebra juramentos, e insulta um rei ático, mas também representa o próprio coito como um corte estéril do corpo feminino. E isso significa que o lugar onde ele governa, a Trácia onde Procne se vingará, é um lugar onde os homens são muito piores que as feras.²⁷ (Burnett, 1998: 184)²⁸

Essa comparação dos trácios com as feras nos remete à lembrança a cena de *Hécuba*, de Eurípides, na qual a própria Hécuba lamenta a morte de seu filho Polidoro, que confiado a Poliméstor por ele foi morto e jogado ao mar. De acordo com a tragédia, o trácio matou o troiano por ouro:

²⁷ (Burnett, 1998: 184, original): Tereus follows the rape – which was in itself ‘contrary to Hellenic custom’, as the Traveler [Pausânias] unnecessarily remarks – with the mutilation of the girl’s body, ‘thus drawing the women into the necessity of retaliation’ (Paus. 1. 5-4). With the cutting of the girl’s tongue the Sophoclean Tereus gives his work of dishonor a permanent external mark, while he also attacks the entire girl, not just the part of her for which a father is responsible. This second act of violation thus fixes Tereus not just a barbarian opposed to Greek ways but as an enemy to the whole human race – one who not only dismantles Greek marriage, break oaths, and insults an Attic king, but also represents mating itself as a barren cutting of female flesh. And this means that the place where he rules, the Thrace where Procne will take her revenge, is a place where men are far worse than beasts.

²⁸ Tradução nossa.

Ἑκάβη

ὦμοι, αἰαῖ, ἔμαθον ἔνυπνον ὀμμάτων
ἐμῶν ὄψιν: οὐ με παρέβα
φάσμα μελανόπτερον, τὰν ἐσεῖδον ἀμφι σέ,
ὦ τέκνον, οὐκέτ' ὄντα Διὸς ἐν φάει.

Χορός

τίς γάρ νιν ἔκτειν'; οἴσθ' ὄνειρόφρων φράσαι;

Ἑκάβη

ἐμὸς ἐμὸς ξένος, Θρήκιος ἵππότης,
ἴν' ὁ γέρων πατήρ ἔθετό νιν κρύψας.

Χορός

οἴμοι, τί λέξεις; χρυσὸν ὡς ἔχοι κτανῶν;

Hécuba

Ai de mim, aiai,
compreendi o que meus olhos viram
em sonho (não me escapou o fantasma
de negras asas),
o que vi acerca de ti,
filho, não mais estando na luz de Zeus.

Coro

Quem o matou? Hábil em sonhos, sabes dizer?

Hécuba

O meu, meu hóspede, o cavaleiro trácio,
junto a quem o velho pai o escondeu.

Coro

Ai de mim, que dizes? Matou para possuir ouro?

(Eurípides. *Hécuba*, 703-712)

A convivência com os bárbaros trácios já trouxera tristeza ao coração de Procne que tentando reduzi-la teve a infeliz ideia de pedir a Tereu que navegasse a Atenas e trouxesse Filomela para perto de si. Desconhecendo o que se passava no coração selvagem de seu esposo, Procne colocou sua irmã em situação de grande perigo, que culminou com o filicídio²⁹ de Ítis. No “fragmento 583”, temos uma extensa fala de Procne sobre a sua situação como esposa em terra estrangeira (bárbara):

²⁹ Apesar de em certas ocasiões filicídio e infanticídio serem usados como sinônimos, há uma diferença entre os dois termos; enquanto o primeiro se refere a matar o(a) próprio(a) filho(a), o segundo se refere ao assassinato de uma criança independentemente da relação que o(a) assassino(a) teria com ela.

Πρόκνη

νῦν δ' οὐδέν εἰμι χωρίς! ἀλλὰ πολλάκις
ἔβλεψα ταύτη τήν γυναικείαν φύσιν
ὡς οὐδέν ἔσμεν. Αἶ νέαι μὲν ἐν πατρὸς
ἡδιστον, οἶμαι, ζῶμεν ἀνθρώπων βίον·
τερπνῶς γὰρ αἰεὶ παῖδας ἀνοία τρέφει.
ὅταν δ' ἐς ἡβην ἐξικώμεθ' ἔμφρονες,
ὠθούμεθ' ἔξω καὶ διεμπολώμεθα
θεῶν πατρῶιων τῶν τε φυσάνθων ἄπο,
αἶ μὲν ξένους πρὸς ἀνδρας, αἶ δὲ βαρβάρους,
αἶ δ' εἰς ἀγηθῆ δώμαθ', αἶ δ' ἐπίρροθα.
καὶ ταῦτ', ἐπειδὰν εὐφρόνη ζεύξει μία,
χρεῶν ἐπαινεῖν καὶ δοκεῖν καλῶς ἔχειν

Procne

e agora, sem nada estou! Sim! tantas vezes
vi nisso a natureza feminina...
qual o quê... nada somos. Mas pequenas, no torrão
paterno, a vida
mais feliz – eu acho – vivíamos...
É que a gente cresce, a cada dia, criança feliz sem saber.
Mas quando vai chegando a boa mocidade,
vendidas somos. E exportadas pra longe
dos deuses pátrios e da nossa gente,
umas pra homens estranhos, outras pra bárbaros,
e outras pra soturnas e aviltantes casas...
E é isto: depois de uma noitada, o jugo,
aí então carece adular, parecer bem e ceder
(Sófocles. *Tereu*, fr. 583)³⁰

O lamento de Procne é mais abrangente que a sua própria situação, nele são expostas as diversas situações às quais as mulheres eram (e são ainda) submetidas, após uma infância feliz e cheia de mimos no lar paterno. Para Barbosa (2008: 72): “O lamento se assemelha ao da Medeia euripídiana e reflete antes a solidão, a perda, a necessidade de adaptação e, mais que tudo, os ultrajes sofridos e a opressão feminina”. É provável que Procne também lamentasse a diferença entre o seu povo e o do seu esposo, em *História* (4.95), Heródoto afirma que os trácios tinham uma vida “infeliz e grosseira”.

Ainda sobre o “fragmento 583” de *Tereu*, Barbosa (2008: 73) faz uma reflexão: “Se fôssemos encenar o trecho, poderíamos colocar essas

³⁰ Tradução de Tereza Barbosa (2008).

palavras na boca de Procne, que baixa o olhar para o corpo morto de Ítis à sua frente e reflete sobre sua condição de mulher fértil, parideira de cidadãos gregos na Trácia”. Dessa vez, discordamos da autora por acharmos que esse fragmento é anterior à descoberta do crime e também por pensarmos que a sequência: resgate de Filomela, assassinato e esquartejamento de Ítis, banquete preparado com as carnes do filho morto e servido a Tereu, descoberta de Tereu, perseguição às irmãs e metamorfose dos três em pássaros, tenha ocorrido de forma rápida e delirante, sem tempo nem espaço para lamentações, e provavelmente com as duas irmãs ainda mergulhadas em pleno delírio báquico.

Dobrov (1993: 204) corrobora ainda mais o nosso pensamento ao afirmar que Filomela só conseguiu enviar o peplo bordado para Procne por ser “um presente que pelo menos uma fonte³¹ identifica como tradicionalmente oferecido à rainha por ocasião do festival dionisíaco”³².

Conclusão

A voz do poeta cômico se oculta a partir de *As Aves*. A voz das mulheres, Procne e Filomela, também se oculta na comédia. Aristófanes passará a dar voz às mulheres a partir de *Lisístrata*, posterior à peça *As Aves*.

Ao que parece, Aristófanes transferiu sua voz que estava no coro na parábase para as suas protagonistas femininas das três comédias que trazem *As Mulheres* de Aristófanes: *Lisístrata*, *Tesmoforiantes* e *Assembleia das Mulheres*.

Referências bibliográficas

ARISTÓFANES. *As Aves*. Tradução, introdução, notas e glossário de Adriane da Silva Duarte. Ed. bilíngue. São Paulo: Hucitec, 2000. (Grécia Roma; 7)

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Ed. bilíngue. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

³¹ Cf. Libânio Narr.18: “Aproveitando-se de uma festa durante a qual era costume das mulheres da Trácia enviarem presentes à rainha, Filomela enviou [a Procne] um manto bordado com a inscrição descrevendo a violência que ela experimentara”. (original): Cf. Libanius Narr. 18: “Taking advantage of a feast during which it was the custom for Thracian women to send gifts to the queen, Philomela sent [Prokne] a robe embroidered with writing describing the violence which she had experienced” (tradução nossa).

³² (DOBROV, 1993, p.204, original): a gift which at least one source identifies as traditionally offered to the queen on the occasion of the Dionysian festival (tradução nossa).

- BURNETT, Anne Pippin. "Child-killing mothers: Sophocles' Tereus". In: *Revenge in Attic and later tragedy*. Berkeley/ Los Angeles: University of California Press, 1998, p.177-191.
- COMPTON-ENGLE, Gwendolyn. "Procne's Beak in Aristophanes' Birds". *Syllecta Classica*, Department of Classics, University of Iowa, v.18, 2007, p.113-128. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/538244/summary>. Acesso em: 23 dezembro 2018.
- CORRÊA, Paula da Cunha. *Um bestiário arcaico: fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.
- DOBROV, Gregory. "The tragic and the comic Tereus". *American Journal of Philology*, n.114, 1993, p.189-234. The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/295313>. Acesso em: 23 fevereiro 2019.
- EURÍPIDES. *Dois tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução e introdução de Cristian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- HALASZ, Caitlin C. *The Silence of the Shuttle: The Voiceless Procne and the Absent Philomela in Aristophanes' Birds*. Disponível em: <https://camws.org/sites/default/files/meeting2015/Abstracts2015/404.SilenceofShuttle.pdf>. Acesso em: 23 dezembro 2018.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço; introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- JOHNSON, David M. *Socrates and Athens*. Cambridge: Cambridge Press, 2011.
- LINDSAY. *A Tale of Two Sisters: Studies in Sophocles' Tereus*. *Transactions of the American Philological Association*, n.143, 2013, p.349-384.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas. v.1. 1.ed. Lisboa: Nova Vega, 2006. (Biblioteca Clássica; 2)
- PLUTARCO, *Vidas Paralelas: Alcibíades e Coriolano*. Tradução de Maria do Céu Fialho e Nuno Simões Rodrigues. ed. 1. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2010.
- POMPEU, Ana Maria César. *Aristófanes e Platão: A Justiça na Pólis*. 1.ed. São Paulo: Biblioteca24horas, 2011.
- SÓFOCLES. "Tereu". In: BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Os bordados de Filomela, ou a voz da lançadeira, τῆς κερκίδος φωνή*. *Revista Letras Clássicas*, n.12, 2008, p.51-81. Disponível em:

Ana Maria César Pompeu e Solange Maria Soares de Almeida

<http://www.revistas.fflch.usp.br/delete2/article/view/1560/1384>. Acesso em:
23 dezembro 2018.

7

HÉCUBA E POLIXENA: MATERNIDADES¹

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

Estudiar el pensamiento materno no significa que estemos hablando de conocimientos, saberes y creencias específicamente femeninos; estamos describiendo una concepción del trabajo intelectual que busca realizar ciertas metas prácticas y que sigue ciertos intereses que podemos catalogar como los maternos, pero éstos pueden ser de cualquier hombre o cualquier mujer que persigue la educación de sí misma y de sus hijas, lo que llamamos intereses maternos, que están encaminados a preservar la vida y a intentar mejorar su calidad.

Graciela Hierro Perezcastro (2001: 3)

Para minha Mãe

¹ Este capítulo é sùmula da introdução que escrevemos para a tragédia *Hécuba*, traduzida pela Trupersa, sob minha direção de tradução e publicada pela Relicário, Beolo Horizonte, 2022.

Num espetáculo construído a partir do ciclo troiano, Eurípides traz à cena a rainha dos vencidos, Hécuba, como protagonista dos 1.295 versos da tragédia epônima. É contexto do pós-guerra. Todos os varões troianos estão mortos, e os combates foram encerrados. Sobraram mulheres e crianças cheias de medo. Todas serão conduzidas para terras e casas estrangeiras. No bivaque, a partilha do espólio engendra assembleias disputadas e tensas. Os conquistadores, ansiosos pelo retorno a casa, descuidam da ética, dos juramentos, da civilidade.

Para Hécuba restaram Polidoro, Polixena, Heleno e Cassandra. Mas o caçula Polidoro,² sem que a mãe tenha notícia, foi morto à traição pelo tutor. A filha Polixena eleita para se juntar a Aquiles no Hades, depois de ser abatida na tumba do guerreiro mirmidão, conforme voto do contingente aqueu lhe será roubada.

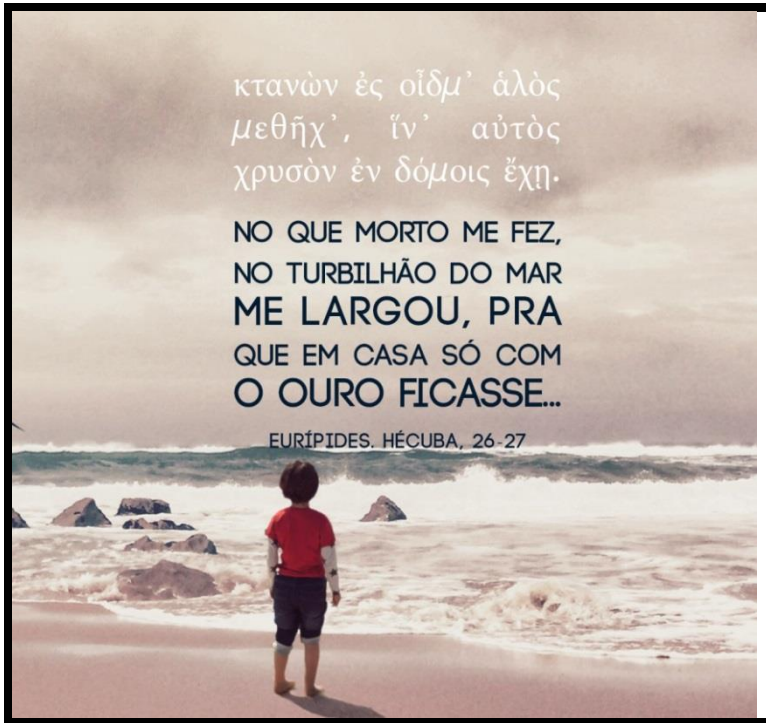
Para as vencidas, é ocasião para avaliar as perdas, minimizar seus danos, fomentar os pífios ganhos viáveis, precaver-se contra as vinganças possíveis, prestar os ritos devidos aos mortos. É tempo também de um guerrear sem glória, em que qualquer lucro é consolo, qualquer revanche é recompensa. O cenário afetivo se estampa no desespero e abandono de todas.

A peça foi encenada provavelmente entre os anos 425 a 423 a.C. (Matthiessen, 2010: 3-4), isto é, na vigência da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) e no pós-revolta de Mitilene (427 a.C.). Apesar do seu enredo mítico de base homérica, o texto reflete traumas e cicatrizes de guerras contemporâneas vividas no dia a dia do ateniense comum. À época, tal como na ficção, a instabilidade era geral, os insurgentes eram condenados à morte e suas mulheres e crianças, muito frequentemente, escravizadas e desterradas.

Contudo, o impacto do encontro entre passado e presente na articulação textual euripidiana não é privilégio da Antiguidade. Ela fala do agora e, por isso, motivou-nos a traduzir linha a linha, verso a verso, integralmente, todo o texto. Por causa das similitudes entre as dores do passado e as do presente no século XXI nos vimos impelidos à tradução. Para nós, não houve escolha, desde que assistimos o resgate do menino Alan Kurdi (†

² Justina Gregory (1995: 389) adverte que: "in the *Iliad* Polydorus' mother is Laothoe, not Hecuba (21.84-91), and Hecuba's father is Dymas, not Kisseus (16.718). [na *Iliada*, a mãe de Polidoro é Laótoe, não Hécuba (21,84-91), e o pai de Hécuba é Dimante, não Cisseu]. Todas as traduções, quando não mencionado o autor, são de nossa responsabilidade.

02-09-2015),³ devolvido morto pelo mar, nas praias de Bodrum (Halicarnasso), no litoral da Turquia.⁴



No processo fomos impactados pela dor de milhões de desaparecidos, tragados pelas águas do Mediterrâneo e do Egeu nas suas rotas de fuga. Buscando escapar de guerras e opressões de todos os tipos e em todos os tempos, esses foragidos tinham (ou tiveram um dia) mães para chorar suas mortes, seja no mundo, seja no além. Mais recentemente, assistimos a barbárie de uma evacuação indesejada de todo um país, a Ucrânia, representado em suas mulheres, velhos e crianças. Por um abuso de poder desmedido e perverso, que condena mães, filhos e avós a sofrerem – sem escolha – o exílio, a exaustão, o abandono e todas as formas de violação deles decorrentes, o mundo reedita a Guerra Nefasta.

³ Cf. Weber-Ballard (2018). Disponível em: <https://www.migrantsorganise.org/?p=27614>. Acesso em 17/05/2019.

⁴ Cartaz de divulgação do espetáculo *Hécuba, 26-27*, SBPC, 16 a 22 de julho, 2017. Criação: Maria Cecília Brzezina.

Pensando desse modo, cremos não haver anacronismo ao repetir, hoje, palavras de Nicole Loraux para o século V a.C., pois vivemos em dias delicados, onde o feminino se dilui na condição de um entre tantos aspectos comportamentais à disposição, e a maternidade vem sendo contestada, rejeitada e alargada para situações de analogia. Há – é claro e é muito desejável que seja assim, da forma como citamos em nossa epígrafe – uma demanda para um pensamento maternal e pacifista;⁵ há igualmente mães violentas e cruéis como em todos os tempos; nós, entretanto, vamos nos limitar aos estudos clássicos e ao estudo visceral da maternidade, somando-nos às vozes de Loraux e Charles Segal. De Loraux queremos destacar, em particular, a situação da dor íntima de uma mãe na perda do fruto de suas entranhas.

Para iluminar a desconfiança da cidade sobre o sofrimento feminino, precisamos abordar as coisas por outro lado e focalizar o mais íntimo dos pesares, o de uma mãe em luto, que está demasiado isolado em sua singularidade. Tanto é verdade que por causa do silêncio que envolve as mulheres gregas sem nome, o nosso único recurso, a partir de agora, é nos agarrarmos aos textos, poéticos ou trágicos, que, por si só, dão um nome ilustre e um lugar central à figura da mãe de luto.

⁵ Referimo-nos aos trabalhos de Sara Ruddick e Gerardo Rivas, arrolados nas referências deste capítulo. Ruddick é conhecida pelo artigo “Maternal Thinking” (1980) que, por sua vez, veio a se constituir mais tarde como o livro intitulado *Maternal Thinking: Toward a Politics of Peace* (1995). Sara Ruddick, em “Pacifying the Forces: Drafting Women in the Interests of Peace” (1983), e Gerardo Rivas, em “Lo femíneo como poder conciliador del cosmos em el pensamiento trágico” (2003) poderiam ser representantes dessa corrente. A ideia básica de Ruddick é que o pensamento maternal – que não se restringe ao sexo feminino – é fonte para uma política pela paz. Embora reconheça os riscos de uma limitação apenas sexual, Ruddick enfatiza que a experiência da gravidez e do parto favorece a compreensão da espera ativa, do sofrimento recompensado e de diferenciação entre o “eu materno” e o “outro filial” condições propiciatórias para o desenvolvimento de uma ética do cuidado. Citamos, ademais, um pequeno trecho de um artigo dela sobre a pacificação mundial: “As antimilitarists we believe that the weapons of organized violence endanger both those whom they are intended to protect and, obviously, the internal and foreign ‘enemies’ at whom they are aimed. We are committed to finding non-violent ways to protect what we love and to get what we need. Yet as feminists we are committed to eliminating all restrictions of power, pleasure and mastery that arise from biological sex or social construction of gender.” (Ruddick, 1983: 471) [Como antimilitaristas, acreditamos que as armas da violência organizada engendram danos tanto para aqueles cuja proteção elas se destinam quanto, obviamente, aos “inimigos” internos e estrangeiros aos quais visam. Estamos empenhadas em encontrar formas não violentas de proteger a quem amamos e obter o que precisamos. No entanto, como feministas, estamos comprometidas com a eliminação de todas as restrições de poder, prazer e capacitação que surgem do sexo biológico ou da construção social do gênero.].

Lá, a intimidade do luto é resultado de uma intensificação do sentimento de proximidade corpórea, tornada ainda mais aguda porque nunca é sentida tanto quanto depois de uma perda.⁶

(Loraux, 1998: 35)

O fio condutor desse estudo, por conseguinte, serão as fraturas nas relações afetivas provocadas pela disputa de poder. Pretendemos abordar, de pontos de vista diversos, os textos trágicos que tratam do tema, priorizando o vínculo de Hécuba e Polixena e discutindo, a partir dele, o mito da maternidade. Reunidas em um par complementar, visto nascerem juntas, as funções contíguas de mãe e filha são iluminadas após uma breve visitação a Homero. Polidoro, Alan Kurdi e outros muitos foram somente pontos de partida.

A Hécuba de Homero

De acordo com Apolodoro (*Biblioteca*, 3.12.5, *Ep.* 5, 23), Hécuba nasceu da união de Mérope, filha do rio Ladão, e de Sangário. Eurípides, na obra em foco, menciona apenas seu pai, Cisseu, esquece-lhe a mãe. Sobre sua maternidade, aliás, Richard Janko (1994: 401) comenta que

não é de se admirar que Tibério gostasse de questionar os estudiosos a respeito da mãe de Hécuba (Suet. *Tib.* 70), quando até mesmo seu pai era um obscuro: em alguns lugares, ele é o rei trácio Cisseu (Eur., *Hec.* 3, com respaldo dos escoliastas) ou o próprio rio Sangário (Ferécides, *FGH* 3 F 136)! Esse, o principal rio da Bitínia que desemboca a leste do Bósforo, e ainda é chamado de Sakarya; Príamo menciona o rio, em *Il.* 3.187, e Hesíodo lista-o entre os rios a noroeste da Anatólia (*Teog.* 344).⁷

⁶ "To illuminate the city's mistrust of feminine grief, we need to approach things from the other end, and to focus on the most intimate of griefs, that of the mother in mourning, who is so isolated in her singularity. So true is it that silence surrounds nameless Greek women that our only recourse from this point on is to cling to the texts, poetic or tragic, which alone give an illustrious name and a central place to the figure of the mourning mother. There the intimacy of grief is a result of an intensification of the feeling of corporeal closeness, made all the more acute because it is never felt as much as it is after a loss."

⁷ "No wonder Tiberius liked to quiz scholars about Hekabe's mother (Suet. *Tib.* 70), when even her father was obscure: elsewhere he is the Thracian king Kisseus (Eur., *Hec.* 3 with schol.) or the Sangarios itself (Pherecydes, *FGH* 3 F 136)! This, the main river of Bithynia which

Hécuba é também irmã de Ásio, filho de Dimante (*Il.* 16, 717-719), todavia, ainda segundo Janko,

como Fénops, 'Ásio, filho de Dimante' é inventado para substituir o morto Ásio, filho de Hirtaco (13. 383-401n). De origem obscura, 'Dimante' é apenas outro nome prático: Atena toma a forma de filha de um tal Dimante em *Od.* 6.22, assim como Apolo se torna um tal Mentos (17.73), outra de suas *personae* (*Od.* 1.105)!

(Janko, 1994, p. 401)⁸

Hécuba foi certamente filha e irmã e, como sói acontecer com algumas mulheres, esposa. Coube-lhe por marido Príamo, de quem foi a segunda esposa (Apolodoro. *Biblioteca*, 3.12.1) e com quem teve dez varões (Heitor, Alexandre Páris, Deífobo, Heleno, Pámon, Polites, Ántifo, Hipótoo, Polidoro e Troilo, que diziam ser filho de Apolo) e quatro moças (Creúsa, Laódice, Polixena e Cassandra). A peça de Eurípidés não faz menção a Creúsa nem a Laódice.

Nos poemas homéricos, Hécuba foi mãe zelosa. Recebeu, diligentemente, seu filho Heitor, quando ele buscou reforço para o combate e se ausentou da refrega. Transpondo as portas Ceias, Heitor foi por ela reconfortado e estimulado, conquanto sem grande sucesso, se considerado o desfecho. Hécuba acalentou-o, aconselhou-o, restaurou-o (*Il.* 6, 251-268).

ἐνθά οἱ ἠπιόδωρος ἐναντίη ἤλυθε μήτηρ
Λαοδίκην ἐσάγουσα θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην·
ἔν τ' ἄρα οἱ φῦ χειρὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἕκ τ'
ὀνόμαζε·
τέκνον τίπτε λιπῶν πόλεμον θρασῦν
εἰλήλουθας;
ἦ μάλα δὴ τεύρουσι δυσώνυμοι υἱῆς Ἀχαιῶν
μαρνάμενοι περὶ ἄστυ· σὲ δ' ἐνθάδε θυμὸς
ἀνῆκεν
ἐλθόντ' ἔξ ἄκρης πόλιος Διὶ χεῖρας ἀνασχεῖν.
ἀλλὰ μὲν' ὄφρα κέ τοι μελιθδεά οἶνον ἐνεῖκω,

Lá mesmo se lhe achega a mãe doce-dom,
Laódice, a mais bonita das filhas, junto!
Aí, ela lhe puxou a mão, disse fala, apostrofou assim:

“Ó só, menino, por que deixaste a dura peleja?”

De fato t' esmagam filhos astrosos de Aqueus
combatentes em roda da vila! O tino a ti carregou

pra, nas grimpas da vila, as mãos a Zeus elevar.
Ó cá, sossega até qu'eu te possa vinho doce trazer,

debouches E. of the Bosphorus, is still called the Sakarya; Priam mentions it at 3.187, and Hesiod lists it among N. W. Anatolian rivers (*Theog.* 344).”

⁸ “Like Phainops, ‘Asios son of Dumas’ is invented to replace the slain Asios son of Hurtakos (13. 383-401n). Of obscure origin, ‘Dumas’ is merely another handy name: Athene takes the shape of a daughter of a Dumas at *Od.* 6.22, just as Apollo becomes a Mentos (17.73), another of her *personae* (*Od.* 1.105)!”

Hécuba e Polixena: maternidades

ὡς σπείσης Διὶ πατρὶ καὶ ἄλλοις ἀθανάτοισι
πρῶτον, ἔπειτα δὲ καὶ τὸς ὀνήσειαι αἶ κε
πίησθα.
ἄνδρι δὲ κεκμηῶτι μένος μέγα οἴνος ἀέξει,
ὡς τὴν κέκμηκας ἀμύνων σοῖσιν ἔτησι.

daí, libação pra Zeus pai e pros outros imortais,
logo farás; ao depois, degusta tu o que resta beber.

Prum varão estafado, assim tal qual ‘stás, estafado
co’a defesa dos teus, do vinho baita força brota.”

Sobre a passagem, os comentários de Kirk acerca do adjetivo ἠπιόδωρος, doce-dom, ajudam a avaliar a ternura da cena:

ἠπιόδωρος ‘que dá presentes doces’, é um hárax; o epíteto regular para μήτηρ [mãe] é πότνια [senhora], mas o cantador parece ter sentido, aqui, necessidade de algo mais específico, de modo a dar, para este encontro de Heitor em Troia, um tom mais afetuoso que os outros encontros. Num nível mais mecânico, ἐναντίη ἦλυθε não se encaixa com μήτηρ, se estiver precedido de πότνια. Um elemento mais possante pode ser detectado na linguagem de um trecho equivalente quando Heitor se encontra com Andrômaca em 394, ἐνθ’ ἄλοχος πολύδορος ἐναντίη ἦλθε θεούσα [Lá mesmo se lhe achega a brilhante esposa bem-dotada]. As situações são, via de regra, as mesmas e os versos, ambos, começam com ἐνθ(α); pela adaptação de ἦλθε em ἦλυθε e πολύδορος em ἠπιόδωρος o cantador é hábil ao substituir ‘mãe’ por ‘esposa’ – supondo que este é o último e mais elaborado encontro e que ele é o mais inicial em termos de concepção. De qualquer modo, ἄλοχος πολύδορος *sic* ocorre duas vezes na *Il.* e uma vez na *Od.*, e é provável que tenha sido a origem do único ἠπιόδωρος.

(Kirk, 2000: 194) ⁹

A soberana de Troia é, na epopeia, igualmente piedosa, promovendo orações e ritos aos deuses (*Il.* 6, 286-311). Companheira do marido, atenta aos riscos da empreitada guerreira dos filhos, a quem, junto a Príamo, vigia

⁹ “ἠπιόδωρος ‘of kindly gifts’, is hapax; the regular epithet for μήτηρ is πότνια, but the singer may have felt the need for something more specific here, to sound the sympathetic note of Hektor’s other encounters in Troy. On a mechanical level, ἐναντίη ἦλυθε could not be fitted in if μήτηρ were preceded by πότνια. A more powerful factor may be the equivalent language of Hektor being met by Andromakhe at 394, ἐνθ’ ἄλοχος πολύδορος ἐναντίη ἦλθε θεούσα. The situations are broadly the same and both v. begin with ἐνθ(α); by the adaptation of ἦλθε to ἦλυθε and πολύδορος to ἠπιόδωρος the singer is able to substitute ‘mother’ for ‘wife’ – supposing, that is, the later and more elaborate encounter to be earlier in terms of conception. At any rate ἄλοχος πολύδορος *sic* occurs 2 x *Il.*, 1 x *Od.*, and is likely to be the origin of the unique ἠπιόδωρος”.

da torre. Mãe e rainha, ela se preocupa, suplica pela vida do bastião de Troia e, também, pela vida do pai de seus filhos (// 22, 79-91; 24, 193-227; 203-301). É ela quem

das alturas das muralhas de Troia vê Aquiles matar Heitor e é quem tira o véu, puxa o cabelo e emite um grito estridente (*kókusen*); depois dela, o pai geme (*óimōxen*) e as pessoas ecoam gritos e lamentos; mas é especialmente significativo que no mesmo verso a cabeça do herói morto é coberta com poeira, e a mãe se levanta em desespero.

(Loraux, 1998: 36)¹⁰

O trecho a que Loraux se refere vale a pena recordar (// 22, v. 395-405); marcamos em **itálico> os termos citados pela helenista:**

ἦ ῥα, καὶ Ἑκτορα δῖον ἀεικέα μῆδετο ἔργα.
ἀμφοτέρων μετόπισθε ποδῶν τέτρηνε τένοντε
ἔς σφυρὸν ἐκ πτέρνης, βοέους δ' ἐξήπτεν
ἰμάντας,
ἐκ δίφροιο δ' ἔδησε, κάρη δ' ἔλκεσθαι ἔασεν
ἔς δίφρον δ' ἀναβάς ἀνά τε κλυτὰ τεύχε'
ἀείρας
μάστιξέν ῥ' ἐλάαν, τῷ δ' οὐκ ἀέκοντε
πετέσθην.
τοῦ δ' ἦν ἐλκομένοιο κονίσσαλος, ἀμφὶ δὲ
χαῖται
κυάνεαι πίτναντο, κάρη δ' ἄπαν ἐν κονίησι
κεῖτο πάρος χαρίεν· τότε δὲ Ζεὺς δυσμενέεσσι
δῶκεν ἀεικίσσασθαι ἐῆ ἐν πατρίδι γαίῃ.
ὥς τοῦ μὲν κεκόνιτο κάρη ἄπαν· ἦ δὲ νῦν μήτηρ
τίλλε κόμην, ἀπὸ δὲ λιπαρὴν ἔρριψε
καλύπτρην
τηλόσε, *κῶκυσεν* δὲ μάλα μέγα παῖδ'
ἔσιδοῦσα·
ῶμωξεν δ' ἔλεεινὰ πατὴρ φίλος, ἀμφὶ δὲ λαοὶ
κωκυτῶ τ' εἶχοντο καὶ οἰμωγῇ κατὰ ἄστυ.

Só disse. Tecia obra, acinte, pro divo Heitor.
Bifuro duplos nervos dos dois pés por detrás,
pelo tarso até o talo, com correias de boi enlaçado
través do carro, crânio ao chão largou pra arar!
Pro carro subido, alçou pra riba ufanas armas,
chibatou pra disparar, coagidos, que voassem.
Do carrilado dá poeirão, dos lados espalhados
cabelos breados, o crânio, poiado no pó, plana.
Foi gracioso antes, agora, por Zeus, pros rivais
entregue só pra vexar, vai pátrio chão afora.
E foi. O crânio, cabeça toda só pó! E daí a mãe
o cabelo tala, pilha, lança longe o sedoso xale
e, no que viu o filho, *soltou urro* enorme demais!
Ganiu então o pai devotado e, em roda, o povo
se detinha cidade abaixo com soluço e pranto.

Complementando o comentário da cena rapidamente, citamos palavras de Kirk. Ele afirma que estes versos foram compostos

no estilo mais pragmático do poeta, com uma descrição dolorosamente exata de como Aquiles perfura os

¹⁰ "Thus Hecuba, who from the heights of Troy's walls sees Achilles kill Hector and who takes off her veil, tears her hair, and emits a piercing shout (*kókusen*); after her, the father moans (*óimōxen*), and the people echo shouts and laments; but it is especially meaningful that in the same line the head of the dead hero is covered with dust, and the mother stands up in despair."

tornozelos de um homem morto, transpassa-os com correias e prende-os à carruagem. Os versos 399-400, exceto pela referência à armadura, poderiam ter servido para qualquer cena típica de partida. Os versos 401-4 também são objetivos e delimitados, e, ao mesmo tempo, não deixam de expressar o mais claramente possível o contraste terrível entre a beleza e a grandeza de Heitor e, ainda, a sua degradação atual.¹¹

A crueza e a praticidade de Aquiles no trato com o mais exuberante guerreiro troiano, aos olhos da mãe, ferem a deuses (//, 24, 51-170) e homens mais que a morte. Os extremos, beleza e destruição proposital da beleza; padecimento em terra pátria à frente de seus conterrâneos (Kirk, 2000: 149); força guerreira viva em ação e inanição da morte foram conjugados para criar um *páthos* violento. Eles ecoam as palavras daquela que tudo previu e que suplicou que o filho não ousasse enfrentar o irado Aquiles e, ao fazê-lo, apelou para uma das funções mais primevas e viscerais dos seres, exclusivas das fêmeas, o aleitamento com o próprio corpo. Hécuba diz, nos versos 79-89 do mesmo canto:

μήτηρ δ' αὖθ' ἐτέρωθεν ὀδύρετο δάκρυ χέουσα
κόλπον ἀνιμένη, ἐτέρηφι δὲ μαζὸν ἀνέσχε'
καί μιν δάκρυ χέουσα ἔπεα πτερόεντα προσηύδα:
"Ἐκτορ τέκνον ἐμὸν τάδε τ' αἶδεο καί μ' ἐλέησον
αὐτήν, εἴ ποτέ τοι λαθικηδέα μαζὸν ἐπέσχον'
τῶν μνήσαι φίλε τέκνον ἄμυνε δὲ δῆϊον ἄνδρα
τείχεος ἐντός ἐών, μὴ δὲ πρόμος ἴστασο τούτῳ
σχέτλιος· εἴ περ γάρ σε κατακτάνη, οὐ σ' ἔτ'
ἔγωγε
κλαύσομαι ἐν λεχέεσσι φίλον θάλας, ὃν τέκον
αὐτή,
οὐδ' ἄλοχος πολύδωρος· ἄνευθε δέ σε μέγα
νώϊν
Ἀργείων παρὰ νηυσὶ κύνες ταχέες κατέδονται.

A mãe, ela, de lá, em choro afogada, arfava, e foi
aí que desnudou o colo; um dos seios exibiu!
E afogada em choro palavra ao vento proclamou:
Heitor, fruto meu, preza isso e tem pena de mim,
se outrora te acalentei e no seio te levei, fruto
amado, lembra! Rechaça o homem-fera de cá,
fica muro adentro, não te metas contra este
rancoroso! Se acaso te mata, não te poderei eu,
com carpidos, velar, broto amado qu' eu flori,
nem a esposa bem-dotada! Aí, bem longe, a ti, ai
de mim, açodados cães vão, junto às naus, devorar.

Não é qualquer coisa aleitar e carregar durante nove meses, no ventre, uma vida – isso é tarefa maior, à qual todo ser que vive deve respeito, por isso a moldura de um apelo forte e transido. A impiedade de matar um filho, diante de sua mãe, é perpetrada aqui e será também, por duas vezes,

¹¹ "are in the poet's most matter-of-fact style, with painfully precise description of how Akhilleus makes holes in the dead man's ankles, threads them with thongs, and fastens these to the chariot. Verses 399-400, apart from the reference to the armour, could have come in any typical scene of a departure. Verses 401-4 are also objective and detached, and yet at the same time the verses could not express more clearly the terrible contrast between Hektor's beauty and greatness and his present degradation." (Kirk, 2000: 147).

retratada em duas tragédias, *Troianas* e *Hécuba*, de Eurípides: nas mortes de Astiánax e Polixena, respectivamente.

Detalhes preciosos guardam a construção poética para entendermos a representação do feminino. Mães podem ser vistas como árvores que dão brotos e frutos sobre a mãe terra; foi assim desde Hesíodo e Homero: Gaia, terra *mátria*,¹² terra pátria. Os trechos de Homero (*Il.* 6, 251-268 e 22, 79-89) fazem uso de palavrinhas sugestivas (τέκνον/filho, cria, broto;¹³ θάλος, broto, rebento, por extensão, filho) que, se conjugadas com o símile famoso do canto 6 (146-149), são complementares:

οἷη περ φύλλων γενεῆ τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.
 φύλλα τὰ μὲν τ' ἄνεμος χαμάδις χέει, ἄλλα δὲ θ'
 ὕλη
 τηλεθόωσα φύει, ἔαρος δ' ἐπιγίγνεται ὥρη·
 ὡς ἀνδρῶν γενεῆ ἢ μὲν φύει ἢ δ' ἀπολήγει.

Tal qual folhame a cepa dos bravos é.
 O vento arrasta o folhame pela terra, a mata que
 floresce brota: sazão renasce, é floração!
 A cepa de bravos é tal qual; cá e lá, brota, fenece.

Os bravos guerreiros são folhas de árvore, cepa nutriz.

Mas será esta mulher-árvore-mãe que, contra a natureza, cumprirá os ritos fúnebres de seu defensor mais feroz, seu filho Heitor; nas exéquias, declara sua dor pela morte desse guerreiro excelente (*Il.*, 24, 747-760) em passagem que encerra a *Ilíada* com um lamento e um canto de glória por ver o cadáver do filho incorrupto após os maltratos de Aquiles, que aqui em nossa tradução nomeamos Aquileu.

τῆσιν δ' αὐθ' Ἐκάβη ἀδινοῦ ἐξήρχε γόοιο·
 “Ἐκτορ ἐμῶ θυμῶ πάντων πολὺ φίλτατε παίδων,
 ἢ μὲν μοι ζωὸς περ ἔων φίλος ἦσθα θεοῖσιν·
 οἱ δ' ἄρα σεῦ κήδοντο καὶ ἐν ἀνατάοιό περ αἴση.
 ἄλλους μὲν γὰρ παῖδας ἐμοῦς πόδας ὠκύς
 Ἀχιλλεύς
 πέρνασχ' ὄν τιν' ἔλεσκε πέρην ἀλὸς ἀτρυγέτιο,
 ἐς Σάμον ἔς τ' Ἴμβρον καὶ Λήμνον
 ἀμιχθαλόεσσαν·
 σεῦ δ' ἐπεὶ ἐξέλετο ψυχὴν ταναήκει χαλκῶ,
 πολλὰ ῥυστάζεσκεν εὐὸ περὶ σῆμ' ἑτάριοιο
 Πατρόκλου, τὸν ἔπεφνες· ἀνέστησεν δὲ μιν οὐδ'
 ὤς.
 νῦν δὲ μοι ἐρήσεις καὶ πρόσφατος ἐν μεγάροισι
 κεῖσαι, τῶ ἴκελος ὄν τ' ἀργυρότοξος Ἀπόλλων
 οἷς ἀγανοῖσι βέλεσσιν ἐποιοχόμενος κατέπεφνε.

Aí, dentr'elas, Hécuba desatou queixume fundo:
 “Heitor de meu coração, filho dos filhos todos,
 eh, sim, foste o mimo dos deuses, quando vivo!
 E eles zelaram por ti inda mesmo na sina de morte.
 Os outros dos meus meninos, Aquileu-arisco-pé, no
 que ladroava, pro de lá do mar areento, os leiloou
 pra delá de Samos, de Imbro e da Lemnos nevoadá!
 A ti, co'aguço bronze teu sopro arrancou e foi a
 fio, te arrastando em roda do rostral do parceiro
 Pátroclo a quem varaste! Nem com isso o vivificou.
 Mas tu, rociado e refrescado, junto a mim em casa,
 agora repousas tal qual um que foi, por Apolo
 arco-prata colhido e com santas frechas abatido.”

¹² Apesar de uma visada ambígua acerca do feminino, ou mais especificamente, da mulher (cf. Marquardt, 1982), na *Teogonia* (117), Hesíodo mostra Gaia como a sustentação do mundo que se cria, em tradução de Jaa Torrano, “Terra de amplo seio, de todos, sede irresvalável sempre”.

¹³ De acordo com Liddell-Scott, menos usual nos trágicos que παῖς. No teatro, realça-se seu uso metafórico: “flowers are γαίαις τέκνα A. *Pers.* 618; birds αἰθέρος τέκνα E. *El.* 897; frogs λιμναῖα κρηνῶν τ. Ar. *Ra.* 211, etc.” (τέκνον, τό).

Eis, por ora, a glória da triste Hécuba: enterrar seu filho amado no frescor e viço de quem parece vivo ainda. Louvores tece também a Apolo. Kirk (2000: 357) ilumina o papel leniente do protetor, “que mesmo na morte mantém incorrupto o corpo de Heitor”¹⁴ nove dias após o resgate e vinte e dois dias depois de sua morte. Não foi tarefa fácil para o deus, mais de um mês se passou.¹⁵

A mágoa de Hécuba pela ação duradoura e devastadora de Aquiles, que fez de seus filhos mercadoria e que extirpou, entre tantos, a vida do mais ilustre deles, se manifesta no desdém pelo estupor de Pátroclo, ínfima compensação. Enquanto o corpo de Pátroclo se arruína, o de Heitor é preservado. Fechando o poema, Helena se lamenta e, em seguida, a *Ilíada* se apaga com o resplendor da aurora e o ardor da pira de Heitor.

Depois de Homero

Hécuba, amputada de seus filhos heróis, continua como mãe e avó de mulheres e crianças. Os meninos (Astíanax, Polidoro e o jovem Heleno) e as filhas que lhe sobraram serão, contudo, causa de acerba aflição. E neste ponto, o nosso escopo se alarga para perscrutar figuras específicas e relacionadas: mãe e filha, Hécuba e Polixena. Investigamo-las em situação de conflito extremo. Mostramos que, na crise, o natural do ser feminino – ou do que é sensível ao cuidado e que ama – é amparar e evitar a dor do outro. Evidentemente, não pretendemos alcançar mudanças radicais; contra a violência não há recurso, senão ser pacífico para além da morte perpetrada. Hécuba não aprendeu com Polixena, vingou-se, desumanizou-se. Polixena, árvore juvenil, plantou sementes de paz. Hécuba cadelizou-se.

Com a cena pretendemos – tão somente – sensibilizar para uma possível construção da paz, já prevista no *modus operandi* grego e, particularmente, em Eurípides, o dramaturgo que questiona a guerra, um lugar-comum nos estudos helênicos.¹⁶ Anna A. Lamari, em *Reperforming Greek Tragedy*

¹⁴ “who even in death keeps Hektor’s body intact”.

¹⁵ “In book 24 [...] on the twelfth day (i.e. since Hektor’s death: see on 31) the gods quarrel and debate the fate of the body. That night Priam visits Akhilleus, and at dawn next day he returns to Troy (695-7). The preparations for Hektor’s pyre last nine days, and on the tenth the body is burnt.” [No livro 24 [...], no décimo segundo dia (ou seja, desde a morte de Heitor: cf. verso 31) os deuses discutem e debatem acerca do destino deste corpo. Naquela mesma noite, Príamo visita Aquiles e, na madrugada do dia seguinte, ele retorna para a Troia (695-7). Os preparativos para a pira de Heitor duram nove dias, e, no décimo, o corpo é queimado. (Kirk, 2000: 5)].

¹⁶ Neves, 1980: 107; Goff, 2013: 93; Meineck, 2018: 215.

(2017: 39), admite inclusive ter sido ele um embaixador em missão diplomática pela paz na Sicília. De resto, a tragédia antiga é um gênero que encena e discute situações de crise e, ao discuti-las, projeta soluções para o futuro. Nesse material cênico e textual, o conflito de gerações e o embate de hierarquias rígidas são evidentes. Abordar conflitos individuais ou coletivos – a guerra é um deles – e colocar em público problemas espinhosos potencializa e virtualiza problemas em um laboratório de posições antagônicas proveitoso. A distância (no tempo e espaço) de observador proporcionada ao espectador – que está diante de problemas que o afetam ainda hoje – instaura um vácuo adequado para o pensamento crítico.

Como um *spoiler* absoluto – já que estamos interessados no “como” se faz e não no “resultado” da trama – informamos ao leitor que os clamores de Hécuba, que ecoam plenos de habilidade técnica, revestidos de justificação legítima e sofisticada, não mudam o rumo das decisões políticas de seus conquistadores; ao fim de tudo, a senhora dos troianos desce às profundezas de sua animalidade, vinga-se de seus algozes e recebe a profecia de sua transformação em cadela suicida. Muitas mães ainda clamam a perda dos seus, cadelas que ladram em vão. Como afirma Loraux, Hécuba repete Aquiles e passa da dor para a ira. Sua vingança se iguala à de Tétis, que compensa a morte do filho com a de Polixena. Hécuba pedirá para seus mortos os dois filhos de Polímestor (Loraux, 1998: 45-51). Como sair do ciclo de guerra, de ódio, de vindita?

Existe uma força de pacificação mais aderente: os atos de cuidar, preservar, nutrir, curar, acalantar, aconchegar e manter, que se contrapõem aos atos de extirpar, eliminar, disputar, atacar, matar. Mediante a visão absurda da ferocidade da dureza contra a vida, resta o enfrentamento da morte com a serenidade e o cuidado maternal da doce Polixena para com Hécuba. É o clímax da primeira metade da peça.

Forjar a robustez e a fortaleza para atenuar a dor da mãe que desfalece. Imagem-mensagem para todos. Neste ponto os estudos de Sara Ruddick (pensamento maternal) vislumbram alternativa na sensação de “desespero em relação aos esforços equivocados das mulheres em compartilhar, igualmente, encargos justos que ninguém deveria suportar”¹⁷, a saber, o recrutamento de seres humanos para fazer guerra, ou morrer por falta de escrúpulos de governantes perversos, por exemplo.

O helenista Charles Segal reforça o valor de denúncia do trecho: “uma das funções de Polixena na peça é tornar essa inversão [do feminino, que

¹⁷ “belief in distinctive womanly power character”; “despair at women’s misguided efforts to share fairly burdens no one should bear.” (Ruddick, 1983: 475).

passa de passivo para agente] o mais nítido possível, ao representar o papel da submissão desamparada, embora nobre, à violência masculina. Ela também ajuda a conectar a violência marcial com a sexual e introduz, assim, nesse cenário remoto temas associados com o *oikos*, o que se tornará importante no desfecho da peça.” (Segal, 1993: 174).¹⁸ Mas, se o trecho, segundo o estudioso, estabelece o estereótipo da virgem submissa e da mãe vingativa para Polixena e Hécuba, esquecida foi, para o estudioso, a atitude de, nesta cena de despedida, mãe assumir a condição de filha e filha se tornar mãe (*Hécuba*, 211-214).

Para confirmar isso, vejamos a entrada da moça após a notícia de sua premeditada morte pelos aqueus.¹⁹ O trecho é longo (*Hécuba*, 154-414), necessário, porém. As palavras de Eurípides não de lhes ser refrigério poético que se exibia a crueldade dos guerreiros do passado que se perpetua ainda nos do presente em meio a teorias e reflexões encruadas.

Ἑκάβη	Hécuba
οἷ ἐγὼ μελέα, τί ποτ' ἀπύσω;	Osga malsim! Que vou bramar?
ποιάν ἀχῷ, ποῖον ὄδυρμόν,	Qual melúria, que lamúria
155	
<καί> δειλαία δειλαιίου γήρωρ,	<e> rabuja de rabugice senil,
δουλείας τᾶς οὐ τλατᾶς,	pela intrigalha tralha servil,
τᾶς οὐ φερτᾶς; ὤμοι.	intransportável?! Ó eu!
τίς ἀμύνει μοι; ποία γένηνα,	Quem me guarda? Que parente?
ποιά δὲ πόλις; φροῦδος πρέσβυρ	160 E que vila? Foi-se o primaz,
φροῦδοι παῖδες.	os filhos se foram.
ποιάν ἢ ταύταν ἢ κείναν	Como? Por aqui, por de lá, avanço?
στεῖχω; ποῖ δ' ἦσω; ποῦ τις θεῶν	Onde me apoio? Donde? Qual dos
ἢ δαίμων ἐπαρωγός;	deuses ou bendito guardião me vem?
ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι,	165 Ó carreteiras do azar,
Τρωάδες ὦ κάκ' ἐνεγκοῦσαι	troianas, ô carreteiras do azado
πήματ', ἀπωλέσατ' ὠλέσατ'· οὐκέτι μοι βίος	pesar, me levais a pó, a ruínas! Vida de glória
ἀγαστός ἐν φάει.	que preste não há mais em mim.
ὦ τλάμων ἄγησαι μοι πούρ,	170 Ó padecente, me leva, pé!
ἄγησαι τᾶ γηραιᾶ	Leva a anciã
πρὸς τάνδ' αὐλάν; ὦ τέκνον, ὦ παῖ,	pro cercado! Ó filhota, ô menina
δυστανοτάτας ματέρος — ἐξελθ' ἐξελθ'	de misérrima mãe – sai, sai
οἴκων, ἄιε <σᾶς> ματέρος αὐδάν.	do ninho, atende ao vagido de tua mãe.
ὦ τέκνον ὡς εἰδῆς οἶαν οἶαν	175 Ó filhota, há de ver, assim, qual... Qual
αἴω φάμαν περι σᾶς ψυχᾶς	fragor escuto acerca da vida tua.
Πολυξένη	Polixena
ἴω;	A i ôô!
μᾶτερ μᾶτερ τί βοᾶς; τί νέον	mãe, mãe, deploras? Por quê? Co' esta nova

¹⁸ “One of Polyxena's functions in the play is to make this reversal as sharp as possible by enacting the role of helpless, if noble, submission to male violence. She also helps to connect martial with sexual violence. She thus introduces into this remote setting themes associated with the *oikos* that will become important at the play's end.”

¹⁹ Todas as traduções, que citamos, da *Hécuba* de Eurípides foram realizadas pela Trupersa (Trupe de tradução e encenação de teatro antigo) sob minha *direção de tradução*.

Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa

καρύξασ' οίκων μ' ὡστ' ὄρνιν θάμβει τῶδ' ἐξέπταξας;		que pregoas, me fizeste, em frêmito do abrigo, Qual passarinho, bater asas!
Ἑκάβη οἴμοι μοι τέκνον.	180	Hécuba Ô filhotim, por mim, malsim.
Πολυξένη τί με δυσφημείς; φροϊμιά μοι κακά.		Polixena Por que me malsinas? Triste prelúdio pra mim.
Ἑκάβη αἰαῖ σᾶς ψυχᾶς.		Hécuba Ai! Ai de teu viço!
Πολυξένη ἐξαυδα' μὴ κρύψης δαρόν. δαιμαίνω δαιμαίνω, μᾶτερ, τί ποτ' ἀναστένεις ...	185	Polixena Solta a voz! Não te abafes tanto. Arrepio, mãe, arrepio, por que ainda deploras...
Ἑκάβη ὦ τέκνον τέκνον μελέας ματρός ...		Hécuba Ô filhota, filhotinfeliz de mãe...
Πολυξένη τί δὲ τόδ' ἄγγελεις;		Polixena Que prenuncias com isso?!
Ἑκάβη σφάξαι σ' Ἀργείων κοινὰ συντείνει πρὸς τύμβον γνώμα Πηλεία γέννα.	190	Hécuba Imolar-te na tumba a arena dos aqueus peleja: uma sentença pela raça de Peleu.
Πολυξένη οἴμοι μᾶτερ, πῶς φθέγγῃ ἀμέγαρτα κακῶν; μάνυσόν μοι, μάνυσον, μᾶτερ.		Polixena Aramá, mãe, assim, aos berros, é o mais amargo dos fados! Desabafa comigo, desabafa, mãe.
Ἑκάβη αὐδῶ, παῖ, δυσφήμους φήμας· ἀγγέλλουσ' Ἀργείων δόξαι ψήφῳ τᾶς σᾶς περὶ μοῖ ψυχᾶς.	195	Hécuba Prasmo, filha, as famosas infâmias: me contaram o parecer dos argivos no sufrágio acerca de tua vida.
Πολυξένη ὦ δεινὰ παθοῦσ', ὦ παντλάμων, ὦ δυστάνου μᾶτερ βιοτᾶς οἶαν οἶαν αὖ σοι <λώβαν> ἐχθίσταν ἀρρήτην τ' ᾠρσέν τις δαίμων; οὐκέτι σοι παῖς ἄδ' οὐκέτι δὴ γῆρα δειλαίῳ δειλαία συνδουλεύσω. σκύμνον γάρ μ' ὡστ' οὐριθρέπταν μόσχον δειλαία δειλαίαν ... ἐσόψῃ, χειρὸς ἀναρπαστᾶν σᾶς ἄπο λαιμότομόν τ' Αἶδα γᾶς ὑποπεμπομέναν σκότον, ἔνθα νεκρῶν μέτα τάλαινα κείσομαι. καὶ σοῦ μὲν, μᾶτερ, δυστάνου κλαίω πανδύρτοις θρήνοις, τον μὸν δὲ βίον λώβαν λύμαν τ' οὐ μετακλαίομαι, ἀλλὰ θανεῖν μοι	200 205	Polixena Ó padecente de horrores, ó couraça de dores, ô mãe de desastrosa vida, qual, qual odiento e blasfemo flagelo um bendito empurrou pra ti outra vez? Não mais pra ti esta filha, não mais, pra tua triste idade triste serviçal serei. Sim: qual garrote que no monte pasta, a mim, vítela triste, triste me verás roubada de tua mão, por Hades dessangrada, pro breu da terra abaixo carreada, lá junto a mortos infausta deitarei. Por ti, mãe, da malsina, com trinados lacrimosos, deploro. Por mim, a vida decaída e torpe não hei de implorar: pra mim, morrer

Hécuba e Polixena: maternidades

Ξυντυχία κρείσσων ἐκύρησεν.	215	é conquista cabal, cai bem.
Χορός καὶ μὴν Ὀδυσσεὺς ἔρχεται σπουδῇ ποδός, Ἐκάβη, νέον τι πρὸς σέ σημανῶν ἔπος.		Coro Ei, ó lá!, Odisseu, a solerte pé, vem vindo, Hécuba, pra ti novos ditames vai sinalar.
Ὀδυσσεύς γύναι, δοκῶ μὲν σ' εἰδέναί γνῶμην στρατοῦ ψήφον τε τὴν κρανθεΐσαν· ἄλλ' ὅμως φράσω· ἔδοξ' Ἀχαιοῖς παῖδα σὴν Πολυξένην σφάξει πρὸς ὀρθὸν χῶμ' Ἀχιλλεῖου τάφου. ἡμᾶς δὲ πομποὺς καὶ κομιστήρας κόρης τάσσοουσιν εἶναι· θύματος δ' ἐπιστάτης ἱερεὺς τ' ἐπέσται τοῦδε παῖς Ἀχιλλέως. οἶσθ' οὖν ὃ δρᾶσον; μὴτ' ἀποσπασθῆς βία μῆτ' ἔς χερῶν ἀμιλλαν ἐξέλθης ἔμοι' γίγνωσκε δ' ἄλκην καὶ παρουσίαν κακῶν τῶν σῶν. σοφόν τοι κᾶν κακοῖς ἄ δεῖ φρονεῖν.	220 225	Odisseu Mulher, penso que decerto sabes a sentença da tropa; o sufrágio e o arranjo. Porém, ind'assim, declaro: aos aqueus, sacrificar tua filha Polixena, junto da alta laje sepulcral de Aquiles bem pareceu. Coube a nós sermos cortejo e guias da moça; mas o regente e sacerdote do ato sacrificial, este aqui, filho de Aquiles, regerà. Sabes bem o enredo?! Não vás provocar rude resgate nem luta de tapas comigo! Aceita o rigor e a visita dos males teus. Sensato mesmo é no revés reparar o que é útil.
Ἐκάβη αἰαῖ· παρέστηχ', ὡς ἔοικ', ἄγων μέγας, πλήρης στεναγμῶν οὐδὲ δακρύων κενός, κᾶγων' ἄρ' οὐκ ἔθνησκον οὐ μ' ἐχρῆν θανεῖν, οὐδ' ὠλεσέν με Ζεὺς, τρέφει δ', ὅπως ὀρῶ κακῶν κάκ' ἄλλα μείζον' ἢ τάλαιν' ἐγώ. εἰ δ' ἔστι τοῖς δούλοισι τοὺς ἐλευθέρους μὴ λυπρὰ μηδὲ καρδίας δηκτῆρια ἐξιστορήσαι, σοὶ μὲν εἰρήσθαι χρεῶν, ἡμᾶς δ' ἀκούσαι τοὺς ἐρωτῶντας τάδε.	230 235	Hécuba Aiai... Eis aqui, suponho, um baita jogo empapado de gemidos, nada seco de prantos. E eu, ara! Eu que não morri quando devia morrer! E Zeus que não me esmaga! Adverso, ele me vigora pra que veja outros tantos de sumos males, eu, a mona. Mas se aos cativos – desde que sem aflicção nem picardia – é lícito instar os livres, Então, deveras me urge a ti incitar, e, a nós aqui, ouvir as coisas que concitamos.
Ὀδυσσεύς ἔξεσ', ἔρωτα; τοῦ χρόνου γὰρ οὐ φθονῶ.		Odisseu Que seja! Suscita! Não corro atrás do tempo.
Ἐκάβη οἶσθ' ἡνίκ' ἦλθες Ἰλίου κατάσκοπος, δυσχλαινία τ' ἄμορφος, ὀμμάτων τ' ἄπο φόνου σταλαγμοὶ σὴν κατέσταζον γένυν;	240	Hécuba Dás fé de que espia de Ilion vieste em trapos, mofumbado e, dos olhos teus até a barba, gotas de crime pingavam!?
Ὀδυσσεύς οἶδ'· οὐ γὰρ ἄκρας καρδίας ἐψαυσέ μου.		Odisseu Dou fé, tal não passou de raspão no meu coração.
Ἐκάβη ἐγνώ δέ σ' Ἑλένη καὶ μόνη κατεῖπ' ἔμοι;		Hécuba E que Helena te reconheceu e só pra mim avisou...
Ὀδυσσεύς μεμνήμεθ' ἔς κίνδυνον ἐλθόντες μέγαν.		Odisseu <i>E hoje nos lembramos, sem nenhuma tristeza, dos foras que a vida nos deu...</i> ²⁰
Ἐκάβη ἦψω δὲ γονάτων τῶν ἐμῶν ταπεινός ὢν;	245	Hécuba ... e aí, rendido, tocaste meus joelhos...
Ὀδυσσεύς ὥστ' ἐνθανεῖν γε σοῖς πέπλοισι χεῖρ' ἐμήν.		Odisseu ... até que minha mão se esmoreceu nos peplos teus...
Ἐκάβη		Hécuba

²⁰ Verso da canção *Minha herança: uma flor* (Vanessa da Mata).

ἔσωσα δῆτά σ' ἐξέπεμψά τε χθονός;

Ὀδυσσεύς
ὥστ' εἰσορᾶν γε φέγγος ἡλίου τόδε.

Ἑκάβη
τί δῆτ' ἔλεξας δοῦλος ὦν ἐμός τότε;

Ὀδυσσεύς
πολλῶν λόγων εὐρήμαθ', ὥστε μὴ θανεῖν. 250

Ἑκάβη
οὐκ οὐκ κακὴν τοῖσδε τοῖς βουλευμασιν,
ὃς ἐξ ἐμοῦ μὲν ἐπαθες οἶα φῆς παθεῖν,
δρᾶς δ' οὐδὲν ἡμᾶς εὖ, κακῶς δ' ὅσον δύνῃ;
ἀχάριστον ὑμῶν σπέρμ', ὅσοι δημηγόρους
ζηλοῦτε τιμᾶς· μηδὲ γινώσκοισθέ μοι, 255
οἱ τοῦς φίλους βλάπτοντες οὐ φροντίζετε,
ἦν τοῖσι πολλοῖς πρὸς χάριν λέγητέ τι.
ἀτὰρ τί δὴ σόφισμα τοῦθ' ἡγούμενοι
ἐς τήνδε παῖδα ψήφον ὤρισαν φόνου;
πότερα τὸ χρῆν σφ' ἐπήγαγ' ἀνθρωποσφαγεῖν
πρὸς τύμβον, ἔνθα βουθετεῖν μᾶλλον πρέπει;
ἢ τοῦς κτανόντας ἀνταποκτεῖναι θέλων
ἐς τήνδ' Ἀχιλλεύς ἐνδίκως τεῖνει φόνου;
ἀλλ' οὐδὲν αὐτὸν ἦδε γ' εἰργαστα κακόν.
[Ἐλένην νιν αἰτεῖν χρῆν τάφω προσφάγματα· 265
καίτη γάρ ὤλεσέν νιν ἐς Τροίαν τ' ἄγει.]
εἰ δ' αἰχμαλώτων χρή τιν' ἔκκριτον θανεῖν
κάλλει θ' ὑπερφέρουσαν, οὐχ ἡμῶν τόδε·
ἢ Τυνδαρις γάρ εἶδος ἐκπρεπεστάτη,
ἀδικοῦσά θ' ἡμῶν οὐδὲν ἦσσαν ἠυρέθη.
τῶ μὲν δικαίω τόνδ' ἀμιλλῶμαι λόγον·
ἃ δ' ἀντιδοῦναι δεῖ σ' ἀπαιτούσης ἐμοῦ,
ἄκουσον. ἤψω τῆς ἐμῆς, ὡς φῆς, χερὸς
καὶ τῆσδε γρᾶϊας προσπίτνων παρηίδος·
ἀνθάπτομαι σου τῶνδε τῶν αὐτῶν ἐγὼ 275
χάριν τ' ἀπαιτῶ τὴν τόθ' ἵκετεύω τὲ σε,
μὴ μου τὸ τέκνον ἐκ χερῶν ἀποσπάσης,
μηδὲ κτάνητε· τῶν τεθνηκότων ἄλις.
ταῦτη γένηθα κάπιλήθομαι κακῶν.
ἦδ' ἀντί πολλῶν ἐστί μοι παραψυχή, 280
πόλις, τιθήνη, βᾶκτρον, ἡγεμῶν ὄδοῦ.
οὐ τοῦς κρατοῦντας χρῆ κρατεῖν ἃ μὴ χρεῶν,
οὐδ' εὐτυχοῦντας εὖ δοκεῖν πράξειν ἀεὶ
κάγω γάρ ἢ ποτ', ἀλλὰ νῦν οὐκ εἴμ' ἔτι,
τὸν πάντα δ' ὄλβον ἦμαρ ἔν μ' ἀφέλιετο. 285
ἀλλ', ὦ φίλον γένειον, αἰδέσθητί με,
οἴκτριον· ἔλθων δ' εἰς Ἀχαικὸν στρατὸν
παρηγόρησον, ὡς ἀποκτείνειν φθόνος
γυναῖκας, ἃς τὸ πρῶτον οὐκ ἐκτείνετε
βωμῶν ἀποσπᾶσαντες, ἀλλ' ὦκτίρατε. 290
νόμος δ' ἐν ὑμῖν τοῖς τ' ἐλευθέροις ἴσος
καὶ τοῖσι δούλοις αἵματος κείται πέρι.
τὸ δ' ἀξίωμα, κἂν κακῶς λέγη, τὸ σὸν
πέσει: λόγος γάρ ἐκ τ' ἀδοξούτων ἰῶν
κᾶκ τῶν δοκούντων αὐτὸς οὐ ταῦτον σθένει. 295

... e daí te salvei te mandando pra longe do cerco e...

Odísseu
... por isso vejo até hoje o clarão desse sol...

Hécuba
... mas daí, sob meu jugo, que disseste?

Odísseu
Palavras aos montes, achados pra não morrer.

Hécuba
E tu não te corróis com tais decididos, tu que,
de mim, aturaste quanto aturar dizes e, nada de
bom pra nós executas, malfazendo o mais que podes?
Semente chocha a vossa, os que dos falastrões
os prêmios invejais! Antes nem me conhecêsseis,
os que entrevam os amigos sem pestanejar,
se tendes brecha de algo pras turbas falar.
Mas, então, por qual falcatrua foi que os chefes
tiraram voto de morte pra esta menina aqui?
De duas uma: a precisão os levou a imolar gente
sobre a tumba – onde mais convém abater bois –
ou, reclamando justa barganha de mortos,
Aquiles, contra ela aqui, mais um crime somou.
Mas ela, contra ele lá, mal algum jamais executou.
[A Helena, a ela deviam sangrado voto em lápide
pedir! Ela, sim, a ele derruiu e arrastou pra Troia.]
E se precisão havia da sortelha duma acossada
pra morrer, a mais formosa, isso de nós não virá!
A Tindárida, sim, tem o mais aviltante primor,
e ela, não menos que nós, se deixou desbriar.
Eu, de cá, com brio, este pleito dispuo!
Urge que devolvas o demandado por mim;
escuta! Tocaste, tal qual dizes, minha mão
ao caíres perante esta cara velha aqui.
De volta eu te toco, no mesmo lugar, e o
tributo de outrora eis que te rogo e suplico:
não me roubes das mãos o fruto, e vós
todos, não mateis! Já há mortos que chega!
Com esta me alegre, desanuvio meus temporais.
Contra tudo, ela aqui é fôlego, aragem,
ancoragem, sustento, apoio e rumo.
Não cabe aos chefes chefiar o que não lhes cabe,
nem aos bem-fadados pensar bem acabar sempre;
eu também um dia fui, j'agora não sou mais,
um só dia toda alegria me levou.
Então, ó viso amigo, poupa-me, tem
compaixão! No que fores até a tropa dos
acaiois, sustenta que é vileza mulheres
abater, elas que dos altares, antes,
excarcerastes; não matastes, mas consolastes.
É assim qu' entre vós, acerca do sangue,
lei-mor vígora igual sobre livres e cativos.
O renome, o teu, mesmo que fales mal,
se impõe: é que palavra igual – venha de
afamados ou difamados – igual não abala.

Hécuba e Polixena: maternidades

Χορός
οὐκ ἔστιν οὕτω στερρὸς ἀνθρώπου φύσις,

ἦτις γόνων σῶν καὶ μακρῶν ὄδουμάτων
κλύουσα θρήνους οὐκ ἂν ἐκβάλοι δάκρυ.

Ὀδυσσεύς
Ἐκάβη, διδάσκου, μηδὲ τῷ θυμουμένῳ
τὸν εὖ λέγοντα δυσμενῆ ποιοῦ φρενός. 300
ἐγὼ τὸ μὲν σὸν σώμ' ὑφ' οὔπερ εὐτύχου
σῶζειν ἔτοιμός εἰμι κοῦκ ἄλλως λέγω·
ἃ δ' εἶπον εἰς ἅπαντας οὐκ ἀρνήσομαι,
Τροίας ἀλούσης ἀνδρὶ τῷ πρώτῳ στρατοῦ
σὴν παῖδα δοῦναι σφάγιον ἐξαιτουμένῳ. 305
ἐν τῷδε γὰρ κάμνουσιν αἱ πολλαὶ πόλεις,
ὅταν τις ἐσθλὸς καὶ πρόθυμος ᾖ ἀνὴρ
μηδὲν φέρηται τῶν κακίωνων πλέον.
ἦμῖν δ' Ἀχιλλεὺς ἄξιος τιμῆς, γύναϊ,
θανὼν ὑπὲρ γῆς Ἑλλάδος κάλλιστ' ἀνὴρ. 310
οὐκ οὖν τὸδ' αἰσχρὸν, εἰ βλέποντι μὲν φίλῳ
χρῶμεσθ', ἐπεὶ δ' ὄλωλε, μὴ χρώμεσθ' ἔτι;
εἴεν· τί δῆτ' ἔρεῖ τις, ἦν τις αὐτῶν φανῆ
στρατοῦ τ' ἄθροισις πολεμίων τ' ἄγωναί;
πότερα μαχοῦμεθ' ἢ φιλοψυχήσομεν, 315
τὸν κατθανόνθ' ὀρώντες οὐ τιμῶμενον;
καὶ μὴν ἔμοιγε ζῶντι μὲν καθ' ἡμέραν
κεῖ σμίκρ' ἔχοιμι πάντ' ἂν ἀρκούντως ἔχοι·
τύμβον δὲ βουλοίμην ἂν ἀξιοῦμενον
τὸν ἐμὸν ὄρασθαι· διὰ μακροῦ γὰρ ἡ χάρις. 320
εἰ δ' οἰκτρὰ πάσχειν φῆς, τὰδ' ἀντάκουέ μου·
εἰσὶν παρ' ἡμῖν οὐδὲν ἥσσοσ ἀθλια
γραφαὶ γυναῖκες ἡδὲ πρεσβῦται σέθεν,
νύμφαι τ' ἀρίστων νυμφίων τητῶμεναι,
ὧν ἦδε κεύθει σώματ' Ἰδαία κόνις. 325
τόλμα τὰδ'· ἡμεῖς δ', εἰ κακῶς νομιζόμεν
τιμᾶν τὸν ἐσθλόν, ἀμαθίαν ὀφλήσομεν·
οἱ βάρβαροι δὲ μήτε τοὺς φίλους φίλους
ἠγείσθε μήτε τοὺς καλῶς θετηνκότας
θαυμάζεθ', ὡς ἂν ἡ μὲν Ἑλλάς εὐτυχῆ, 330
ὑμεῖς δ' ἔχηθ' ὅμοια τοῖς βουλεύμασιν.

Χορός
αἰᾶ· τὸ δοῦλον ὡς κακὸν πέφυκ' ἀεὶ
τολμᾷ θ' ἂ μὴ χρῆ, τῆ βίᾳ νικώμενον.

Ἐκάβη
ὦ θυγατερ, οὐμοὶ μὲν λόγιοι πρὸς αἰθέρα
φροῦδοι μάτην ῥιφέντες ἀμφὶ σοῦ φόνου· 335
σὺ δ', εἰ τὴ μεζῖω δύναμις ἢ μήτηρ ἔχεις,
σποῦδαζε πάσας ὡστ' ἀηδόνοσ στόμα
φθογγὰς ἰεῖσα, μὴ στερηθῆναι βίου.
πρόσπιπτε δ' οἰκτρῶς τοῦδ' Ὀδυσσεῶσ γόνου
καὶ πεῖθ' (ἔχεις δὲ πρόφασιν· ἔστι γὰρ τέκνα 340
καὶ τῷδε) τὴν σὴν ὡστ' ἐποικίτρα τύχην.

Πολυξένη
ὀρῶ σ', Ὀδυσσεῦ, δεξιᾶν ὑφ' εἵματος
κρύπτοντα χεῖρα καὶ πρόσωπον ἔμπαλιν

Coro
Não há laia de gente tão empedrada
que
os trinos de teus compridos e soídos
carpidos escute sem se derreter em pranto.

Odisseu
Hécuba, aprende, e não faças amargoso
pra teu louco peito quem bem te instrui.
Por mim, o teu corpo – que por sorte ganhei –
resoluto eu vou salvar; mais não digo.
E o que disse para todos, não renego: “Hei-de
dar – tão logo Troia domada seja – para o primaz
da tropa, macho queixoso, a tua filha imolada!”
Decerto é que, com isto, as muitas vilas se esfalfam,
das vezes de quando um varão útil e prestimoso
nada a mais do que um dos nulos ganha. E pra
nós, mulher, Aquiles que – pela terra dos gregos –
viripotentíssimo morreu, foi talhado pra loas.
Então, não é vexamoso que prezemos o amigo que
se vê e depois que ele se foi, o desprezemos?
Êh hê! Que dirão alguns, se algo de novo
surge, uma convocação de tropa e disputa
de combates? De duas uma: combatemos ou,
vendo os mortos deslouvados, fugimos pela vida?
E mais: eu cá, que por mim vivo o cada dia (se
pouco ganho o que ganho me basta),
inda assim, eu queria ver distinguida a
minha tumba, um favor pra todo o sempre!
Mas como dizes dores padecer, *rescuta* de mim
isto: entre nós e, não menos abatidas que ti,
há mulheres calejadas e até veteranos, e
moças precisadas de moços, os mais ardentes;
mas deles, o pó do monte Ida já cobriu os corpos.
Encara isso! Nós, se é que malfazemos em
honrar o valoroso, ignorância confessamos.
Mas os bárbaros... Nem enviáis amigos
aos amigos, nem louvais os que com brio
morreram, por isso, afortunada seja a Grécia,
e vós, convém mais é terdes propósitos assim.

Coro
Guai, ai! A servidão é aperto sem fim, nasce assim,
com sanha, e ousa dar o que não carece ao vencido.

Hécuba
Ô filha, no vão do éter, ao léu, atiradas as
minhas falas contra tua degola vão! Mas tu,
se tens maior força que uma mãe, apressa-te
e derrama, tal qual boca de rouxinol,
toda uma cantoria, não vás perder a vida!
E cai dolente aos joelhos aí do Odisseu;
e força – sabes um motivo, os frutos,
ele aí tem – para ele da tua sorte se condoer.

Polixena
Te reparo bem, Odisseu, debaixo da capa,
a mão direita escondida, o rosto de viés,

<p>στρέφοντα, μή σου προσθίγω γενειάδος, θάρσει· πέφευγας τὸν ἐμὸν Ἰκέσιον Δία ὡς ἔφομαί γε τοῦ τ' ἀναγκαίου χάριν θανεῖν τε χρήζουσ'· εἰ δὲ μή βουλήσομαι, κακῆ φανοῦμαι καὶ φιλόψυχος γυνή. τί γάρ με δεῖ ζῆν; ἢ πατὴρ μὲν ἦν ἀναξ Φρυγῶν ἀπάντων· τοῦτό μοι πρῶτον βίου· ἔπειτ' ἐθρέφθην ἐλπίδων καλῶν ὑπο βασιλεῦσαι νύμφη, ζῆλον οὐ σμικρὸν γάμων ἔχουσ', ὅτου δῶμ' ἐστίαν τ' ἀφίξομαι· δέσποινα δ' ἢ δύστηνος Ἰδαίαισιν ἢ γυναιξί, παρθένους τ' ἀπόβλεπτος μέτα, ἴση θεοῖσι πλὴν τὸ κατθανεῖν μόνον. νῦν δ' εἰμι δούλη. πρῶτα μὲν με τοῦνομα θανεῖν ἔρᾶν τίθησιν οὐκ εἰωθὸς ὄν· ἔπειτ' ἴσως ἂν δεσποτῶν ὤμων φρένας τύχοιμ' ἄν, ὅστις ἀργύρου μ' ὠνήσεται, τήν Ἐκτορός τε χᾶτέρων πολλῶν κάσιν, προσθεῖς δ' ἀνάγκην σιτοποιῶν ἐν δόμοις, σαίρειν τε δῶμα κερκίαισιν τ' ἐφεστάναι λυπρῶν ἄγουσαν ἡμέραν μ' ἀναγκάσει· λέχη δὲ τάμα δοῦλος ὠνήτορος ποθεν χρανεῖ, τυράννων πρόσθεν ἤξιωμένα. οὐ δῆτ' ἀφίημ' ὀμμάτων ἐλευθέρων φέγγος τόδ', Ἄϊδη προστιθεῖς ἔμῳ δέμας. ἄγ' οὖν μ', Ὀδυσσεῦ, καὶ διέρχασαί μ' ἄγων· οὔτ' ἐλπίδος γάρ οὔτε του δόξης ὀρῶ θάρσος παρ' ἡμῖν ὡς ποτ' εὖ πράξαι με χρή. μήτηρ, οὐ δ' ἡμῖν μηδὲν ἐμποδῶν γένη, λέγουσα μηδὲ δρῶσα, συμβούλου δέ μοι θανεῖν πρὶν αἰσχροῦν μὴ κατ' ἀξίαν τυχεῖν. ὅστις γάρ οὐκ εἴωθε γεύεσθαι κακῶν, φέρει μὲν, ἀλγεῖ δ' αὐχέν' ἐντιθείς ζυγῶ· θανῶν δ' ἂν εἴη μάλλον εὐτυχέστερος ἢ ζῶν· τὸ γάρ ζῆν μὴ καλῶς μέγας πόνος.</p> <p>Χορός δεινὸς χαρακτήρ κάπσιμος ἐν βροτοῖς ἐσθλῶν γενέσθαι, κάπὶ μείζον ἔρχεται τῆς εὐγενείας ὄνομα τοῖσιν ἀξίους.</p> <p>Ἐκάβη καλῶς μὲν εἶπας, θύγατερ, ἀλλὰ τῷ καλῷ λύπη πρόσσεστιν. εἰ δὲ δεῖ τῷ Πηλέως χάριν γενέσθαι παιδί καὶ ψόγον φυγεῖν ὑμᾶς, Ὀδυσσεῦ, τήνδε μὲν μὴ κτείνετε, ἡμᾶς δ' ἄγοντες πρὸς πυρᾶν Ἀχιλλέως κεντεῖτε, μὴ φεῖδεσθ'· ἐγὼ ἕτερον Πάριον, ὅς παῖδα Θετίδος ὤλεσεν τόξους βάλων.</p> <p>Ὀδυσσεύς οὐ σ' ὦ γεραῖά, κατθανεῖν Ἀχιλλέως φάντασμ' Ἀχαιοῦς, ἀλλὰ τήνδ', ἤτησάτο.</p> <p>Ἐκάβη ὑμεῖς δὲ μ' ἀλλὰ θυγατρὶ συμφωνεῖσατε, καὶ δις τόσον πῶμ' αἵματος γενήσεται γαῖᾳ νεκρῶ τε τῷ τάδ' ἔξαιτουμένῳ.</p>	<p>345</p> <p>350</p> <p>355</p> <p>360</p> <p>365</p> <p>370</p> <p>375</p> <p>380</p> <p>385</p> <p>390</p>	<p>virado, modos que eu nem te roce o queixo. Ousa! Tu te safaste de meu Zeus Protetor! Assim, mercê do fado, eu te sigo, vou ansiada por morrer. Fato é que, se isso eu não anseio, mais pareço mulher qualquer em ânsia vital. De que me vale viver? Esta, cujo pai era chefe-mor dos frígios todos, na primavera da vida? Afinal, me enchi de gorda presunção: fui a prometida de reis! Tida com não pouca inveja, face a casa, fogo-altar e bodas de quem me levasse! Eu, a dominada, dona entre as troianas era, entre mulheres e moças, longe mirada, tal qual deuses... De menos no morrer. E agora escrava sou. Mas antes, só o nome – que trivial não é – ânsias me dava de morrer! Vai que de donos de bruto peito, acaso, um me chegasse, um que por prata me comprasse – a parente de Heitor e de tantos outros – um que juntasse a desgraiceira de cozinhar em casa, de limpar a casa, de enlizar na tecelagem e me fadasse a carregar soturnos dias! Minha esteira, um d'algures, escravo comprado, encardirá a que fora digna de déspotas. Nunca, jamais! Varro desses olhos livres o fulgor! Entrego meu corpo ao Hades. Escolta-me, Odisseu; no escoltar, me finas. Alento sem anelo nem glória alguma vejo pra nós, ao cumprir à risca, um dia, o que carecia. Mãe, tu ó, não seas pra nós <i>pedra no caminho</i> Fala nada. Nada executa. Joga de morrer junto comigo, não vás acertar na desgória da vergonha. Eh... Quem não usa provar o amargo, aguenta, mas se condói com o jugo posto no pescoço! E morto ele seria muito mais feliz que vivo! É que viver sem brio é luta mor.</p> <p>Coro Famigerado caráter ufano entre viventes, nacer de figurões, fica ainda maior o nome da boa raça para os briosos.</p> <p>Hécuba Trovaste bem, filha, mas junto ao bem, à frente, pesadume vem... Se um regalo ao filho de Peleu vos carece ter, também vos vale da verrina correr, Odisseu; não, não ceifeis esta aqui, mas a nós, as que vão à pira de Aquiles, ceifai sem titubear! Fui eu quem chocou Páris, que num lance de dardos o filho de Tétis abateu.</p> <p>Odisseu Não a ti, velha! A matar instou Aquiles, bom-assombro pros aqueus surgido, a esta.</p> <p>Hécuba Sem menos: vós, então, sangrai-me junto có'a filha, dois tantos mais do gorgolão de sangue vizará pra terra e pro defunto que isso demandou.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Hécuba e Polixena: maternidades

Ὀδυσσεύς ἄλις κόρης σῆς θάνατος, οὐ προσοιστέος ἄλλος πρὸς ἄλλω' μηδὲ τόνδ' ὠφείλομεν.	395	Odisseu A morte da tua moça chega – sem sobejos – um por um! Nem mesmo dela por paga carecemos.
Ἐκάβη πολλή γ' ἀνάγκη θυγατρὶ συνθανεῖν ἐμέ.		Hécuba Tenho muita precisão de com ela me ir.
Ὀδυσσεύς πῶς; οὐ γὰρ οἶδα δεσπότης κεκτημένος.		Odisseu Puxa! Eis um comandante. Arrematei um e não vi!
Ἐκάβη ὅποια κισσὸς δρυός, ὅπως τῆσδ' ἔξομαι.		Hécuba Eis-me: hera no tronco; nela liana vou.
Ὀδυσσεύς οὐκ, ἦν γε πειθὴ τοῖσι σοῦ σοφωτέροις.		Odisseu Não, se te vergas aos mais taludos que tu.
Ἐκάβη ὡς τῆσδ' ἔκοῦσα παιδὸς οὐ μεθήσομαι.	400	Hécuba Ó que por bem é que não solto a menina.
Ὀδυσσεύς ἀλλ' οὐδ' ἐγὼ μὴν τήνδ' ἄπειμ' αὐτοῦ λιπών.		Odisseu E nem eu me vou embora, deixando-a pra trás.
Πολυξένη μητέρα, πίθοῦ μοι· καὶ σύ, παῖ Λαερτίου, χάλα τοκεῦσιν εἰκότως θυμουμένοις, σύ τ', ὦ τάλαινα, τοῖς κρατοῦσι μὴ μάχου. βούλη πεσεῖν πρὸς οὐδ' ἀς ἐλκῶσαι τε σὸν γέροντα χρῶτα πρὸς βίαν ὠθυομένη, ἀσημονῆσαι τ' ἐκ νέου βραχίονος σπασθεῖσ', ἃ πείρη; μὴ σύ γ' οὐ γὰρ ἄξιον. ἀλλ', ὦ φίλη μοι μητέρα, ἠδίστην χεῖρα δὸς καὶ παρειὰν προσβαλεῖν παρηίδι· ὡς οὐποτ' αὐθις, ἀλλὰ νῦν πανύστατον ἀκτίνα κύκλον θ' ἠλίου προσόψομαι. τέλος δέχῃ δὴ τῶν ἐμῶν προσφθεγμάτων. ὦ μήτερ, ὦ τεκοῦσ', ἄπειμι δὴ κάτω.	405 410	Polixena Mãe, obedece-me! E tu, filho de Laertes, roupa as mães visivelmente aflitas; tu, lutsosa, não combatas potentados. Buscas te resvalar e despencar no chão arrastada à força pela tua velha carne, e por braço novo lacerada, te rasgares, passarás por isso? Ah, tu não! Não é justo. Auê, <i>ma</i> querida mãe, dá-me a mão louçã, encosta lábio com lábio, face com face! Pois de novo nunca mais, agora, só e ao derradeiro, verei a roda e o fulgor do sol. Colhes as palavras que ultimei enfim. Ô senhora dona mãe, abismo vou abaixo.

O texto fala por si. Não se trata de fazer uma heroína, mas de exhibir a sordidez da guerra que sacrifica mães, velhos e filhos. Que se posicione a plateia. Doutra parte, embora profundamente humano, não nego, esse drama carrega um aspecto político, salientado por Segal:

Hécuba congrega rituais primitivos e políticos, sentimentos maternais intensos e questões de universais éticos. Seu final move a vingança pessoal e caracteristicamente feminina de uma mãe por seu filho em um ambiente público que reflete tanto um tribunal como um debate sobre a política do Estado.

(Segal, 1993: 5)²¹

Contudo, discordo de que a vingança pessoal e cruel é ação caracteristicamente feminina, como também sustenta Nicole Loraux, ao emparelhar Aquiles e Hécuba. Cremos que há outro modo de ler os gregos. Levar seres humanos ao colapso afetivo animaliza homens e mulheres. Por que não se disse que a astúcia pública e oportunista de Odisseu, que entrega à morte Polixena, é ato caracteristicamente masculino? A misoginia clichê é uma escolha; a cena de Polixena grita lirismos e ternura. Sua ação é louvada por sua mãe (597: τὸ δ' αὖ λίαν παρεῖλες ἀγγελθεῖσά μοι γυναιῶς./ De revés, o mal a mim pregoadado, em brio poliste).

Polixena está presente por duas vezes, na cena citada e na fala de Taltíbio. Após o sacrifício, o arauto relata a comoção dos guerreiros do seguinte modo (571-582):

ἐπεὶ δ' ἀφῆκε πνεῦμα θανασίμῳ σφαγῇ,
οὐδεὶς τὸν αὐτὸν εἶχεν Ἀργείων πόνον:
ἀλλ' οἳ μὲν αὐτῶν τὴν θανοῦσαν ἐκ χειρῶν
φύλλοις ἔβαλλον, οἳ δὲ πληροῦσιν πυρὰν
κορμούς φέροντες πευκίνους, ὁ δ' οὐ φέρων
πρὸς τοῦ φέροντος τοιάδ' ἤκουεν κακά:
"Ἔστηκας, ὦ κάκιστε, τῇ νεάνιδι
οὐπέπλον οὐδὲ κόσμον ἐν χειροῖν ἔχων;
οὐκ εἶ τι δώσων τῇ περίσῃ εὐκαρδίῳ
ψυχῇν τ' ἀρίστη; τοιάδ' ἄμφι σῆς λέγων
παιδὸς θανοῦσης, εὐτεκνωτάτην τέ σε
πασῶν γυναικῶν δυστυχαστάτην θ' ὀρώ.

Daí foi que, pela ferida, o ar se esvai,
nenhum Argivo em outra peleja se vai,
senão para, folhas nas mãos deles tendo, a
morta inteira refolhar; uns outros a pira
com pinhos que levam, montoam, e quem não
levava, dos que levam, reprochos ouvia:
"Te empacas, ô vil, não tens já na mão para
a moça-cadete nem roupa nem ornatos?
Um nada não darás, acaso, pra mui brava
e nobre alma?" E eu, ao dizer isso da tua
morta niña, vejo-te tal qual a mais bendita
e a mais desgraçada das mulheres todas.

²¹ "Hecuba brings together primitive ritual and politics, intense maternal feeling, and questions of ethical universals. Its ending moves a mother's personal and characteristically female vengeance for her child into a public setting that reflects both a court of law and a debate on state policy." Segal afirma também (1993: 11): "In the Hecuba, a woman's guile in a quasi-domestic interior seems justified by the atrocities it avenges. But this plotting also demonstrates the horrors that women can perpetrate, and so it is brought back under male control in male-dominated, quasi-public space in the courtroom scene at the end, with Agamemnon presiding. Yet even this apparent stability is open to further risk, for the ending indicates that the cycle of female violence, guile, treachery, and victory in the interior of the house will continue in the sequel, eliminating the arch-kurios, Agamemnon, in a betrayal far more threatening than Hecuba's justified deception and violence against a barbarian king and his sons." [Na *Hécuba*, a astúcia de uma mulher num interior quase doméstico parece justificada pelas atrocidades que ela vinga. Mas essa trama também demonstra os horrores que as mulheres podem perpetrar, e por isso é trazida de volta sob o controle masculino no espaço quase público, dominado pelos homens, na cena do tribunal no final, com Agamemnon presidindo. No entanto, até mesmo essa aparente estabilidade está aberta a novos riscos, pois o final indica que o ciclo de violência, astúcia, traição e vitória femininas, no interior da casa, continuarão na sequência, eliminando o arqui-senhor, Agamemnon, numa traição muito mais ameaçadora do que o engano justificado e a violência de Hécuba contra um rei bárbaro e seus filhos.]

Ao ler os versos 573-574, recordemos o símile das folhas em Homero: “o vento arrasta o folhame, mas a mata brota”. Por que não guardar a visão da moça pacífica que enfrenta o horror de um abate perverso? Para Segal, “esse contraste entre mãe e filha, mudança e fixidez, pode – em vez de atenuar – aumentar a sensação de degeneração. Como a própria Polixena diz, a morte é talvez o destino mais fácil (v. 349ss). O preço de permanecer vivo é a brutalização.” (Segal, 1993: 161).²²

Para Polixena, talvez a morte seja o caminho mais simples; para nós que a observamos, não é bem assim. À sensação de perda, sofreremos como mães. Vemos nosso melhor fruto abortado. Técnica eficaz do bom Eurípides. E vamos ouvindo a voz de Homero nas palavras alucinadas de Hécuba que lamenta seus filhos, frutos, rebentos e brotos. Ouvimos também a voz de Eurípides-bom-assombro a dizer ainda hoje (*Hécuba*, 158-164, citados que repetimos apenas em português):

Ô eu!
Quem me guarda? Que parente?
E que vila? Foi-se o primaz,
os filhos se foram.
Como? Por aqui, por de lá, avanço?
Onde me apoio? Onde? Qual dos
deuses ou bendito guardião me vem?

Somos todos Hécubas a ouvir os comandantes a falar (*Hécuba*, 225-226; 321-326):

Sabes bem o enredo?! Não vás provocar rude
resgate nem luta de tapas comigo!
[...]
Mas como dizes dores padecer, *rescuta* de mim
isto: entre nós e, não menos abatidas que ti,
há mulheres calejadas e até veteranos, e
moças precisadas de moços, os mais ardentes;
mas deles, o pó do monte Ida já cobriu os corpos.
Encara isso!

Que faremos nós, as mães, para preservar o mundo? Ele está morrendo, nossas sementes não nascem mais – revivemos a peste de *Édipo Rei*? – estão condenadas, conseguimos ainda plantar sementes de paz, árvores de vida, de força, de futuro, como? Que desejo enorme temos, para gritar

²² “This contrast between mother and daughter, change and fixity, may enhance rather than mitigate the sense of degeneration. As Polyxena herself says, death is perhaps the easier fate (349ff.). The price of staying alive is brutalization.”

horrores, de encenar tragédias e dizer para os que decidem as leis do mundo (*Hécuba*, 251-260; 276-285):

E tu não te corróis com tais decididos, tu que,
de mim, aturaste quanto aturar dizes e, nada de
bom pra nós executas, malfazendo o mais que podes?
Semente chocha a vossa, os que dos falastrões
os prêmios invejais! Antes nem me conhecêsseis,
os que entrevam os amigos sem pestanejar,
se tendes brecha de algo pras turbas falar.
Mas, então, por qual falcatrua foi que os chefes
tiraram voto de morte pra esta menina aqui?
(...)

... eis que te rogo e suplico:
não me roubes das mãos o fruto, e vós
todos, não mateis! Já há mortos que chega! Esta,
com ela me alegro, desanuvio meus temporais.
Contra tudo e todos, ela aqui é fôlego, aragem,
ancoragem,²³ sustento, apoio e rumo.
Não cabe aos chefes chefiar o que não lhes cabe,
nem aos bem-fadados pensar bem acabar sempre;
eu também um dia fui, j'agora não sou mais,
um só dia toda alegria me levou.

Calamos outros possíveis comentários pontuais. Com este ensaio, que se fecha aqui, seguimos. Revelamos, de resto, nossa mais forte intenção: o mar de lama levou e afogou milhares de sementes de gente, de bichos e flores em Minas Gerais. Foram os Alan Kurdi de Bento Teixeira e Brumadinho.²⁴ Pode ser que a lama carregue os de Barão de Cocais, de Macacos, de Maravilhas como foi feito com Polixena.

Estamos em guerra, meus amigos, perceberam? Que não seja vã a morte de tantos. Há que se plantar sementes de paz, há que se reflorestar

²³ O termo traduzido por 'ancoragem' (281) tem sentido político no grego, é πόλις, cidade, vila. Nicole Loraux tece um belo raciocínio sobre a passagem: "Polyxena is my city: an utterance that would be impossible and virtually forbidden to women in Athens outside of the theater women, who do not have the title of 'citizen' but must devote themselves to the city." [Polixena é a minha cidade: uma declaração impossível e possivelmente proibida às mulheres em Atenas exceto aquelas do teatro, que não têm o título de "cidadãs", mas devem se dedicar à cidade]. Hoje o peso da palavra "cidade", a urgência de ser mãe provedora de cidadãos para a πόλις já não funciona para mover afetos. Filhos não garantem cidadania, por isso a adequação tradutória.

²⁴ <https://globoplay.globo.com/v/7330310/programa/>

o mundo com a cepa de gente-mãe. Apellem para a Mãe, só ela nos pode ajudar.

Referências bibliográficas

- APOLODORO. *Biblioteca, Epítome*. Traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.
- BARBOSA, T. V. R. *Feita no Brasil: a sabedoria vulgar da tragédia ática para o povo tupiniquim-catrumano*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.
- BORIS, Eileen; FISH, Jennifer N. "Slaves no more": Making global Standards for domestic workers. *Feminist Studies*. vol. 40, nº 2, 2014, p. 411-443.
- CARD, Claudia. "Women's Voices and Ethical Ideals: Must We Mean What We Say?" *Ethics*, Vol. 99, No. 1, 1988, p. 125-135.
- CHASE, Susan E. "Sara Ruddick" in RITZER, George (ed.) *Encyclopedia of Social Theory*. Vol. 2. SAGE Publications, Inc. Disponível em: <http://sk.sagepub.com/reference/socialtheory>. Acesso em 18/05/2019.
- EURIPIDES. *Euripidis fabulae*. DIGGLE, James. (ed.). 3 vols. Oxford: University Press, 1982-1994.
- EURÍPIDES. *Electra de Eurípidés*. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- EURIPIDES. *Fabulae*. J. Diggle, G. Murray (ed.) Tomus I, II III. Oxford: Oxford University Press, 1984, 1992, 1913.
- EURIPIDES. *Hekabe*. MATTHIESSEN, Kjeld. (Ed. und Kommentar). Berlin/New York: Walter Gruyter, 2010.
- EURIPIDES. *Euripides Hecuba*. GREGORY, Justina. (introd. text, comm.). Atlanta: American Philological Association, 1999.
- EURÍPIDES. *Medeia de Eurípidés*. Direção de tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.
- EURÍPIDES. *Orestes de Eurípidés*. Tradução Trupersa. Direção de Tradução de Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2017.
- EURÍPIDES. *Hécuba*. Direção de tradução Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Belo Horizonte: Relicário, 2022.
- EURIPIDES. *Trojan Women*. Shirley Barlow (ed.). Oxford: University Press, 1981.
- GREGORY, Justina. "Genealogy and intertextuality in *Hecuba*." *American Journal of Philology*, nº 116, 1995, p. 389-397.

- GOFF, Barbara. *Euripides: Trojan Women*. London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury Academic, 2013.
- HESÍODO. *Teogonia*. Tradução, introdução e notas de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HOMERO. *Iliadis*. Tomo I e II. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- JANKO, Richard. *The Iliad: A Commentary*. Vol. 4, Books 13-16. Cambridge: University Press, 1994.
- KASTELY, James L. "Violence and Rhetoric in Euripides's Hecuba". *PMLA* (Modern Language Association), v. 108, No. 5, 1993, p. 1036-1049). Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/462984>. Acesso em: 08/04/2019.
- KIBUUKA, Brian Gordon Lutalo. *Eurípides e a Guerra do Peloponeso: representações da guerra nas tragédias de Hécuba, Suplicantes e Troianas*. Orientador: Alexandre Carneiro Cerqueira Lima (Mestrado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2012.
- KIRK, Geoffrey Stephen. *The Iliad: a commentary*. Vol. 2 (Books 5-8). Cambridge: University Press, 2000.
- LAMARI, Anna A. *Reperforming Greek Tragedy Theater, Politics, and Cultural Mobility in the Fifth and Fourth Centuries BC*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996, τέκνον, θάλος.
- LORAUX, Nicole. *Mothers in mourning* (with the essay *Of Amnesty and Its Opposite*). Translate from the French by Corinne Pache. Ithaca and London: Cornell University Press, 1998.
- MAATHAI, Wangari. "Speech: Nobel Lecture, Oslo, 10 December 2004". *Meridians*, v. 6, no. 1, 2005, p. 195-201. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40338692>. Acesso em 02/12/2015.
- MARQUARDT, Patricia A. "Hesiod's Ambiguous View of Woman". *Classical Philology*, Vol. 77, no. 4, 1982, p. 283-291. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/269412>. Acesso em: 30/11/2011.
- MEINECK, Peter. *Theatrocracy Greek Drama, Cognition, and the Imperative for Theatre*. New York: Routledge, 2018.
- NEVES, Maria Helena de Moura. "O pensamento político em Eurípedes", *Revista Letras*, nº 20, 1980, p. 99-108.
- PEREZCASTRO, Graciela Hierro. "La educación matrilineal. Hacia una filosofía feminista de la educación para las mujeres" In: *La mujer*

latinoamericana ante el reto del siglo XXI: IX Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer, 1993, p. 399-410.

PEREZCASTRO, Graciela Hierro. "El pensamiento materno". *Omnia* n° 41, 2001, p. 1-8.

PEREZCASTRO, Graciela Hierro. "La violència moral contra las mujeres mayores". Disponível em: <http://angelrazo.fles.wordpress.com/2010/07/la-violencia-moral-contra-las-mujeresmayores-graciela-hierro.pdf>. Acesso em: 15/05/2019.

PEREZCASTRO, Graciela Hierro. "La mujer y el mal". *Isegoría*, n° 6, 1992, p. 167-173.

RUDDICK, Sara. "On mother thinking." *Women's Studies Quarterly*, vol. 37, n° 3/4, 2009a, p. 305-308.

RUDDICK, Sara. "Pacifying the Forces: Drafting Women in the Interests of Peace" in *Signs: Women and violence*. Vol. 8. n° 3, 1983, p. 471-489.

RUDDICK, Sara. *Maternal Thinking*. Towards a Politics of Peace. London: London the Woman's Press, 1990.

RUDDICK, Sara. "Making Connections Between Parenting and Peace." *Mother Matters: Motherhood as Discourse and Practice*. Toronto: Association for Research on Mothering, 2004, p. 203-217.

RUDDICK, Sara. "The Moral Horror of the September Attacks." *Hypatia* vol. 18, n°1, 2003, p. 212-22.

RUDDICK, Sara. "Woman of Peace: A Feminist Construction." *Synthesis Philosophica*. Ed. Pavo Barisic and Marijan Krivak. 1st ed. Vol. 12. Zagreb: Croatia Philosophical Society, 1997, p. 265-282.

RUDDICK, Sara. Disponível em: <https://sarusiddick.wordpress.com/publications/>. Acesso em: 29/05/2019.

RUDDICK, Sara; O'REILLY, Andrea. "A Conversation about Maternal Thinking." *Maternal Thinking: Philosophy, Politics, Practice*. Toronto: Demeter, 2009, p. 252-269.

SEGAL, Charles. *Euripides and the Poetics of Sorrow: art, gender, and commemoration in Alcestis, Hippolytus and Hecuba*. Durham and London: Duke University Press, 1993.

8

PRAXÁGORA, UMA HEROÍNA AMBÍGUA

Jane Kelly de Oliveira

Apresentação do assunto

Há um senso comum, como transparece no trecho citado abaixo, sobre a sociedade grega que faz supor os direitos e os deveres da mulher naquela sociedade como sendo de um indivíduo de segunda classe:

Os únicos direitos que essa espécie 'passiva' de cidadã possuía eram, primeiro, o de estabelecer matrimônio legal e gerar legítimos herdeiros, e, segundo, o direito de herança (*epiklería*)" [...] As meninas não recebiam educação formal, mas aprendiam com suas mães ou com uma serva experiente a administrar o lar, bem como a arte de tecer e, ocasionalmente, algumas noções de leitura, escrita e aritmética.

(Vrissimtziz, 2002: 34)

A mulher do período clássico da Grécia antiga é frequentemente descrita como reclusa e ausente das questões públicas e políticas. Essa

tônica, reforçada por textos de diferentes épocas, faz parte de um discurso construído por uma tradição que reflete a visão masculina sobre os papéis femininos e cria a ideia de uma normatividade em relação à atuação das mulheres.

Essa construção discursiva que impulsiona a sociedade a agir reafirmando os valores sociais construídos ao longo dos tempos por meio dos discursos reiterados e por meio das ações constrói a sensação da existência de um modelo unitário de papel da mulher na sociedade grega, e mais particularmente na ateniense. Assim, a mulher ou é desenhada como sendo submissa, reclusa e excluída, ou é acusada de não se enquadrar na sociedade. Essa unidade muito certamente não existia e percebe-se, pelas frestas dos textos, que havia diferentes papéis femininos e diferentes espaços ocupados por ela na sociedade ateniense.

A criação e a manutenção de um discurso constroem ‘verdades’ ou padrões de comportamento que são mantidos pelo próprio discurso – é o que defende Franklin (2016) ao tratar das relações de poder presentes nos discursos sobre a mulher na antiguidade. Para a autora,

tais impressões de poder não estavam apenas nos costumes, mas principalmente no discurso. São os discursos sobre a mulher que protagonizam as “provas” de sua inferioridade, seja pela natureza, seja pela posição na sociedade. Por isso, manter o controle sobre a mulher, em particular, e sobre os grupos femininos, em geral, torna-se uma importante forma de manter o discurso ideológico masculino, pois é na força das expressões que a tradição se solidifica como regra.

(Franklin, 2016: 100)

Felizmente, vive-se um novo momento de estudos voltado para a observância das condições femininas na história e, graças aos novos olhares e novas vertentes históricas, voltadas para a História das Mulheres¹, é possível recuperar as vozes silenciadas, que, na verdade, sempre sussurraram nas frestas dos textos (escritos, esculpidos ou pintados).

A proposta de que a mulher era um ser inferior e de que havia um distanciamento e um estranhamento entre o homem e a mulher está sendo revista recentemente e os estudos de gênero vêm mostrando que, provavelmente, a mulher ocupava diferentes espaços e funções que não

¹ Uma importante publicação na área é *História das Mulheres no Ocidente*, de George Duby e Michelle Perrot, publicado na Itália em 1990 e traduzido para o português em 1993.

são divulgados, mas que é possível entrever, por exemplo, nas comédias de Aristófanes.

Podemos, então, revisar as peças do comediógrafo, apresentadas nos festivais atenienses do século V e IV a.C., na busca destes sussurros e verificar quais são as possíveis interpretações dos papéis femininos em tais obras. Este artigo será centrado em um exercício de leitura da protagonista Praxágora, de *Assembleia de Mulheres*, uma esposa ateniense que, junto com outras mulheres, toma o poder dos homens.

Como é possível entender esta mulher frente a uma reiteração discursiva que limitava a mulher no espaço doméstico? Seria possível que a plateia dos festivais considerasse a ação de Praxágora como possível e viável ou o enredo da peça era visto como algo totalmente fantasioso? Ao desenhar uma personagem com tal força e engenho, Aristófanes queria deixar que ensinamento aos atenienses? Evidentemente, para essas perguntas nunca serão oferecidas respostas definitivas, e nem é esta a intenção aqui. Mas é possível analisar a obra frente aos atuais ganhos dos estudos voltados às relações de poder entre os gêneros sexuais.

Sobre o papel da mulher, Marta Mega Andrade diz que:

De fato, o lugar comum na questão da presença da mulher na sociedade ateniense clássica toma sua forma a partir – e em torno – da figura da exemplaridade doméstica: as mulheres tinham em suas mãos a organização de uma “casa”, a administração dela, o cuidado com os filhos, tudo em conformidade com as lições recebidas do marido, com a ordem dos deuses, do *nomós* e da *phúsis*. (Andrade, 2003: 115)

Assim, a autora demonstra que grande parte das narrativas impõe à mulher esse papel ligado ao espaço doméstico, sempre tutelado pela presença de um *kýrios*, mas, segundo a mesma autora, essa fragilidade social não indica que as mulheres *eupatridai* não tinham atuação na *pólis*, “sendo de certa forma um consenso que o papel da mulher naquela sociedade era bem mais amplo e ativo do que o modelo do silêncio e da adscrição ao espaço doméstico deixava entrever” (Andrade, 2003: 117)

Essa afirmação facilita a compreensão da possibilidade de Aristófanes propor uma comédia como *Assembleia de Mulheres*, sobre a qual passaremos a falar mais detalhadamente a seguir, apresentando, inicialmente, uma sinopse da comédia.

Assembleia de Mulheres

Praxágora é a personagem protagonista de *Assembleia de Mulheres*, peça de Aristófanes, provavelmente apresentada nas Leneias de 392 a.C. A sátira nesta comédia é voltada ao regime democrático como um todo e não a um acontecimento específico da democracia. Critica-se a forma de poder vigente ao propor-se uma ginococracia comunista.

A semelhança entre *Assembleia de Mulheres*, *Lisístrata* e *Tesmoforiantes* é marcada pelo protagonismo feminino. Nas três peças, as mulheres, insatisfeitas com uma situação posta, agem em prol da mudança. O propósito político aproxima ainda mais *Lisístrata* e *Assembleia de Mulheres*, na primeira, o projeto feminino prevê mudanças na política de guerra que ultrapassam os limites da *pólis*. Na segunda, as mulheres, disfarçadas de homens, infiltram-se na assembleia para votar uma nova constituição que garanta às mulheres o poder político e econômico. Elas fazem uma reforma na distribuição dos bens e, de acordo com as novas normas, o Estado é proprietário de todas as riquezas da cidade e as concede aos cidadãos de acordo com a necessidade de cada um.

Do início ao fim da apresentação, Praxágora, auxiliada pelo coro de mulheres, age em prol do objetivo de garantir, primeiro, que o governo da *pólis* seja passado às mulheres e, segundo, que as normas do novo governo sejam seguidas. Trata-se de uma ação conjunta, arquitetada e desempenhada pelas mulheres, sob a coordenação de Praxágora.

Um fato que incomoda alguns estudiosos² de *Assembleia de Mulheres* é a ausência de Praxágora nas cenas finais da comédia, mas esta ausência pouco importa para a estrutura semântica da comédia, uma vez que, na segunda parte da peça, Aristófanes faz desfilar cenas em que as consequências da conquista são exibidas. A ausência da personagem não desmerece o empenho da sua conquista. Todos os personagens, homens e mulheres, beneficiam-se das conquistas de Praxágora, o que ressalta ainda mais o caráter comunitário do novo sistema de governo, oposto à democracia.

A peça inicia e a cena abre com Praxágora perto da própria casa esperando as colegas. Em fala que lembra muito Lisístrata na peça homônima, ela estranha o fato de nenhuma ter chegado e revela que a preocupação em não ver ninguém vem do fato de a assembleia estar prestes a começar. Ela se pergunta se não chegaram porque não conseguiram pegar as roupas dos maridos. É então que entra o coro de

² Como, por exemplo, Thierry (1986).

mulheres, enquanto Praxágora vai bater à porta de uma vizinha, que sai rapidamente. Ao mesmo tempo, vê chegando outro grupo de mulheres.

Todas estão em cena e, no verso 54, Praxágora pergunta se cada uma tomou as providências combinadas na última reunião secreta – tomar sol para dissimular a pele clara de mulher e deixar crescerem os pelos, como fazem os homens. Depois de verificar se todas trouxeram seus disfarces, inicia-se um ensaio. O diálogo entre as três mulheres, Praxágora, Primeira e Segunda³, revela o plano das mulheres – elas, disfarçadas com as roupas de seus maridos, vão simular o comportamento dos homens na assembleia.

Praxágora simula seu discurso e sua fala antecipa o que será dito na assembleia. As diretrizes de seu governo são postas: para evitar a corrupção e a desigualdade instalada em Atenas, o governo deve ser entregue às mulheres (209-10), pois elas são econômicas e conservadoras e, por isso, o governo deve ser confiado a elas (229). Elas governarão bem, pois impedirão a guerra, uma vez que não querem seus filhos nas batalhas (234), conseguirão dinheiro, pois as mulheres são mais engenhosas que os homens nesse quesito, pois vivem tirando dinheiro deles, além de saberem pechinchar (236-7).

Admiradas com a competência da Praxágora em falar em público, as outras a elegem líder (σε στρατηγεῖν, 246). Idealizadora e organizadora da ação, ela age como um dramaturgo preparando um ator para viver um papel. Depois do ensaio, todas saem rumo à assembleia e a orquestra fica vazia⁴.

Blépiro, no verso 311, sai de casa vestido de mulher, pois Praxágora sua esposa está com as suas vestes. O mesmo acontece com o vizinho com quem contracenava. No verso 372, Cremes, vindo da ágora, traz as notícias da assembleia que estava lotada de homens de peles claras (384-388). Diz que o assunto foi o de sempre: a saúde do Estado (395-404). E, finalmente, relata que, durante a reunião, um homem branco saltou da tribuna e disse

³ Em *Assembleia de Mulheres*, o anonimato das personagens é percebido não apenas por não fazerem referências a personalidades públicas, mas também pela falta de nomes atribuídos. Ao lado de Cremes e Blépiro aparece um terceiro homem, bem como, com Praxágora, contracenam duas mulheres sem nome. O mesmo acontece nas cenas finais da comédia em que três Velhas e uma Jovem competem pelos favores sexuais de um Rapaz. O que interessa neste modelo de comédia em desenvolvimento não é o nome da personagem e sim a contribuição que ela dá à construção do humor e do enredo. É por isso que Thiery (1986: 281) diz que as personagens em *Assembleia de Mulheres* agem como se numa comédia de caracteres.

⁴ Aqui temos uma grande inovação no que diz respeito à performance do coro. É a única ocorrência nas comédias supérstitas de Aristófanes em que o coro, depois de ter entrado, sai de cena.

que “é preciso confiar o governo do Estado às mulheres” (430). Depois da defesa da proposta, a maioria dos presentes, principalmente os homens de pele branca, aprovou a transferência do poder às mulheres.

Blépiro considera falta de bom senso a decisão da assembleia, mas Cremes, ainda imerso na discussão, defende tal decisão justificando que (440-444) “as mulheres, como afirma-se, é um ser cheio de bom senso, que procura a boa sorte, elas não divulgam o que acontece na Tesmofórias; ao passo que eu e você, quando compomos o conselho, o fazemos sempre.”

Apesar de considerar a resolução insensata, Blépiro vê nela alguma vantagem, uma vez que não precisará mais ir ao tribunal e poderá ficar em casa. Os dois saem de cena e o coro entra novamente, ainda vestido de homem, buscando não ser descoberto. As mulheres estão nas proximidades da casa de Praxágora, lugar onde ocorreu a primeira cena. Praxágora vem já sem a máscara, mas com o manto do marido e orienta o grupo a tirar as roupas masculinas, agindo novamente como no início da peça – antes orientou na construção do disfarce, agora orienta a remoção do mesmo (504-513).

Blépiro aparece e Praxágora diz ter saído de casa com as roupas do marido porque foi chamada com urgência na madrugada para auxiliar uma amiga a dar à luz. Quando o assunto passa a ser as decisões da assembleia, Praxágora dissimula e finge ignorá-las. O marido diz que o governo foi confiado às mulheres e Praxágora logo começa a expor as regras do novo governo ao marido: não será permitido aos homens denunciar (561), nem ter raiva do vizinho (566), depois, dirige-se aos espectadores (588-594) e continua: os bens serão comuns, depositados em um fundo público formado pela riqueza de todos; não será necessário que uns sejam ricos e outros pobres; o cultivo da terra será trabalho dos escravos e haverá uma maneira comum de se viver.

Praxágora sai de cena dizendo que vai organizar o fundo comunitário e preparar a primeira refeição coletiva. Blépiro acompanha sua mulher, Cremes vai organizar os seus bens para entregar ao fundo comum. Em cena resta o coro que faz uma performance, depois da qual vê-se Cremes com os objetos preparados para entregar ao governo. Ele divide a cena com outro homem nos versos de 730 a 833 que tem uma atitude oposta a sua. O homem duvida da validade do decreto e acredita que, assim como na maioria das decisões tomadas, o governo voltará atrás. Descrente na competência do governo, quer esperar até que a lei se consolide antes de correr o risco de perder seus bens. Mas, nos versos de 834 a 851, quando uma mensageira vem convidar todos a participar do jantar público, o homem que não queria aderir ao decreto do novo governo e entregar os

bens prontamente aceita a regra da refeição pública. Cremes o questiona e o proíbe de ficar perto de seus bens para evitar que alguém o considere dono do que pertence a outrem (871).

As próximas falas, do verso 877 ao 1111, desenham uma divertidíssima cena em que três velhas disputam a companhia de um jovem⁵. E o último quadro da peça apresenta uma escrava que entra em cena, fala bem do governo e, em seguida, convida a todos para o jantar. Todos saem dançando e a peça termina.

Praxágora: uma mulher comum?

A descrição do enredo da comédia demonstra o desenho de uma personagem protagonista que empreende uma revolução por meio de um golpe político. Praxágora é apresentada como uma mulher desenvolta e proficiente nas questões públicas, capaz de sustentar um discurso em assembleia deliberativa e de convencer os cidadãos a uma mudança radical do sistema de governo vigente em Atenas. Ela idealiza, lidera e empreende um golpe de estado.

Os personagens masculinos da comédia, por sua vez, aceitam com tamanha facilidade a tomada de poder pelas mulheres e, inclusive, veem alguma vantagem neste novo modelo de governo.

Diante de tanta naturalidade na construção destes papéis masculinos e femininos em *Assembleia de Mulheres*, alguém pode questionar se realmente era natural o entendimento da mulher como um ser inferior, incapaz de gerenciar a cidade e tomar posse dos assuntos públicos e políticos. Parece fácil afirmar que havia o reconhecimento da capacidade feminina em ocupar qualquer espaço e função em Atenas do século V. Mas estamos diante de um texto ficcional e, mesmo tratando-se de uma comédia que trazia para o centro as questões cotidianas da cidade, não tem compromisso com o retrato da verdade.

Os papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade ateniense foram mediados por valores de uma cultura patriarcal que alimentou a ideia de que a condição feminina era de inferioridade, mas existe uma

⁵ No final da cena de disputa entre as três velhas há uma divergência entre as considerações dos estudiosos em relação às indicações dos manuscritos da peça. Entre a cena das velhas e a próxima cena, em que uma mensageira vem chamar Blépiro e o coro para o banquete comunitário, o texto estabelecido por Victor Coulon (1982) na edição da *Les Belles Lettres*, não apresenta a indicação *korou* mas na tradução, apresentada na mesma edição, Van Daele (1982) indica que no verso 1111 o coro se apresenta com uma performance desvinculada da ação. O mesmo acontece nas edições e traduções propostas por Hall e Geldart, na edição disponível no projeto Perseus, e por Sommerstein (1998).

grande controvérsia em relação ao *status* social da mulher. Sarah Pomeroy (1987), em seu livro *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas: Mujeres em la Antigüedad Clásica*, mostra que havia várias possibilidades de atuação feminina na sociedade e que, apesar de a reclusão ser vista com bons olhos e de que, provavelmente, o cidadão comum considerava o casamento e a geração de filhos legítimos o único caminho para uma valorização social da mulher, o modelo unitário de mulher não existe e é necessário reavaliar o *status* social da mulher na Atenas da antiguidade clássica.

O desenho da personagem feminina em *Assembleia de Mulheres*, assim como nas duas outras comédias que são protagonizadas por personagens femininas, *Lisístrata*, e *As Tesmoforiantes*, deixam ver, não a verdade sobre as mulheres daquela época, mas a coragem de Aristófanes de trazer à cena para a plateia um tema tão delicado. Sobre isto, Mata (2008) diz que:

Aristófanes retrata suas personagens, elevando-as à posição de "cidadania". Chegam a dirigir assembleias, derrotar guerras e entregar suas vidas pela *pólis*. Diante disto, as personagens aristofânicas carregam uma série de simbologias, representações e imaginários, que o autor usa para questionar a identidade e os valores atenienses segundo suas próprias perspectivas.

(Mata, 2008:18)

Neste mesmo sentido, Andrade (2002; 2003) e Franklin (2016) sugerem que, além de o papel da mulher ser maior do se deseja deixar ver na sociedade, havia uma consciência por parte dos homens do processos discursivos que interditavam a *pólis*, em sua plenitude⁶, à mulher.

Marta Mega de Andrade discute a ocupação da mulher nos espaços da *pólis* ateniense e mostra que

as mulheres na sociedade ateniense do período clássico, principalmente aquelas que pertenciam as casas cidadãs e às "boas famílias" (*eupatridai*), mas também as outras mulheres (embora por outros motivos), não tinham uma atuação menor nem eram "passivas" no que tocava a sua presença na *pólis*.

(Andrade, 2003: 117).

⁶ Atenas representava um importante centro político na antiguidade e estar inserido plenamente, como cidadão, na cidade, era tributo de muito poucos. A vida ligada à *pólis* é plenamente vivida apenas quando se tem direito à voz pública.

Segundo a autora, marcadamente depois de 451 a.C, quando a promulgação da Lei de Péricles redefiniu as prerrogativas do ser cidadão em Atenas, houve uma mudança legal em relação ao estatuto da mulher naquela sociedade⁷.

As 'atenienses', após a Lei de Péricles, parecem ter esperado de sua cidade um reconhecimento de pertença, um vínculo mais profundo do que o de simples nascimento local. Penetrados, então, no cerne de uma compreensão possível de um fenômeno bizarro na história da *pólis*: a cidade era dos homens; entretanto, havia uma cada vez mais insistente recorrência ao universo feminino, não apenas para falar da cidade, mas ainda para oferecer aos outros as imagens daquela sociedade.

(Andrade, 2003:125)

Uma consequência da lei foi um aumento nas representações femininas, denunciado pelas pesquisas iconográficas. Andrade retoma Osborne (1997), que

menciona diretamente a correlação da Lei de Péricles com uma situação de fato, em que as mulheres, não encontrando lugares efetivos de atualização de sua cidadania afirmada, viram seu status público ser alçado tanto pela iconografia dos vasos quanto pelos iconografia e pelos epitáfios das estelas funerárias.

(Andrade, 2003:125)

Esse aumento das representações iconográficas das mulheres em espaços públicos, somado ao frequente desenho feminino nas comédias, tragédias, textos jurídicos e filosóficos, constata a presença frequente das mulheres na construção simbólica dos discursos masculinos e, ao mesmo tempo, contribuem para a construção de um imaginário da participação feminina na *pólis*.

⁷ Na metade do século V, Atenas tornava-se, cada vez mais, uma potência econômica, cultural e bélica e atraída para seu território, estrangeiros que, estando na *astú*, deveriam ter uma definição de seu estatuto naquele lugar. A "Lei de Péricles" surge, então, não para oferecer, mas para restringir direitos ou, ao menos, garanti-los aos poucos cidadãos, mercedores deste título por força de lei. Assim, uma lei que atribuía às mulheres a responsabilidade de gerar cidadãos legítimos implica em uma guinada na construção do lugar da mulher na sociedade.

Nas tragédias e nas comédias, não raro, há discursos, ainda que produzidos por autores, denunciando o descontentamento feminino ou ao menos o incômodo que os homens imaginavam que a coletividade de mulheres sentia em relação ao seu status naquela sociedade.

Talvez o exemplo mais célebre seja o discurso de *Medeia*, em peça homônima de Eurípides, apresentada em 431 a.C. Na tradução de JAA Torrano (1991), *Medeia*, uma estrangeira, diz o seguinte às cidadãs coríntias:

De todos os que têm vida e têm noção,
nós, mulheres, somos o ser mais infeliz:
primeiro é preciso com excessivo dinheiro
comprar marido e aceitá-lo como senhor
seu, esse mal inda dói mais que o mal.
Este é o máximo certame: aceitar o deles
ou o útil, pois o divórcio não é bem visto
para mulheres, nem podem repudiar o marido.
Ao chegar à sua nova morada e condições
sem vir instruída de casa, deve adivinhar
qual o melhor convívio com seu consorte.
Quando nos saímos bem destas fadigas,
e o marido convive sob o jugo sem violência,
a vida é invejável; se não, a morte é melhor.

(Eurípides, *Medeia*, 230-242)

Estes versos foram ditos durante a representação da tragédia, no festival internacional das Grandes Dionisíacas, um evento cívico da maior grandeza. *Medeia* é uma personagem composta por Eurípides, um importante homem, tragediógrafo da época, então não há como escapar à evidência de que o descontentamento feminino em relação aos seus papéis sociais era conhecido e fica difícil ocultar que há entre homens e mulheres o conhecimento de um pacto social baseado em negociações de posição de poder e de espaço.

O mesmo tipo de reflexão pode ser feito a partir de outros textos. Em *Lisístrata*, de Aristófanes, por exemplo, diante do espanto do delegado ao ver que as mulheres deram uma surra nos homens, Lisístrata questiona: “Julgou vir contra um punhado de escravas? Acaso não acredita que as mulheres têm bile?” (463-4)⁸. Esta cena demonstra uma avaliação masculina (uma vez que a peça é de um autor) das possibilidades femininas

⁸ Tradução de Adriane Duarte, publicada em 2005.

de participação de uma luta física (mesmo que as personagens sejam interpretadas por homens).

Há ainda textos que permitem relativizar a ideia de que a mulher não se interessava pela política ou pelas coisas públicas. A leitura do seguinte trecho do discurso contra Neera, de Demóstenes, poderá ser bastante eloquente na demonstração de que havia, ao menos no nível discursivo, a inclusão das mulheres na simbologia feita pelos homens dos assuntos que poderiam ou não interessar às mulheres:

E ainda o que cada um de vós poderia dizer à própria esposa, ou à filha ou à mãe, ao entrar em casa, depois de ter absolvido essa mulher, quando uma delas vos interrogar: – “Onde estivestes?” E vós respondêsseis: – “Estávamos a julgar?” – “Quem?” – perguntar-se-á em seguida. – “Neera”, evidentemente direis (não é verdade?), “porque, sendo estrangeira, convive, contrariamente à lei, com um cidadão, porque deu em casamento a Teógenes, o antigo rei, sua filha adúltera, que cumpriu os sacrifícios secretos em nome da cidade e foi dada como esposa a Dioniso”. Além disso, depois de contardes em pormenor a acusação contra ela, direis também como ela foi acusada por cada um, com cuidado e sem esquecimento de fato algum.

(111) E elas, tendo ouvido, perguntarão: “E, então, o que fizestes?” E vós respondereis: - “Absolvemo-la.” Então, de hoje em diante, as mais castas das mulheres ficarão revoltadas convosco, porque julgastes aquela mulher digna de participar, do mesmo modo que elas, dos assuntos da cidade e dos ritos religiosos. Quanto às levianas, vós demonstrais claramente que elas têm a liberdade de fazer aquilo que quiserem, por vossa concessão e de vossas leis;

(Apolodoro, 110-111)⁹

O trecho transcrito acima foi também utilizado por Andrade (2003:126-7) para demonstrar que o argumento apresentado por Demóstenes no discurso contra Neera – a prostituta que passou por esposa legítima – é um indício de que havia interesse por parte das esposas legítimas no caso julgado pelos juízes. Para a autora, “o fato de uma briga entre facções permitir o acesso a uma argumentação que envolve claramente o estatuto das esposas legítimas naquela sociedade” é um elemento importante e demonstra que “segundo as palavras de Demóstenes, as esposas daqueles

⁹ Tradução de Glória Onelley (2011).

cidadãos, juízes no caso contra Stéphanos, estariam diretamente interessadas no processo” (2003: 127).

No teatro, outra cena de *Lisístrata* demonstra que poderia haver, no relacionamento cotidiano entre esposas e esposos, a demonstração do interesse feminino nos assuntos públicos, desempenhado pelos homens. Os versos da comédia de 507 a 528 dizem o seguinte, na tradução de Adriane Duarte (2005):

Dissolvetropa: Num primeiro momento, suportamos em silêncio,
por prudência, tudo o que vocês, homens, faziam –
não nos deixavam sequer grunhir – e não estávamos
satisfeitas com vocês.

Mas compreendíamos vocês bem e, muitas vezes, em casa, escutávamos quando deliberavam mal sobre um assunto importante.

E se, no íntimo aflitas, perguntávamos sorrindo:

“O que vocês decidiram anotar na coluna sobre as tréguas

na assembleia de hoje?” “E o que você tem a ver com isso?”, o marido dizia.

“Não vai calar a boca?” E eu me calava.

(...)

E, em seguida, éramos de novo informadas de alguma outra decisão de vocês, ainda pior.

Quando perguntávamos: “Como levaram isso a cabo, marido, de uma forma tola?”

Ele imediatamente me olhava de alto a baixo e afirmava que, se eu não fiasse uma trama, minha cabeça teria muito a se queixar. “Da guerra cuidarão os homens!”

Delegado: E ele falava com razão, por Zeus.

Dissolvetropa: Com que razão, desgraçado.

se nem mesmo quando deliberavam mal, podíamos aconselhá-los?

Então, quando às claras já ouvíamos vocês nas ruas:

“Não há homens neste país.” “Não, não há mesmo, por Zeus”, dizia um ao outro.

Depois disso, achamos melhor salvar logo a Grécia em conjunto

com as mulheres aqui reunidas. Até onde era preciso esperar?

Se, quando nós falamos algo útil, vocês quiserem ouvir

e calar por sua vez como fizemos, daremos um jeito em vocês.

O discurso contra Neera e esta cena de Lisístrata indiciam a existência do diálogo entre homens e mulheres sobre os assuntos da *pólis*; mostram, inclusive, que a mulher pode repreender o esposo pelas ações e decisões tomadas no espaço público, ao menos isto estava presente no discurso masculino sobre as ações esperadas por parte das mulheres.

Como alerta Lessa, “entre discurso ideológico e práticas sociais, existe um distanciamento” (Lessa, 2004: 158). Também é certo que as mulheres não tinham um papel institucional e institucionalizado na *pólis* ateniense, mas, mesmo assim, a mulher atuava em uma rede de relações que poderia influenciar as decisões políticas e é justamente isto que pode ser entrevisto nas comédias aristofânicas.

Em relação a esta questão do local ocupado pelas mulheres, Karen Franklin, defende que há uma ação subversiva nas comédias aristofânicas:

É possível pensar que as comédias de Aristófanes são uma concessão de espaço público às mulheres, pois, além delas ocuparem o espaço cênico, também ocupam a referência de costumes e o discurso como se fossem seus. Dominam, não mais pelo silêncio e pela obediência, mas pelo discurso, um discurso subversivo, revolucionário, e que parece contagiar a plateia. Mesmo conduzindo a cena com uma fala dirigida à plateia masculina, Aristófanes inova pela subversão da conduta feminina, mas não esquece de mesclar cenas de comportamentos esperados pela claqué masculina.

(Franklin, 2016: 101)

Diante do que foi exposto, como se pode pensar em Praxágora, uma mulher que lidera um golpe político e arquiteta a tomada de poder das mãos dos homens? O mais provável é que tal ação não poderia ser entendida pela plateia como um golpe provável, mas, diante de presença discursiva de tal atuação feminina descrita na peça, tal desenho social não era inimaginável.

Praxágora seria então uma personagem, fruto do imaginário masculino, que representa uma ameaça, tal qual as Nêmades, personagens míticas que o público viu em *Bacantes*, mulheres capazes de matar e dilacerar os homens; ou mesmo Medeia, uma mulher capaz de assassinar para concluir sua vingança e salvar sua honra. Representações que, como diz Andrade, são fruto da posição cômoda de quem negocia com a posição ambígua ocupada pelas mulheres em Atenas do século V a.C. Como ela afirma, “os

atenienses excluía suas mulheres da esfera das decisões políticas e as subordinavam a um *kyrios*, mas não sem um certo *remorso*, isto é, não sem justificativas repetidas, além de terrores míticos.” (Andrade, 2002: 179).

Maria de Fátima Souza e Silva, sobre a questão, aponta que

uma organização social do tipo daquela que vigorava entre os Helenos, que sobreleva o papel masculino, e segrega a mulher, recusando-lhe a possibilidade de se promover socialmente, encontra a sua justificação no receio masculino de se ver ultrapassado pelo sexo oposto. Seria esse um temor resultante da indiscutível autoridade feminina no plano familiar, que deixa na criança a noção subconsciente de que os primeiros anos da sua vida foram inteiramente regidos pelo poder materno. Da sua infância, uma vez atingida a emancipação da idade adulta, o homem guardaria a lembrança da autoridade doméstica da mulher como uma ameaça que, a estender-se para fora dos limites da sua casa, o reduziria à dependência de uma criança.

(Silva, 1979-1980: 110)

Praxágora, neste sentido, não se encaixa no papel exercido pela mulher comum, mas, antes, seria o resultado de um projeto ficcional de Aristófanes que, como em suas outras comédias, impelem os espectadores a refletir sobre questões atuais da sociedade.

Praxágora, personagem de comédia

Aristófanes sempre trouxe à cena pública de Atenas as questões vigentes e que representavam alguma preocupação atual da população. Durante a sua carreira, Atenas passou por várias transformações, frutos de conflitos bélicos, morais, e sociais que causaram uma profunda transformação social na cidade-estado. O dramaturgo, sempre atento e sensível a esses movimentos da sociedade trazia à cena dos festivais assuntos polêmicos, chamando para si a alcunha de conselheiro da cidade, utilizando para si, em mais de uma comédia, o título de *didáskalos* do povo. Assim, as peças de Aristófanes sempre dialogam com fatores externos à ficção, oportunizando ao autor expressar-se frente aos fatos mais recentes da cidade, propondo uma reflexão.

Em relação à elaboração, na ficção, do contexto social da época de produção de *Assembleia de Mulheres*, Drummond nos oferece um bom resumo:

Na peça *Assembleia de mulheres*, produzida em 392 a.C., encontramos um mundo em que são ressaltadas as contradições presentes em uma Atenas que viveu o seu auge e agora tenta reerguer-se, ainda que passe por mais um confronto bélico, a Guerra Coríntia (395-87 a.C.), após todo o desgaste ocasionado pela longa guerra contra Esparta (431-404 a.C.). Com o fim da Guerra do Peloponeso em 404 a.C., Atenas fica, por pouco tempo, sob o poder dos Trinta Tiranos, período em que cidadãos proeminentes, considerados hostis ao governo, foram exilados, sentenciados à morte ou tiveram seus bens confiscados. Depois de passar por essa experiência com um governo oligárquico instituído por Esparta, Atenas tem a permissão de restaurar sua democracia. Para isso, várias mudanças foram realizadas, com o propósito de que o governo democrático fosse mais eficiente dessa vez.

(Drummond, 2014: 10)

O desgaste político e social que coincidia com a época de produção da comédia em questão, com uma desmoralização geral frente à ineficiência ateniense em gerir a *pólis* e seus negócios, influencia diretamente as escolhas de Aristófanes na construção do enredo de *Assembleia de Mulheres*.

Em cena, o comediógrafo implementa mais uma tentativa de recuperação de Atenas, no caso, pelo viés utópico-cômico, com a transferência do estado para as mulheres revolucionárias lideradas por Praxágora. “Era preciso encontrar uma saída, novos caminhos, só possíveis com uma viragem total nos sistemas administrativos. É a mulher a intermediária escolhida para advogar as posições defendidas pelo poeta”. (Silva, 1979-1980: 107).

Praxágora, no ensaio desempenhado na primeira parte da comédia, ao orientar as mulheres, antecipa seu discurso na assembleia. Esta cena é ocasião de dar a conhecer o plano feminino ao público do festival. Há no discurso de Praxágora uma seleção de argumentos que, para a estrategista, pode garantir a transferência do poder para o grupo de mulheres. Nestes argumentos, as diretrizes do governo das mulheres são vinculadas a um rol de habilidades femininas que reforçam a imagem conservadora que liga a mulher ao espaço do *oikos* e da família. Praxágora diz que, para evitar a corrupção e a desigualdade instalada em Atenas, o governo deve ser entregue às mulheres (209-10), pois elas são econômicas e conservadoras e, por isso o governo deve ser confiado a elas (229). Elas governarão bem, pois impedirão a guerra, uma vez que não querem seus

filhos nas batalhas (234), conseguirão dinheiro, pois as mulheres são mais engenhosas que os homens nesse quesito, pois vivem tirando dinheiro deles, além de saberem pechinchar (236-7).

Assim, a promessa é manter tudo conforme a tradição. As mulheres só conseguem o poder pois convencem que são melhores no governo que os homens justamente por serem conservadoras, mas, uma vez no poder, agem de forma diferente ao que prometeram.

Fundam um governo comunista que prevê o compartilhamento de bens mas, também, uma transformação no conceito de família, cidadania e descendência, pois, ao proporem uma liberdade sexual, desmerecem o papel da mulher como mantenedora da condição de cidadania assegurado pela Lei de Péricles. Uma das diretrizes do governo (explorada na divertidíssima cena das velhas que disputam os favores sexuais de um jovenzinho) é que mulheres e homens velhos e feios terão preferência na satisfação de seus desejos sexuais, os demais podem escolher seus parceiros sexuais na coletividade da *pólis*. Assim, no caso de reprodução, seria impossível assegurar a paternidade das crianças.

As mulheres no poder, na construção da comédia, agiram da mesma forma que Aristófanes reiteradamente critica em suas comédias: fizeram promessas falsas para alcançar o poder. Diante dessa evidência, concordamos com Silva, quando ela diz que

Talvez que a solução feminista fosse uma forma discreta, concordante na sua comicidade com os moldes habituais na Comédia Antiga, de salientar a falta de bom senso do homem, sem deixar de apelar ao mesmo tempo para os seus sentimentos patrióticos, de modo que tente corrigir enquanto é tempo ainda, os erros que cometeu. Cego, o ateniense falhou, incapaz de encontrar a solução mais simples, aquela mediante a qual até a fragilidade feminina será capaz de vencer.

(Silva, 1979-1980:109).

Assim, ao colocar as mulheres em cena, na posição de governantes da cidade, Aristófanes estaria fazendo rir os homens de si mesmo ao compará-los com as mulheres. Temos em cena uma discussão sobre justiça e ética, tematizada pelo conflito entre o que se diz e o como se age na *pólis*.

Por outro lado, as constantes guerras, foram um fator importante no reconhecimento da participação da mulher na vida em sociedade. As próprias comédias de Aristófanes testemunham, por meio de cenas que retratam as mulheres em lugares públicos, essa exposição feminina. “A

liberdade da mulher aumenta em simultâneo com um acréscimo de obrigações. Já não se estranha, por exemplo, que ela saia de casa para executar pequenos trabalhos e se veja envolvida no tumulto das ruas da cidade". (Silva, 1979-1980: 104).

O que a comédia *Assembleia de Mulheres* fala sobre as mulheres? Se por um lado, a peça indicia uma liberdade crescente das mulheres de Atenas do século V a.C., resultado das conjunturas sociais, por vezes, indesejadas pelos cidadãos e um reconhecimento masculino das insatisfações femininas diante da gestão masculina da *pólis*, a atitude de Praxágora e de sua equipe contribui para reforçar o *ethos* feminino como pessoas dissimuladas e que têm facilidade em enganar, instituído pela divulgação de valores transmitidos pela narrativa.

Se à primeira vista parece que Praxágora é uma heroína revolucionária que representa a vontade feminina de mudança e o poder e a capacidade da mulher em ocupar posições públicas, o olhar mais detido a peça faz ver que a crítica cômica utiliza as personagens femininas não para fomentar uma mudança e sim para fazer rir dela.

Continuamos, assim, diante do *status* ambíguo da mulher daquela época.

Referências bibliográficas

- ANDRADE, M. M. "A 'Cidade das Mulheres': A questão feminina e a *pólis* revisitada", in: FUNARI, P. P.; FEITOSA, L. C.; SILVA, G. J. *Amor, desejo e poder na Antiguidade: relações de gênero e representações do feminino*, Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- ANDRADE, M. M. *A vida comum: espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- APOLODORO. *Contra Neera (Demóstenes)*59. Tradução de Glória Onelley. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, s.d.
- ARISTÓFANES. *A greve de sexo (Lisístrata), A revolução de mulheres*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.
- ARISTÓFANES. *Dois comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DRUMMOND, G. "Lei e liberdade em *Assembleia de mulheres*, de Aristófanes" *Calíope: Presença Clássica*. v. 2, n. 28, 2014, p. 9-32..
- DUBY, G; PERROT, M. *História das Mulheres no Ocidente*. Tradução de Maria Helena de Cruz Coelho e outras. Porto: Edições Afrontamento, 1993.

- EURÍPIDES. *As Bacantes*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- EURÍPIDES. *Medéia*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hicitec, 1991
- FRANKLIN, Karen. "Aristófanes e Platão: discursos sobre a mulher na Antiguidade", *Nuntius Antiquus*, v. 12, n. 1, 2016, p. 91-116.
- LESSA, F. S. *O feminino em Atenas*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- MATA, G. M. 2008. "Entre Risos e Lágrimas": Uma Análise das Personagens Femininas Atenienses na Obra de Aristófanes (Século VI a IV a.C.). *Anais do I Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História* [recurso eletrônico]. Goiânia, 2008. (disponível em https://pos.historia.ufg.br/up/113/o/21_GiselleDaMata_EntreRisosELagrimas.pdf)
- POMEROY, S. *Diosas, Rameras, Esposas y Esclavas: Mujeres em la Antigüedad Clássica*. Madrid: Akal, 1987.
- SILVA, M. de F. S. *A posição social da mulher na comédia de Aristófanes*. *Humanitas*, Coimbra, n. 31-32, 1979-1980, p. 97-114.
- THIERCY, P. *Aristophane: Fiction et dramaturgie*. Paris: Les Belles Lettres, 1986.
- VRISIMTZIZ, N. *Amor, sexo e casamento na Grécia antiga*. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2002.

9

A LICENCIOSA VIDA DE NEERA PELAS LENTES DO ACUSADOR

Glória Braga Onelley

O discurso *Katà Neaίpaç*, atribuído ao orador Apolodoro, reconstitui o passado de Neera, uma *hetaíra* que iniciara sua profissão na vida galante de Corinto, cidade comercial e geograficamente privilegiada, cujo afluxo de viajantes e comerciantes fazia da cidade um local propício para a prática e expansão da prostituição.

No ápice da escala de valores negativos que desciam até a mais baixa prostituição¹, estavam as *hetaírai*, mulheres de vida licenciosa e companheiras de afeto e de diversão de homens influentes, que lhes proporcionavam, de modo geral, uma vida voltada para o prazer e o luxo. Essas mulheres, que eram em Atenas escravas, libertas ou estrangeiras, permaneciam em posição de inferioridade em relação às cidadãs

¹ As *hetaírai* não se colocavam à disposição de qualquer homem, mas tão somente daqueles que lhes pudessem proporcionar uma vida voltada para o prazer e o luxo. Após elas, seguiam-se as artistas – dançarinas e tocadoras de flauta e de cítara – e, por fim, as prostitutas vulgares, *pórnai*, que enchiam os bordéis públicos ou particulares do centro de Atenas, das ruas mal conceituadas do bairro do Cerâmico e do porto do Pireu.

atenienses e às esposas legítimas, já que a lei as privava de direitos civis² e as excluía da maior parte das atividades religiosas da cidade, exceto das Grandes Panateneias e dos Mistérios de Elêusis, rituais abertos até mesmo para os escravos (Apolodoro. Contra Neera [Demóstenes] 59. 21 e 24)³. Naturalmente que a sociedade ateniense era menos rigorosa com as escravas, estrangeiras ou cortesãs, que gozavam de uma liberdade de vida e de convívio social a que as mulheres dos cidadãos não tinham acesso. Com efeito, as atividades cotidianas destas últimas, sobretudo as dos estratos da alta e média sociedade, restringiam-se praticamente ao campo doméstico, pois que não lhes cabiam direitos políticos nem jurídicos, sendo ativa sua participação na vida cidadina apenas em festivais religiosos ou em cerimônias de caráter privado, como casamentos e rituais fúnebres. Entretanto, não se pode esquecer que, além de gerir os bens do *oikos*, a função mais importante da mulher grega era gerar filhos legítimos, sobretudo varões, que herdassem o dever de perpetuar a raça e de manter o culto dos antepassados.

Ora, foi por ter almejado a condição de esposa legítima, *gyné*, que Neera, sendo estrangeira, foi acusada de violar as leis atenienses. Com efeito, entre 343 e 339 a.C. (Carey, 1992: 3), em Atenas, instaurou-se contra Neera um processo de usurpação de direito de cidadania, uma *xenías graphé*, em virtude de ter ela assegurado, de conluio com o ateniense Estéfano, seu pretense marido, para si e seus filhos o estatuto de cidadãos atenienses⁴. No entanto, a verdadeira condição social de Neera só se tornou pública em razão do ilícito e desregrado comportamento de Estéfano que, com finalidades escusas, criara uma série de situações falsas

² O estatuto de cidadã conferia à mulher a possibilidade de ser dada em casamento legal, o direito de dar à luz cidadãos e, ainda, de participar na vida da *pólis* como representante de um *oikos* ateniense, cabendo-lhe a responsabilidade de gerir a economia doméstica (Apolodoro, 2013: 19-20).

³ Ao longo do presente trabalho, outras referências ao texto serão feitas do seguinte modo: [Demóstenes] 59, seguido do número do parágrafo.

⁴ Apesar de haver em Atenas uma lei que concedia ao estrangeiro a possibilidade de naturalizar-se ateniense, como recompensa por serviços prestados à cidade, essa prerrogativa não fora facultada a Neera e a seus filhos. O voto da concessão de cidadania era ratificado pela Assembleia por mais de seis mil atenienses que votavam secretamente. A lei conferia ao novo cidadão direitos civis e políticos, exceto a participação no arcontado ateniense e em qualquer sacerdócio (somente a seus descendentes era facultada a integridade dos direitos de cidadania. Significativos a esse respeito são os parágrafos 2 e 94 a 104 da peça acusatória em questão, que fazem referência, respectivamente, à naturalização de Pásion, pai do acusador, e de seus descendentes e à naturalização dos plateenses).

e caluniosas para outros cidadãos atenienses, entre os quais Teomnesto e seu cunhado e sogro Apolodoro⁵.

Efetivamente, esse discurso é composto de duas partes. Na primeira parte da peça acusatória, compreendida entre os parágrafos 1 e 15, é o primeiro orador, Teomnesto, quem fala, explicando as razões pessoais que o levaram a desejar vingar-se de Estéfano, por meio de uma denúncia contra Neera, sua pretensa esposa.

Após ter apresentado os motivos pessoais que o induziram a acusar Neera e, por conseguinte, incriminar publicamente Estéfano, Teomnesto cede a palavra a Apolodoro que defende a parte acusadora até o final do discurso, iniciando-se, portanto, a segunda parte, (compreendida entre os parágrafos 16 e 126), formada da *synegoría*, uma espécie de defensoria por interesse direto no sucesso da ação. Assim, Apolodoro, na qualidade de *synégoros*⁶, precisava provar que a *hetaira* Neera estava sendo acusada de ter casado, sendo estrangeira (*xénē*), com um cidadão ateniense - o que seu estatuto de estrangeira a impossibilitava de fazê-lo - já que a legislação de Atenas só admitia casamento entre pessoas de origem ateniense. Essa condição para o matrimônio remontava a meados do V século a.C., quando um decreto do estadista Péricles, de 451-450 a.C., só conferia a qualidade de cidadão àquele cujos pais fossem ambos atenienses. Essa lei, confirmamos Aristóteles (*Constituição de Atenas*, 26.4), fora aprovada, em Assembleia, por causa do aumento crescente de cidadãos. No entanto, esse decreto foi posteriormente atenuado, em virtude da alta taxa de mortalidade de cidadãos atenienses, ocasionada pelas grandes perdas na desastrosa guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) e, conseqüentemente, pela necessidade de aumentar a população ateniense democrática. Por causa da guerra, foi diminuída a proporção de filhos legítimos e, por conseguinte, suavizado o conceito de legitimidade, fato que gerou em Atenas a tolerância até da bigamia temporária e das uniões mistas, para solucionar o elevado índice de mortalidade de homens (Pomeroy, 1975: 66-7). Todavia, em 403 a.C., a lei da cidadania foi novamente instituída, fazendo das cidadãs o único meio de gerar herdeiros legítimos. Porém, os filhos

⁵ Na tradição ateniense, para consolidar os recursos e laços familiares, era permitida a endogamia, isto é, o casamento entre parentes próximos. No *Contra Neera*, Teomnesto é cunhado e genro de Apolodoro, pois casara com a filha deste último, que era também sua sobrinha, por ser filha de sua irmã.

⁶ O interessado no processo podia solicitar um auxiliar de defesa, com habilidades oratórias, para reforçar ou completar seus argumentos. Era ele o *sinégoros*, que, na maioria dos casos, era um amigo do acusador ou do acusado. No *Contra Neera*, entretanto, Apolodoro é um dos interessados no processo, como se infere dos parágrafos 15 e 16.

nascidos das uniões mistas, que precederam a reimplantação da lei da cidadania, continuaram a ser cidadãos.

Dessa forma, a lei, na época do processo movido contra Neera, cerca de 343 -339 a. C., já não permitia o casamento de cidadãos atenienses com estrangeiros nem a legitimação dos filhos que porventura nascessem dessa união. Em decorrência dessa lei, Neera foi acusada de ter contraído matrimônio com o ateniense Estéfano. Este, por sua vez, foi também acusado – certamente em um outro processo⁷ – de introduzir em sua fratria (associação de famílias aparentadas entre si), como se fossem seus, os filhos de uma estrangeira e cortesã e de ter dado em casamento, por duas vezes, a filha de Neera, Fano, a cidadãos atenienses ([Demóstenes] 59. 13), um deles sendo nada menos do que o arconte-rei, um magistrado altamente religioso.

Como penalidade aplicada pelo tribunal, ambas as partes envolvidas no casamento ilegal seriam objeto de punição: Neera, por usurpar o título de cidadã ateniense, seria vendida como escrava, voltando, pois, à sua condição original; Estéfano, por seu turno, além de ser punido com a *atimía* (perda de direitos cívicos), teria seus bens confiscados pelo Estado e seria obrigado a pagar uma multa de mil dracmas ([Demóstenes] 59.16 e 52).

Assim, embora o principal objetivo dos acusadores fosse reunir provas para incriminar Estéfano, conforme interpreta Carey (In: Apollodoros, 1992: 5) e da qual se compartilha, é a estrangeira Neera a primeira visada da acusação, logo, a principal envolvida no processo. É importante destacar a esse respeito que, se uma mulher integrasse um processo judicial, era ela representada legalmente por seu tutor, *kýrios*, ou por qualquer outra pessoa, do sexo masculino, interessada no caso. Ora, no discurso em análise, Neera encontra-se presente no tribunal⁸ – como se infere do emprego do pronome dêitico *hauteí*, “essa aí” - enunciado repetidas vezes (em diferentes casos da declinação) pelo acusador -, porém em silêncio e representada por Estéfano, seu amante e protetor. A presença de Neera no tribunal ratifica a ilegalidade de sua condição social.

Na verdade, o processo instaurado contra a cortesã fora apenas um pretexto, encontrado pelo partido político contrário ao de Estéfano e

⁷ Embora pudesse haver coautor no delito, a ação só poderia ser movida contra um só acusado. Logo, havendo tantas ações quanto fossem os acusados, as sentenças só atingiam o autor e o réu de cada ação, pois o direito grego, exceto em litígios comerciais, ignorou o litisconsórcio ativo (pluralidade de autores) e passivo (pluralidade de réus) (Starling, 1986: 36).

⁸ [Demóstenes] 59. 16, 20, 24, 43, 44, 47, 57 etc.

representado por Apolodoro, para dissimular o verdadeiro motivo⁹ que dera origem à presente ação pública. De fato, Teomnesto, que iniciara o litígio, deixa bem claro que é Estéfano o principal envolvido no litígio, quando afirma categoricamente: “nós cuidamos de pagar a Estéfano exatamente com a mesma moeda” ([Demóstenes] 59.8¹⁰).

Portanto, para retaliar e atingir seu adversário político e demonstrar que era ele o verdadeiro culpado pelas inúmeras afrontas diante das leis da cidade, Apolodoro, o acusador, descreve, em pormenor, o passado de Neera, recolhendo dados que comprovam as diversas etapas da vida licenciosa dessa mulher como *hetaira*, reiteradas pelo testemunho de seus antigos amantes ([Demóstenes] 59.18-48).

Segundo o relato de Apolodoro ([Demóstenes] 59.18-9), Neera ingressara no mundo da prostituição ainda muito jovem, pois fizera parte de um grupo de sete meninas, compradas por uma liberta de nome Nicareta¹¹, que, desde muito cedo, as aliciava, alugando-as a figuras importantes e influentes do mundo grego. De fato, Nicareta possuía qualidades necessárias à sua profissão, afirma o acusador, pois dera às

⁹ Era, pois, o pretenso marido de Neera que os adversários políticos tentavam atingir, pois ele caluniara Apolodoro. Este, durante a guerra de Olinto (348 a.C.), propusera ao Conselho que os rendimentos excedentes da administração fossem utilizados para fins militares, em vez de serem destinados ao teórico ou aos fundos de espetáculos. Como a proposta estava de acordo com a lei, Apolodoro não encontraria oposição na Assembleia (*ekklesia*). No entanto, Estéfano considerou-a despropositada, alegando injustamente que seu adversário se encontrava em dívida para com o Tesouro havia muitos anos e, conseqüentemente, não poderia submeter à apreciação da Assembleia qualquer proposta. Por essa razão, “fez condenar o decreto”. Apesar das solicitações dos adversários, Estéfano propôs uma multa de 15 talentos contra Apolodoro, uma vultosa soma impossível de ser paga pelo condenado, já que a fortuna deste não chegava a três talentos. Se a dívida não fosse paga na nona prítania, seria duplicada, e Apolodoro e sua família ficariam reduzidos à miséria, além do fato de que ele, provavelmente, não encontraria nenhum pretendente à mão de sua segunda filha. No entanto, os juízes reduziram a multa, fixando-a em um talento, a qual pôde ser saldada, embora com muita dificuldade. Além disso, não se contentando com todas as injúrias lançadas contra Apolodoro, Estéfano ainda tentou acusá-lo de homicídio diante do Paládio ([Demóstenes] 59.6-9).

¹⁰ É interessante ressaltar, no parágrafo 8, a preocupação de Teomnesto quanto à impossibilidade de Apolodoro em providenciar um dote para sua filha, o que leva a pensar que a mulher sem dote não constituía atrativos para o matrimônio, uma vez que o dote visava ao atendimento das despesas com a mulher, impostas pelo casamento. Essa preocupação parece também justificar a tese de que muitos casamentos eram firmados com base em interesses econômicos, pois “quem tomaria uma sem dote de um devedor do Estado e de um arruinado?” ([Demóstenes] 59.8).

¹¹ Não há, no presente discurso, nenhum indício sobre a procedência dessas meninas, pois não se sabe se foram recolhidas nas ruas por traficantes de escravos, se foram vítimas das ações de piratas ou se eram prisioneiras de guerra. O texto revela somente que Neera e suas companheiras foram compradas por Nicareta – provavelmente em algum mercado de Corinto, especializado no tráfico de escravos – e destinadas à prostituição.

meninas uma excelente educação especializada na arte da sedução, transformando-as em verdadeiras cortesãs, cobiçadas por homens que ocuparam lugar de destaque na sociedade do século IV a.C. ([Demóstenes] 59. 21-22). Desta fase da vida de Neera, dois episódios comprovam que a prostituição era seu meio de vida. Num deles, Neera encontrava-se em Atenas, em companhia da liberta Nicareta, a proxeneta, e da jovem Metanira, amante do célebre orador Lísias (440 - 380 a.C.)¹², que lhe dera a oportunidade de participar dos Mistérios de Elêusis. Num outro, por ocasião das Grandes Panateneias, Neera estava em Atenas ao lado de um amante, ocasião em que participara de banquetes simpóticos em companhia de vários homens, o que corrobora sua condição de *hetaíra*, haja vista a exclusão das mulheres de boa família e das esposas legítimas de um simpósio, ainda que este se realizasse em suas próprias casas. À guisa de exemplo, cita-se o relato do acusador:

Uma outra vez então, atenienses, depois disso, Simo, o tessálio, chegou aqui com esta Neera para as Grandes Panateneias. E Nicareta também as acompanhava; ficaram alojadas na casa de Glauconides, habitante do demo de Cidantidas, e Neera aqui presente bebia e comia na presença de muitos porque era uma *hetaíra*.
([Demóstenes] 59. 24)

Da mesma forma que Metanira, Neera também fora amante de homens famosos. Entre seus clientes – revela o acusador – um poeta, Xenoclides, e um ator de renome, Hiparco, que pagaram certamente à liberta Nicareta uma considerável soma para poderem usufruir, temporariamente, da companhia de uma cortesã ([Demóstenes] 59.26-7).

Com efeito, os protetores das *hetaírai*, provenientes de vários lugares do mundo grego, ligavam-se a elas por meio de contratos de locação ([Demóstenes] 59.26), os quais lhes deveriam proporcionar uma vida tranquila, sem preocupações materiais. Provavelmente, por essa razão, eram obrigadas a acompanhar seus amantes a longínquos recantos do mundo grego ([Demóstenes] 59.108). Nicareta, por seu turno, além de

¹² Embora a monogamia fosse a regra, o homem podia ter, a par de sua esposa legítima, concubinas ou *hetaírai*. Nesse particular, cumpre assinalar o procedimento de Lísias em não hospedar, por ocasião dos Mistérios de Elêusis, Metanira, Nicareta e Neera em sua própria casa e, por conseguinte, não impor à sua mulher e à sua mãe a coabitação com cortesãs, o que certamente não teria sido difícil, já que a mãe e a esposa de Lísias, como mulheres de boa família, não podiam sair de seus aposentos, quando houvesse hóspedes ou banquetes em casa, pois podiam, se agissem assim, ser rotuladas de adúlteras.

receber dinheiro dos clientes de Neera, muitas vezes lhes exigia o pagamento de todas as despesas da casa, porque a educação das jovens cortesãs certamente implicava grandes gastos, compensados somente com essas transações.

Dois outros amantes de Neera, o coríntio Timanóridas e o leucádio Êucrates preferiram comprar Neera de sua proprietária por 30 minas – o que parece demonstrar o prestígio e as qualidades excepcionais dessa cortesã de Corinto – a sujeitarem-se às exigências pecuniárias da proxeneta ([Demóstenes] 59.29). É bem provável que esses novos proprietários de Neera tenham estabelecido entre eles um acordo de posse e de divisão de despesas para o sustento da jovem *hetaira*.

Não há alusão no texto ao período em que esses dois homens desfrutaram dos encantos da jovem Neera. Sabe-se apenas que essa relação afetiva se estendeu até o casamento de seus donos, quando estes lhe deram a oportunidade de comprar a própria liberdade, com a condição de não mais exercer sua profissão em Corinto ([Demóstenes] 59.30)¹³. Neera deveria, portanto, pagar-lhes a importância de 20 minas, relativas à compra de sua liberdade. Apesar da desistência de dez minas, por parte de seus donos, Neera não dispunha da quantia restante, que representava uma vultosa soma, impossível de economizar durante os seus poucos anos de meretriz. Ela, certamente, não dispunha de um pecúlio, pois, antes de ser vendida a Timanóridas e a Êucrates, o acordo de posse era firmado entre os clientes e Nicareta, sua antiga dona, ficando o lucro da transação nas mãos desta.

Cumpra assinalar, ainda, a atitude excepcional de Timanóridas e de Êucrates para com as suas futuras esposas, já que, antes do casamento, cortam relações com Neera, que poderia conviver com um dos dois na condição de concubina (*pallaké*). Analogamente, note-se a consideração desses dois homens para com a cortesã, pois seria perfeitamente aceitável que eles a revendessem pela mesma quantia, ou, até mesmo, por um valor superior ao que haviam dado à liberta Nicareta. Outro dado que parece comprovar o requinte de Neera reside no fato de a *hetaira* ter conseguido dinheiro de seus antigos amantes para complementar a quantia necessária à sua alforria.

¹³ Em Atenas, se o liberto infringisse as condições estabelecidas no momento da alforria (*apoleuthería*) estaria sujeito a um processo – *diké apostasiou* – e, em caso de condenação, podia voltar à antiga situação ou ser vendido pelo Estado, sendo o preço da transação entregue à parte lesada. Do mesmo modo, Neera, embora livre, ficara ligada aos antigos proprietários, já que lhe fora imposta uma condição na ocasião do ato de sua alforria.

Convém mencionar, ainda, uma particularidade jurídica do ato de alforria: para legalizar a compra de sua liberdade, Neera vale-se de um intermediário, o ateniense Frínion, para entregar a quantia estipulada a seus antigos proprietários, pois, na condição de escrava e mulher, não podia efetuar nenhum tipo de transação.

Após o pagamento efetuado por seu representante legal, Neera tornou-se juridicamente livre e estabeleceu-se com Frínion em Atenas, onde passavam a maior parte do tempo em festas e orgias. Nessas ocasiões, Frínion aproveitava-se dos encantos de Neera e tirava proveito de seus modos escandalosos. Também o parágrafo 33 do referido discurso e a leitura do testemunho, feita pelo escrivão, são reveladores do modo de vida das cortesãs: utilização profissional do corpo, comportamento bastante liberal e devasso e participação em lugares habitualmente reservados aos homens: “[...] e enquanto Frínion dormia, muitos outros tinham relações sexuais com ela – que estava embriagada -, até mesmo os criados que punham a mesa de Cábrias.”

Esse tipo de vida libertina, no entanto, não garantiria a sobrevivência de Neera e, tampouco, a de seus filhos e suas servas, uma vez que se encontrava em situação idêntica quando escrava de Nicareta. Além do mais, revela o acusador, Frínion a maltratava e, vivendo em condições degradantes, não lhe restara alternativa senão a fuga para Mégara.

Com efeito, ela não podia permanecer em Atenas, onde seria extremamente difícil escapar às ameaças de Frínion, nem retornar a Corinto, tendo em vista a restrição estabelecida por seus ex-proprietários em seu contrato de alforria. Neera, então, resolve exercer sua profissão de cortesã em Mégara, pensando encontrar nessa cidade clientes generosos e ricos, dispostos a pagar grandes quantias em troca de momentos de prazer. Entretanto, nessa *pólis*, Neera não conseguia exercer plenamente e com grandes vantagens pecuniárias a profissão de cortesã, pois a guerra voltara a ameaçar as cidades gregas, Esparta e Atenas, e Mégara, como aliada dos espartanos, impedia certamente o acesso ao porto de navios mercantis, que deviam trazer novos clientes para a cortesã. Dessa forma, naqueles anos, em Mégara, não havia senão os megarenses, que eram conhecidos como avarentos e preferiam guardar ou investir em outras transações a gastar dinheiro por alguns momentos de prazer ([Demóstenes] 59.35-36).

Na verdade, Neera precisava conseguir do comércio de seu corpo meios que garantissem a sobrevivência de seus filhos e de suas servas. Assim, por ocasião da batalha de Leuctros, em 371 a.C., travada entre tebanos e lacedemônios, a cortesã conhece em Mégara um cidadão ateniense,

Estéfano, que a conduz, juntamente com os filhos dela (Próxeno, Aríston e Fano), para Atenas e os inscreve ilegalmente em sua fratria ([Demóstenes] 59.37-38).

Talvez a atitude fraudulenta de Estéfano tenha sido possível, em virtude de não haver, em Atenas, registros civis para mulheres e crianças, somente para os rapazes que, aos 18 anos presumíveis, ou melhor, na época de prestação do serviço militar, tinham os nomes registrados em seus *demoi*, atesta Aristóteles (*Constituição de Atenas*, 42, 1). Convém ressaltar que, por não haver registro de nascimento, a idade era calculada por aproximação, levando-se em conta a aparência física do jovem. Um fato que comprova a inexistência de registros de estado civil pode ser observado no parágrafo 50 do discurso em tela, quando o acusador apresenta os dois nomes atribuídos à filha de Neera, quais sejam, Estribele e Fano, tendo em vista serem os nascimentos e também os casamentos atestados por prova testemunhal.

No presente discurso, não há nenhum indício que informe o modo como Estéfano introduzira os filhos de uma estrangeira em sua fratria. Os membros desta, provavelmente, acreditaram nas declarações de Estéfano sobre os componentes de sua família, pois dissera que as crianças eram provenientes de casamento legítimo com uma cidadã, de quem se divorciara antes de conviver com Neera ([Demóstenes] 59. 51 e 119).

Assim, Estéfano, ao inscrever em sua fratria, por artifícios, filhos de uma estrangeira e ex-escrava, concedeu-lhes privilégios religiosos e, conseqüentemente, direitos civis e políticos, embora os meninos só pudessem desfrutar dessas prerrogativas ao atingirem a maioridade. Por outro lado, a concessão de cidadania à filha de Neera dava-lhe a prerrogativa de ser dada em casamento legal, de dar à luz cidadãos e de participar da vida religiosa e social da *pólis*, como representante legal do *oikos* ateniense. Estéfano, portanto, não violou somente as leis que regem os homens, mas também as leis divinas.

A pretensa união matrimonial de Neera com Estéfano proporcionara vantagens a ambos: à mulher, sua segurança e a de seus filhos; a Estéfano, um meio prático que lhe garantia, simultaneamente, a companhia gratuita de uma bela *hetaíra* e o sustento de toda a família, por meio de subterfúgios ilícitos arquitetados pelo casal, uma vez que a profissão de Estéfano, a de sicofanta¹⁴, não lhe assegurava um salário fixo. Porém, nem

¹⁴ Uma das principais fontes de renda em Atenas era a exportação de figo (*sykon*). Inicialmente, o sicofanta (*sykophántēs*) era aquele que apontava as remessas ilegais de figo para fora da cidade. No período clássico, o termo ampliou-se, passando a designar todos os

tudo transcorreu normalmente para o casal, pois Frínion, ao tomar conhecimento dessa união ilegítima, instaura uma ação contra Estéfano, acusando-o de ter raptado sua antiga companheira e de estar usufruindo de seus bens, roubados por Neera, quando ela fugira de sua companhia ([Demóstenes] 59.45). Para resolver a questão, foi proposta uma arbitragem¹⁵, um acordo amigável em primeira instância, no qual ficou estabelecido que a *hetaíra* passaria dias alternados na casa dos amantes, ficando ambos responsáveis pelo sustento da mulher ([Demóstenes] 59.46).

Tentando por todos os meios convencer os juízes de que Neera era estrangeira e com isso incriminar Estéfano, o acusador lembra que ela fora intimada a prestar fiança junto ao polemenco, magistrado encarregado de resolver questões referentes aos interesses dos estrangeiros domiciliados (Aristóteles. *Constituição de Atenas*, 58).

Dando prosseguimento à acusação, Apolodoro deixa novamente transparecer sua intenção em culpar Estéfano, relatando mais uma de suas atitudes fraudulentas, qual seja, dar em casamento, ilegalmente, por duas vezes, a cidadãos atenienses a filha de Neera, Fano: primeiramente a Frástor, homem do povo e trabalhador, porém rude e apegado ao dinheiro, que certamente a recebera como esposa, atraído pelo rico dote¹⁶ de três mil dracmas ([Demóstenes] 59.50).

Esse novo argumento apresentado pelo acusador, incriminando Estéfano e, conseqüentemente, Neera não foi, de fato, o motivo que originou a ação contra essa *hetaíra*. Os episódios da vida de Fano, ao que parece, foram artifícios empregados pelo acusador para ratificar a culpa dos réus e, desse modo, conscientizar o corpo de jurados do caráter corrupto e infame de Estéfano e das origens de Neera. Por outro lado, tais fatos ilustram e, ao mesmo tempo, informam-nos acerca de variadas particularidades da vida social, jurídica e religiosa da Atenas o IV século a.C.

delatores de irregularidades, verdadeiras ou não, ocorridas na cidade. O sicofanta propunha, ainda, ações acusatórias.

¹⁵ A arbitragem era um procedimento amigável, realizado anteriormente à propositura da ação. Caso houvesse acordo entre as partes, a questão desaparecia, e a ação judicial não era proposta. Os dietetas, portanto, formavam uma espécie de tribunal de conciliação (Aristóteles. *Constituição de Atenas*, 53, 2-3).

¹⁶ O dote compunha-se, em geral, de quantia em dinheiro, acordado pelo tutor da mulher no momento em que o *kýrios* firmava o contrato particular de casamento (*engýēsis*) com o futuro marido. Se o casamento não se consumasse, o que só se consolidava com a coabitação, ou não desse certo, o montante era devolvido com a mulher, sem acréscimo de juros.

Dessa forma, ditavam os costumes da época que, após a celebração do casamento, o *kýrios* da mulher deveria efetuar o pagamento do dote, já estabelecido por ocasião do acordo firmado (*engýēsis*) entre o tutor da mulher e o futuro marido. O dote, que acompanhava a mulher como seu patrimônio inviolável, era restituído ao antigo tutor daquela, em casos de dissolução do casamento, fosse por abandono fosse por repúdio, exceto em caso de adultério por parte da mulher. Todavia, verifica-se, no presente discurso, a não realização desse procedimento legal, uma vez que Frástor, o marido da suposta filha de Estéfano, ao repudiá-la, não devolveu o dote, sob o pretexto de que sua esposa não era filha legítima de Estéfano ([Demóstenes] 59.51).

Com o dote retido, Estéfano, na qualidade de suposto tutor de Fano, apresenta no Odéon a ação judicial de pensão alimentícia, *díke sítou* ([Demóstenes] 59.52), fato que evidencia a proteção legal concedida à mulher nesse aspecto, pois, enquanto o dote não fosse devolvido, o marido era obrigado a pagar os juros de nove óbolos, o que correspondia, aproximadamente, a 18% ao ano. Embora Estéfano tenha reivindicado esse direito para sua pretensa filha, Frástor não o cumpriu, ao contrário, instaurou contra aquele uma ação de ilegalidade, qual seja, dar em casamento a um ateniense uma estrangeira, fazendo-a passar por sua filha legítima.

Assim, receando ser castigado com a *atímia* (perda do direito de cidadania) e ter seus bens confiscados, Estéfano entra em acordo com o marido de Fano, renunciando ao dote e retirando a solicitação de pensão alimentícia ([Demóstenes] 59.53-4). Esse acordo firmado entre eles leva a pensar que, por detrás dessa história, existissem interesses políticos, pois, do contrário, o marido de Fano teria levado esses acontecimentos às últimas consequências, a fim de reparar a afronta cometida por Estéfano, a qual, certamente, o desmoralizara como cidadão.

Na verdade, para Estéfano era preferível negociar, perdendo a autoridade e o dinheiro, a aprofundar-se naquela questão, pois Frástor tinha conhecimento de suas trapaças, e, sobretudo, dos segredos de sua família.

De acordo com o direito ático, em casos de dissolução de matrimônio, por morte ou por divórcio, os filhos permaneciam na casa paterna, tendo em vista a crença de que o filho perpetuaria o culto familiar, ou a filha única que, por meio de seus filhos varões, poderia dar continuidade à religião paterna. É bem provável que Estéfano se tenha pautado nessa prerrogativa, assegurada pela lei vigente, quando declarara a Frástor ter

tido uma filha com uma ateniense, antes de viver com Neera e que a criança ficara, portanto, sob sua guarda, depois de separado da mulher.

Um outro argumento que corrobora a filiação de Fano – ser filha de uma estrangeira e ex-escrava – é fornecido pelo próprio texto, no momento em que o acusador se refere ao comportamento da jovem ([Demóstenes] 59.50). Esta não conseguira adaptar-se ao sistema imposto à esposa, pois Fano revelara a mesma leviandade característica do comportamento de sua mãe e adquirira hábitos luxuosos que o marido não podia satisfazer. Fano, na verdade, tinha sido educada para ser uma *hetaira*.

Porém, Neera, preocupada com a situação da filha, tinha esperanças de reaproximá-la do marido. E essa oportunidade não tardou, pelo que se deduz das informações contidas nos parágrafos 55 e 56 do referido discurso, quando Neera tenta sensibilizar seu “genro”, dispensando-lhe cuidados durante sua doença. Assim, Frástor, por ter ficado gravemente enfermo e não querer deixar a herança, em caso de sua morte, a seus familiares, nem desejando morrer sem um filho que lhe assegurasse a continuidade do culto doméstico, consentiu em reconhecer a paternidade ao filho que Fano esperava, quando fora repudiada por ele. Frástor, então, tenta introduzir, ilicitamente, o filho em sua fratria e no *génos* dos Brítidas, o que não lhe foi permitido, em virtude de os membros do *génos* terem conhecimento de que se tratava do filho de uma estrangeira ([Demóstenes] 59.59)¹⁷.

Tendo sido recusado o seu pedido, Frástor recorre aos órgãos da justiça e instaura um processo contra os membros do *génos*, que, por sua vez, o obrigam a jurar sobre o corpo de uma vítima acerca da legitimidade de seu filho, nascido de uma ateniense, sua esposa legítima ([Demóstenes] 59.60). Porém, para não cometer um perjúrio, Frástor não comparece ao juramento ([Demóstenes] 59.63), no qual estaria implícita a ratificação da cidadania de Fano e, por conseguinte, de Neera. Assim, se ele tivesse prestado juramento, as acusações contra a *hetaira* seriam infundadas e, com toda certeza, ela seria absolvida, e o processo contra ela nunca teria ocorrido.

Ora, a tentativa de Frástor em inscrever um filho ilegítimo em seu *génos* assemelha-se à falta cometida por Estéfano. No entanto, não sendo o marido de Fano o objeto da presente acusação, Apolodoro tenta atenuar a culpa de Frástor, justificando-lhe, por causa da doença que o acometera, a irreparável atitude ([Demóstenes] 59.57).

¹⁷ Para a admissão de um filho legítimo na fratria, eram necessárias três condições: o pai devia atestar a paternidade, a mãe ser cidadã (*asté*) e ter ocorrido a *engýsis* precedente ao casamento (Apolodoro. *Contra Neera*. [Demóstenes] 59, 2013: 47).

Era preciso, com a volta de Fano e de seu filho para a casa de Estéfano, que este encontrasse meios para garantir a subsistência da mulher e da criança. Então, de conivência com Neera, trama um novo artifício, induzindo Epênnetos, ex-amante de Neera, a cometer adultério com a filha desta ([Demóstenes] 59.65).

Ao que parece, Estéfano pauta-se na lei ateniense¹⁸ que garantia ao homem – marido, pai, irmão ou filho da mulher e ainda, em casos especiais, o concubino – o direito de matar o adúltero ou intentar contra este um processo de adultério. Entretanto, a verdadeira intenção de Estéfano não era matar o “adúltero”, mas extorquir-lhe dinheiro, em troca de sua liberdade. Assim, na qualidade de pretense pai e tutor de Fano, deteve Epênnetos até que lhe fosse garantido o pagamento de certa quantia exigida.

É interessante observar que a mulher ateniense, sempre sob a tutela de seu *kýrios*, não podia, qualquer que fosse o seu estado civil, ser apanhada com outro homem, porque tal comportamento constituía uma ofensa, um desacato a seu tutor, como se infere da lei concernente ao adultério (*moikheía*), atribuída ao legislador Sólon:

Todas as vezes que se apanha em flagrante o adúltero, não seja permitido ao que flagrou conviver com a mulher; caso, porém, conviva, seja privado da cidadania. E também à mulher, em relação à qual haja flagrante de adultério, não lhe seja permitido entrar nos santuários públicos; caso ela entre, sofra aquilo que se deve sofrer, exceto a morte, sem punibilidade para quem a castigar ([Demóstenes] 59.87).

Embora Epênnetos tivesse sido acusado de adultério, tinha consciência de que não cometera esse crime, não desrespeitara um cidadão ateniense, ao cometer adultério com sua filha legítima, pois, segundo revela o acusador, as suas relações com a jovem eram do conhecimento de Neera, que, juntamente com Estéfano, prostituía a própria filha. Além disso, era

¹⁸ No discurso de Demóstenes [23.53], *Contra Aristócrates*, cita-se a lei que permitia ao cidadão matar o adúltero:

ἐάν τις ἀποκτείνῃ ἐν ἄθλοισι ἄκων, ἢ ἐν ὁδῷ καθελῶν ἢ ἐν πολέμῳ ἀγνοήσας, ἢ ἐπὶ δάμαρτι ἢ ἐπὶ μητρὶ ἢ ἐπὶ ἀδελφῇ ἢ ἐπὶ θυγατρὶ, ἢ ἐπὶ παλλακῇ ἢ ἄν ἐπ' ἐλευθέροις παισὶν ἔχη, τούτων ἕνεκα μὴ φεύγειν κτείναντα. “Se alguém matar (um outro) nos jogos involuntariamente, ou por tê(-lo) abatido na estrada, ou por ter-se enganado na guerra, ou por estar em cima de (por ser apanhado com) sua esposa, mãe, irmã, filha ou concubina, com quem tenha filhos livres, que o homicida, por esses motivos, não seja exilado” (Tradução nossa).

Epênetos o responsável pela manutenção da casa, sempre que se estabelecia em Atenas, o que vem comprovar que ele mantinha relações íntimas com Fano, já havia algum tempo ([Demóstenes] 59.67).

Na verdade, quem infringiu a lei foi Estéfano, por aprisionar indevidamente Epênetos, sob a acusação de adultério, crime que não se podia constatar no caso de prostitutas. No entanto, Epênetos, embora tivesse conhecimento da origem e do comportamento devasso da jovem, retira a ação de sequestro ilícito que movera contra Estéfano e submete-se à arbitragem, provavelmente porque receava, sendo estrangeiro, que os fatos não fossem suficientemente esclarecidos diante do tribunal. Estéfano, por seu turno, propõe-lhe um acordo amigável, do qual ainda obtém vantagens ([Demóstenes] 59.70). Evidencia-se, mais uma vez, o caráter daquele homem que, para atingir seus objetivos, não se importava com os meios, porque na sentença de conciliação ficara estabelecido que Fano ficaria à disposição de Epênetos sempre que ele desejasse e se encontrasse em Atenas ([Demóstenes] 59.71).

Esse acordo firmado entre eles prova que a jovem não era uma ateniense, porque seu *kýrios* jamais poderia ter fixado uma cláusula desse gênero, sob pena de ser severamente castigado por prostituir uma mulher que, aos olhos de muitos, era uma cidadã. Por outro lado, os árbitros só aceitaram tal acordo porque estavam cientes de que Fano era uma estrangeira de vida licenciosa. Esse ajuste entre as partes, portanto, ratifica a prova testemunhal dos árbitros e as alegações do acusador: Neera assim como sua filha eram estrangeiras e de vida libertina, eram *hetairas*.

Contudo, a prova máxima do atrevimento de Neera e Estéfano ocorre no momento em que conseguem concretizar o segundo casamento de Fano com um cidadão ateniense, Teógenes, eleito por sorteio para ocupar um dos cargos mais prestigiosos da cidade, o de arconte-rei¹⁹ ([Demóstenes] 59.72), que tinha como principal função presidir às cerimônias religiosas da cidade. Era, portanto, um supremo sacerdote que, durante um ano, se responsabilizava pela celebração dos sacrifícios, cuja instituição remontava aos antepassados fundadores de Atenas.

¹⁹ O sorteio era o procedimento pelo qual se escolhiam os arcontes. Portanto, para o cargo de arconte-rei não eram exigidas habilidades políticas nem pessoais, pois os antigos acreditavam ser esse método de seleção o reflexo da vontade dos deuses, que escolhiam os mais dignos e os seus preferidos para a presidência da vida religiosa da *pólis*. Os aspirantes ao cargo de arcontes, antes de assumirem seus respectivos cargos, eram submetidos a um exame – *dokimasía* – no Conselho dos Quinhentos, sobre sua origem, religião e, ainda, sobre algumas particularidades de sua vida particular e pública. Depois de os candidatos terem respondido a todas as perguntas, o presidente do Conselho pedia-lhes para apresentar testemunhas que ratificassem suas respostas (*Constituição de Atenas*, 55.2-4).

E foi justamente em um momento importante na vida de Teógenes que Estéfano, apresentando-se como testemunha, lhe prestou toda a colaboração, inclusive financeira, de que necessitava naquele período. Estéfano percebera ser o futuro arconte-rei a vítima adequada a seu próximo golpe, pois Teógenes demonstrava ingenuidade e inexperiência para o desempenho de suas funções. Assim, aproximando-se do novo arconte e cativando-o com sua pseudobondade, foi investido na função de assessor direto do arconte-rei. Finalmente, Estéfano concretiza o seu plano, casando a filha de Neera com esse magistrado.

Foi assim que Fano, já desonrada publicamente, conseguiu ocupar o cargo de *basílinna*²⁰, à qual se confiava, por um ano, o ofício de presidir aos misteriosos e tradicionais rituais celebrados em nome da cidade.

A lei ateniense, demasiadamente rígida com suas tradições, prescrevia para o ofício de *basílinna* duas condições básicas: ser cidadã ateniense e casar virgem ([Demóstenes] 59.75). E, conforme as provas apresentadas pelo acusador, Fano não era a pessoa indicada para o exercício daquela função, pois não era cidadã ateniense e muito menos casara virgem. Portanto, a filha de Neera, por ter participado das cerimônias religiosas e dos mistérios, maculara as leis divinas, pondo em perigo a salvação da cidade e, por conseguinte, a dos próprios atenienses.

Diante de todos esses acontecimentos, a insatisfação chegou ao conhecimento dos Areopagitas que, por meio de uma sindicância, constataram a veracidade das acusações feitas à *basílinna*. Assim, estando os crimes de impiedade religiosa, *asébeia*, sob a jurisdição dos Areopagitas, estes impuseram, dentro dos limites de seu poder punitivo, uma multa máxima a Teógenes que, para provar a sua inocência, expulsa a mulher de casa e destitui Estéfano do cargo de assessor, conseguindo com essas atitudes o perdão dos membros do Areópago ([Demóstenes] 59.83).

²⁰ Uma das cerimônias mais importantes de que a *basílinna* participava era a festa das Antestérias, a mais antiga comemoração em honra ao deus Dioniso. Era celebrada por três dias, a partir do décimo primeiro dia do mês *Anthesterión* (oitavo mês do ano, no calendário ático), durante os quais se bebia o vinho da última colheita da uva. No segundo dia das Antestérias, realizava-se, no interior do templo consagrado a Dioniso, o casamento simbólico da rainha com a divindade, representada pela pessoa do arconte-rei, o que significava que, durante um ano inteiro, estariam asseguradas a fecundidade e a fertilidade da região. O rei e sua esposa confundiam-se nesse dia com as forças naturais, o que equivale admitir que a sucessão das estações não se produziria se o rei não cumprisse tais ritos. A rainha assistia ao juramento feito pelas quatorze sacerdotisas (*hai gerarai* – As veneráveis), antes que iniciassem os sacrifícios para a salvação da cidade ([Demóstenes] 59.78).

Após a apresentação de todos esses fatos, o acusador não fornece mais informação alguma sobre o passado de Neera e a vida de Fano nem sobre as trapaças de Estéfano e Neera. Com efeito, a partir do parágrafo 85 até o 125 da peça acusatória em tela, apresentam-se as provas para ratificar a culpabilidade da ré, reiteradas pela impossibilidade da filha de Neera exercer o papel de rainha e, ainda, pela austeridade da legislação ateniense na concessão da cidadania.

Destarte, o acusador Apolodoro, com o objetivo de mostrar o rigor das leis no que concerne à concessão do direito de cidadania conferida aos plateenses, reporta-se às Guerras Médicas, fazendo uma longa digressão sobre esses acontecimentos ([Demóstenes] 59.94-107). Procedendo assim, o acusador tenta conscientizar os juízes da responsabilidade do voto, pois, absolvendo Neera, estariam igualando as cidadãs atenienses às cortesãs, estariam incentivando a prostituição das filhas de cidadãos sem recursos, elevariam as cortesãs à dignidade das mulheres livres e, sobretudo, violariam as leis dos homens e dos deuses, já que aquela mulher aviltara a mais nobre dádiva que os atenienses poderiam conceder aos benfeitores da cidade ([Demóstenes] 59.113-4): a concessão do direito de cidadania.

É interessante observar que Apolodoro, incentivando e persuadindo os juízes a condenar a *hetaira*, solicita a aplicação do princípio de analogia no Direito – muito embora não com esses termos – pois, da mesma forma que uma condenação fora imposta anteriormente a um cidadão, que cumprira sacrifícios contrariamente às tradições, análoga punição deveriam os juízes conferir à Neera e a sua filha; “[...] E Neera aqui presente, que cometeu um sacrilégio não só para com este mesmo deus, mas também para com as leis, ela e a filha dela, vós não a punireis?” ([Demóstenes] 59.116-7).

Finalmente, Apolodoro apresenta ao corpo de jurados a prova máxima, absoluta de que se valeu para contestar a possível defesa de Estéfano, qual seja, a de argumentar que Neera era uma cortesã e os filhos que ele introduzira na fratria não eram dela, mas de uma ateniense com quem se casara antes ([Demóstenes] 59.119). Para comprovar a veracidade de seus argumentos, Estéfano deveria entregar as escravas da casa para que fossem interrogadas e submetidas à tortura ([Demóstenes] 59.120-2). Mas, recusando-se a isso, certamente por medo do resultado – já que as escravas, sob tortura, provavelmente confessariam toda a verdade –, Estéfano demonstra sua culpa e assina, segundo o acusador, a sentença contra a *hetaira* ([Demóstenes] 59.125).

Apesar de não se ter conhecimento do desfecho desse julgamento, tudo aponta para a condenação de Neera, dado o rigor da legislação em não

permitir a integração de uma *hetaíra* e estrangeira no corpo cívico de Atenas.

À guisa de conclusão, observou-se que, embora as cortesãs gozassem de prestígio junto às mais célebres personalidades do mundo político e até mesmo intelectual da *pólis* ateniense, não tinham elas o privilégio de desfrutar das concessões feitas a uma *asté*: casar com um cidadão, ter filhos legítimos para assegurar a descendência e, conseqüentemente, a continuidade da família no seio da cidade, e participar dos cultos oficiais da *pólis*, como se pode inferir do parágrafo 122 do discurso em pauta, no qual se delimita a atuação da mulher segundo seus distintos estatutos sociais: “As *hetaírai* nós as temos para o prazer, as concubinas para o cuidado do corpo, e as esposas, para que tenham legítimos e mantenham a guarda fiel da casa”.

Referências bibliográficas

Edições e traduções

APOLLODOROS. *Against Neaira* [Demosthenes] 59. Christopher Carey (ed.). Warminster: Aris & Phillips, 1992.

APOLODORO. *CONTRA NEERA*. [DEMÓSTENES] 59. 3ª. edição. Tradução do grego de Glória Braga Onelley. Introdução, notas e índice de Ana Lúcia Curado. Coleção Autores Gregos e Latinos. Série Textos. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2013 [2011].

ARISTÓTELES. *Constituição dos Atenienses*. 3ª. edição. Introdução, tradução do original grego e notas de Delfim Ferreira Leão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

DEMOSTHÈNE. *Plaidoyers Civils*. 2 éd. Texte établi et traduit par Louis Gernet. Index par J. A. de Foucault e R. Weil. Paris: Les Belles Lettres, 2002 [1960]. Vol. IV.

DEMOSTHENES. *Demosthenis Orationes*. Tomus II. Edited Mervin R. Dilts. Oxford: Oxford University Press, 2008.

DEMOSTHENES. *Demosthenis Orationes*. Tomus III. Edited by W. Rennie. Oxford: Clarendon Press, 1991 reimp. [1931].

Estudos

EDWARD, Michael. *The Attic Orators*. London: Bristol Classical Press, 1994.

MINER, Jess. Courtesan, concubine, whore: Apollodorus' Deliberate Use of Terms of Prostitutes. *The American Journal of Philology*, 124, n. 1, 2003, p. 19-37.

MOSSÉ, Claude. *La femme dans la Grèce antique*. Paris: Albin Michel, 1983.

PAOLI, U. Enrico. *La donna greca nella antichità*. Firenze: Monnier, 1953.

PAOLI, U. Enrico. *Altri studi di diritto greco e romano*. Milano: Istituto Editoriale Cisalpino La Goliardica, 1976. p. 251-307.

POMEROY, Sarah. *Goddesses, whores, wives and slaves*. New York: Schocken Books, 1975.

POMEROY, Sarah. *Families in Classical and Hellenistic Greece. Representations and Realities*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

STARLING, Maria Adilia Pestana de Aguiar. *A Linguagem Jurídica de Demóstenes no Κατ' Ὀνήτορος ἐξούλης Α*. (1986). 153 fls. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Grega). Faculdade de Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, 1986.

A CLEÓPATRA DOS COSMÉTICOS: SUAS RECEITAS EM GALENO

Anise D'Orange Ferreira

Introdução

Galeno de Pérgamo¹, que viveu no século II d.C, autor de tratados médicos, uma tradição que remonta a época clássica grega de Hipócrates, médico dos séculos VI-V a.C., é uma das fontes que atribui a uma figura feminina, chamada Cleópatra, os escritos de um conjunto de fármacos nomeados *Cosmético*², ou *Cosméticos*³, destinados a tratar problemas com cabelos- alopecia, fazê-los crescer e eliminação de caspa (12.403-5; 12.492-3; 13.432-34). No conjunto das obras sob a denominação de Pseudo-Galeno⁴ encontra-se um outro texto descritivo de uma tabela de pesos e

¹ Identificador universal VIAF ID - <http://viaf.org/viaf/44299175>; LGPN:
<http://www.lgpn.ox.ac.uk/id/V5a-13036>; CITE ID -
<http://catalog.perseus.org/catalog/urn:cite:perseus:author.649>

² τὸ Κοσμητικόν, no singular

³ τὰ Κοσμητικά, no plural

⁴ *De ponderibus et mensuris*. urn:cts:greekLit:tlg0530 (tlg530:022) Frg. 60.1

medidas o qual teria sido extraído também do tratado dos *Cosméticos* de Cleópatra (19.767-71⁵). Galeno deve a Criton⁶ essa coleção dos *Cosméticos* em quatro livros, e teria reunido as receitas de Cleópatra e de outros médicos que teriam-se dedicado aos mesmos tipos de problema⁷. Criton, original de Heracleia Salbace⁸, na Cária, região central da Turquia⁹, que também prescreveu receitas para alopecia, viveu entre os séculos I e II d.C., ligado à corte de Trajano, tendo-se tornado benfeitor de sua própria cidade e de Éfeso, um centro intelectual e da arte médica (Nutton, 2004) nessa época. O mesmo receituário de autoria de Cleópatra é mencionado ainda por Aécio de Amida¹⁰ (8.6), no século VI d.C, que nos contempla com uma receita de sabão perfumado e por Paulo (3.2.1), médico de Egina, no século VII d.C., com receita para enrolar e pintar o cabelo¹¹.

O nome Cleópatra e autoria em receituários

Seria a célebre e sedutora rainha egípcia, última da dinastia ptolemaica da Macedônia, Cleópatra VII, nascida em 69 a.C, filha de Ptolemeu XII Auleta e amante de Marco Antônio, que se suicidou em 30 a.C.? Aécio, escritor bizantino, médico do imperador Justiniano I, diz que a receita cosmética vem da rainha Cleópatra¹², mas estabelecer a identidade dessa Cleópatra é um problema. Embora todos os indícios levem a crer que não se trata da grande rainha ptolemaica, encontramos algumas tendências apontadas na literatura.

Acostumados a associar esse nome à renomada soberana, talvez não muitos saibam o quão seu nome era comum. No corpus do *Thesaurus Linguae Graecae* (doravante TLG), a frequência maior desse nome aparece no séc. I d.C, graças a Plutarco, referindo-se à rainha, mas também é citada por Díon Cassio e Flávio Josefo, apesar de o nome já aparecer na *Iliada* de Homero (9.556¹³). O nome está presente em textos datados desde o século V a.C. ao XV d.C, com mais de mil ocorrências. Consultas em bases

⁵ Ἐκ τῶν Κλεοπάτρας κοσμητικῶν περὶ σταθμῶν καὶ μέτρων. Hultsch ed. 1864, p.233 no TLG.

⁶ T. Στατίλιος Κρίτων. ID - V5b-8692: <http://www.lgpn.ox.ac.uk/id/V5b-8692>

⁷ "E também Criton reuniu todos os fármacos de Heraclides e de Cleópatra, e tantos outros médicos além desses que existiram no meio tempo entre eles." [12.446]

⁸ <https://pleiades.stoa.org/places/638857>

⁹ <http://www.kultur.gov.tr/EN,114113/herakleia-salbake.html>

¹⁰ Localizador universal: <https://pleiades.stoa.org/places/874298>

¹¹ Paulus Aegineta 3.2.1

¹² Aët. *Iatricorum*, 7. 6.31 Ἄλλο σμῆγμα Κλεοπάτρας βασιλίττης πολυτελὲς εὐώδες. "Um outro sabão extravagante perfumado da rainha Cleópatra"

¹³ uri -<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0012.tlg001.perseus-eng1:9.538-9.580>

prosopográficas, como o Trismegistos¹⁴, mostram e identificam cinquenta Cleópatras distintas que viveram entre 330 a.C. até 600 d.C. A base de dados do *Lexicon of Greek Personal Names* (doravante LGPN) identifica mais de duzentas Cleópatras que viveram no período desde o século V a.C. até VI d.C.¹⁵. Sete dessas foram rainhas¹⁶ de origem macedônia, do séc. IV a.C. até início do século I d.C., incluindo Cleópatra Selene, a filha de Antônio e Cleópatra que falecera em 15 d.C. Smith (1873), em seu dicionário de biografias, nos contempla com um total de quinze figuras distintas de Cleópatras, e a autoria dos *Cosméticos*, de acordo com o dicionarista, não é atribuída a nenhuma das rainhas. Em sua tese, Irving (2015: 148-9) aponta também a altíssima ocorrência do nome Cleópatra, na região do Egito, em evidências epigráficas (mais de 580 na base PHI¹⁷) entre o primeiro e segundo séculos da nossa era, incluindo vários nomes da nobreza, entre eles, o da rainha Cleópatra VII.

Há um dado objetivo que faz com que Plant (2004), entre outros, considerem que a Cleópatra dos *Cosméticos* não se trate da mais famosa das rainhas. Nas passagens atribuídas a Cleópatra e reservadas à descrição de pesos e medidas, também relatadas por Pseudo-Galeno (19.767.71), a unidade de peso 'mina' que é apresentada no texto é a chamada mina ática/euboica, calculada com base no dracma, unidade de peso equivalendo aproximadamente a um denário romano, cuja medida foi rebaixada para um oitavo de onça, aproximadamente 3,375 gramas, um padrão instaurado por Nero em 64 d.C.. Como Richardson (2005) explica, 100 dracmas valem uma mina e, no padrão ático/euboico, antes da determinação de Nero, em 64 d.C., um dracma ou um denario pesava aproximadamente 4,33 gramas. Antes disso, pesava 1/6 de onça, entre 211 a.C até 187 a.C, e 1/7 de onça de 187 a.C até 64 d.C. Durante um período bastante longo, portanto, os pesos do dracma e do denario mantiveram-se estáveis, valendo 1/7 de onça. Somente em 64 d.C. a medida é alterada e essa mudança está registrada justamente no texto dos *Cosméticos*. Sendo assim, tal elemento daria a data provável mais antiga da composição do texto, uma data posterior à morte da prestigiada rainha que perecera em

¹⁴https://www.trismegistos.org/per/list.php?name=Kleopatra&exact=1&father=&mother=&pp=¢ury_type=¢ury=&comb=AND&search=Search

¹⁵LGPN http://clas-lgpn2.classics.ox.ac.uk/cgi-bin/lgpn_search.cgi?namenoaccents=%CE%9A%CE%9B%CE%95%CE%9F%CE%A0%CE%91%CE%A4%CE%A1%CE%91

¹⁶LGPN http://clas-lgpn2.classics.ox.ac.uk/cgi-bin/lgpn_search.cgi?status=queen;namenoaccents=%CE%9A%CE%9B%CE%95%CE%9F%CE%A0%CE%91%CE%A4%CE%A1%CE%91

¹⁷ *Packard Humanities Institute.*

30 a.C. e, assim, não poderia ter utilizado tal peso em suas receitas (Plant, 2004: 141).

Esse detalhe, todavia, não tem sido suficiente para mudar a opinião daqueles que confiam no testemunho do médico que viveu vários séculos após a suposta autora. Marasco (2008) ressalta o grande impacto do renascimento cultural durante o reinado de Cleópatra VII, principalmente na área médica. Considera, assim, inegável o interesse manifestado por ela, em testemunhos, no âmbito das ciências, além de seu alto nível de educação. Porém, julga que a extensão de suas competências e práticas teriam sido um tanto exageradas em virtude de interesses e agendas existentes na época. Embora não imagine uma Cleópatra cientista em seu sentido estrito, aceita a ideia de que ela teria sido muito capaz de ter experimentado e anotado algumas dessas receitas nos *Cosméticos*. Aproximam-se dessa tese Nardis (2009) e Roller (2010). Esses defendem ainda a possibilidade de que o texto que aborda o registro neroniano de pesos e medidas possa ter sido alterado no curso do tempo, ou seja, por algum copista que teria vivido após a mudança da mensuração pelo imperador romano.

Nardis (2009), além disso, aponta a mesma rainha como a possível alquimista, autora de um texto sobre venenos; Lindsay (1970), por sua vez, aproxima, sem muita convicção, o trabalho da Cleópatra alquimista, composto de diagramas e de um *Diálogo*, ao da Cleópatra que o escritor árabe, Ibn-Wahs-Chijjah, associa ao livro de venenos, e também à Cleópatra dos *Cosméticos*, e à receita do sabão. Entende que a ligação com o texto sobre pesos e medidas seja mais relevante e provável ao ofício de um alquimista. Todavia, Plant (2004) separa a Cleópatra autora de *Cosméticos*, que teria vivido no séc. I d.C., da obra da Cleópatra alquimista, que poderia ter vivido entre os séculos I e III d.C.

Se aceitarmos que a Cleópatra dos *Cosméticos* provavelmente se trate da Cleópatra VII, precisamos crer que o uso da medida de Nero para uma mina tenha sido um erro ou uma "correção" posterior na transmissão do texto; que a omissão da parte de Galeno (Pseudo-Galeno) ou Criton, sobre a identidade da Cleópatra se deveu, talvez, à obviedade ou conhecimento comum sobre autoria dos *Cosméticos*¹⁸, que, no meio de tantas Cleópatras, a rainha suicida tenha sido a única notável, sofisticada e educada o bastante, a ponto de ser capaz de prescrever e anotar fármacos, ou talvez a ter acesso aos ingredientes prescritos. Teríamos, ainda, conseqüentemente, de recusar outras possibilidades, como a de que, com

¹⁸ Embora Galeno não tenha deixado de mencionar a rainha em outras passagens não relacionadas aos *Cosméticos*.

o passar do tempo, a autoria seria simplesmente uma atribuição simbólica, honorificamente dado à rainha, se transformando em uma espécie de "marca real", ou como se diz na linguagem mercadológica atual, um "selo de qualidade" desse gênero ou tradição dos fármacos prescritos, como acontece com o texto do *Alphabetum Galieni*¹⁹. Conta Everett (2012), que essa obra foi atribuída tardiamente a Galeno, mas representa uma tradição da literatura científica da Grécia que vai do século III a.C. até o século I d.C. e, portanto, até mesmo anterior a Galeno. O texto mais antigo que sobreviveu é do século VII d.C., embora tenha circulado na Europa até século XIII. Teríamos de rejeitar, ainda, a ideia de que as receitas poderiam ter sido anotadas por qualquer outra mulher, ou outra Cleópatra, que teria sido adulta por ocasião da elaboração das receitas originais. Ademais, se não houvesse o registro da medida do peso datada de 64 d.C, a Cleópatra das receitas, seguindo analogamente a tradição do *Alphabetum*, a autora ou compiladora das receitas poderia ter sido uma mulher até mesmo anterior à mais notável das rainhas.

Se explorarmos um pouco outras Cleópatras, poderíamos reduzir para nove as identificadas no *LGPN*, em registros datados do I d.C. e achados em: Amiso²⁰, norte da Turquia; Eiteia²¹, na Ática; Éfeso²², na costa da Ásia Menor; Gagai²³, na costa sul da Turquia; Maratona²⁴, na Ática; Mieza²⁵, na Macedônia; Mileto²⁶, na costa sudoeste da Ásia Menor; Perinto-Heracleia²⁷, na beira do mar de Mármara, e Tauquira-Arsinoe²⁸, no nordeste da Líbia. Supondo, pelos textos, que Criton teria sido a fonte menos distante temporalmente dos *Cosméticos* e da Cleópatra perita em medicamentos, alguém poderia tentar estabelecer a ligação entre a origem do médico, i.e., a cidade de Éfeso com quaisquer dessas Cleópatras. De algumas delas, sabe-se até o nome da filha (tabela 1).

¹⁹ Nicholas Everett (2012).

²⁰ <https://pleiades.stoa.org/places/857024>

²¹ <https://pleiades.stoa.org/places/579916>

²² <https://pleiades.stoa.org/places/599612> (fictional)

²³ <https://pleiades.stoa.org/places/638842>

²⁴ <https://pleiades.stoa.org/places/580021>

²⁵ <https://pleiades.stoa.org/places/491664>

²⁶ <https://pleiades.stoa.org/places/599799>

²⁷ <https://pleiades.stoa.org/places/511357>

²⁸ <https://pleiades.stoa.org/places/373736>

A Cleópatra dos Cosméticos: suas receitas em Galeno

Display records Search:

ID	Vol.	PublID	Name	Sex	Place	Floruit	References
V1-60078	1	5	Κλεοπάτρα [f.]		Taucheira-Arsinoe	?i AD	<i>CIG</i> 5310 (d. Αμμώνιος)
V2-38762	2	5	Κλεοπάτρα [f.]		Eitea	i AD	<i>IG</i> II ² 6002; = 11868 & Peek, <i>AG</i> 1 p. 33 no. 120 (d. Άναθόδωρος)
V2-38766	2	9	Κλεοπάτρα [f.]		Marathon	i AD	<i>ASAANS</i> 3-5 (1941-3) p. 95 no. 14 d (Κλεοπάτρα)
V4-30120	4	26	Κλεοπάτρα [f.]		Mieza	i AD	Mendel, <i>Cat.</i> 1036; = Tatakis 741 (d. Φίλιππος)
V4-8653	4	59	Κλεοπάτρα [f.]		Perinthos-Herakleia	i AD	<i>IPerinth</i> 88 (Ουίακέρια Λουκία ή και Κλεοπάτρα)
V5a-22012	5a	3	Κλεοπάτρα [f.]		Ephesos	i AD	<i>Acta apocr. Joh.</i> 19 ff.; cf. James, <i>ANT</i> pp. 229 ff. (fict.)
V5a-2387	5a	15	Κλεοπάτρα [f.]		Amisos	i AD	<i>CIRB</i> 124, 1, 2 ([Κλεοπάτρα] — l. 1, Κλεο- — l. 2: d. Μηνίσκος)
V5b-22173	5b	7	Κλεοπάτρα [f.]		Miletos	i AD	<i>IG</i> II ² 9730 = <i>Ag.</i> XVII 588; = <i>FRA</i> 5000 ([Κ]λεοπάτρα: d. ...γένης)
V5b-40186	5b	16	Κλεοπάτρα [f.]		Gagai	?i AD	<i>SEG</i> XLIX 1902 (d. Μένπιππος , m. Μένπιππος , Ιάσων)

Showing 1 to 9 of 9 entries

Tabela 1. Resultados extraídos da pesquisa na base LGPN online para o nome Cleópatra do séc. I d.C.(Oxford U. IT Services)

Results of your query: 7 attestation(s) in TM People

(Results are ordered chronologically, ascending)

TM Ref	Attestation	Name ▲	TM Per ▲	Text	Date ▲	Place	Full Text
222588	Κλεοπάτρας	Kleopatra	126383	SB 1 1267 , 1	AD 8 Sep 8	Egypt, U08 - Abydos [found & written]	PHI
442097	Κλεοπάτρας	Kleopatra	320310	P. Harris 1 72 + P. Princ. 3 123 , (P. Princ.) col. 2, 5	AD 38 Aug 29 - 39 Aug 29	Egypt, 00a - Philadelphia (Gharabet el-Gerza) [found & written]	PN
442103	Κλεοπάτρας	Kleopatra	320313	P. Harris 1 72 + P. Princ. 3 123 , (P. Princ.) col. 2, 8	AD 38 Aug 29 - 39 Aug 29	Egypt, 00a - Philadelphia (Gharabet el-Gerza) [found & written]	PN
314197	Κλεοπάτρας	Kleopatra	185810	P. Lond. 3 p. 70-76 no. 604 a , col. 3, 62	AD 47	Egypt, U09 - Krokodilopolis [written] Egypt, U01 - Syene (Assuan), bought [found]	PN
314632	Κλεοπάτρας	Kleopatra	186093	P. Lond. 3 p. 76-87 no. 604 b , col. 11, 306	AD 47 about	Egypt, U09 - Krokodilopolis [written] Egypt, U01 - Syene (Assuan), bought [found]	PN
378571	Κλεοπάτρας	Kleopatra	271301	P. Strasb. Gr. 5 361 Ro , col. 2, 7	AD 50 - 99	Egypt, U02 - Apollonopolites (?) [found & written]	PN
492766	Κλεοπάτρας	Kleopatra	364617	P. Oxy. 38 2843 , 6	AD 86 Aug 24 - 28	Egypt, U19 - Oxyrynchos (Bahansa) [found & written]	PN

Tabela 2. Resultados fornecidos pela base Trismegistos TM on-line para a consulta sobre pessoas de nome Cleópatra entre ano 1 e 100 d.C. (www.trismegistos.org/ref/1234)

Examinando a base de nomes e pessoas publicados em documentos papirológicos do Egito greco-romano, Trismegistos (Broux & Depauw: 2015), encontramos sete registros do nome Cleópatra datados entre os anos 1 e 100 d.C. (tabela 2). Trismegistos é um portal que teve início em 2004, de recursos epigráficos e papirológicos de fontes oriundas inicialmente do Egito e vale do Nilo, de 800 a.C a 800 d.C., e que se tornou mais abrangente se estendendo ao mundo antigo²⁹ incluindo oeste da Líbia, oeste de Roma, e Macedônia, no caso de epígrafes gregas adicionadas às egípcias. Os textos transcritos referentes aos resultados obtidos nas consultas podem ser conferidos pela vinculação com *Packard Humanities Institute* (PHI) ou Papyri.info (botões PH e PN respectivamente na coluna "full text" da tabela 2).

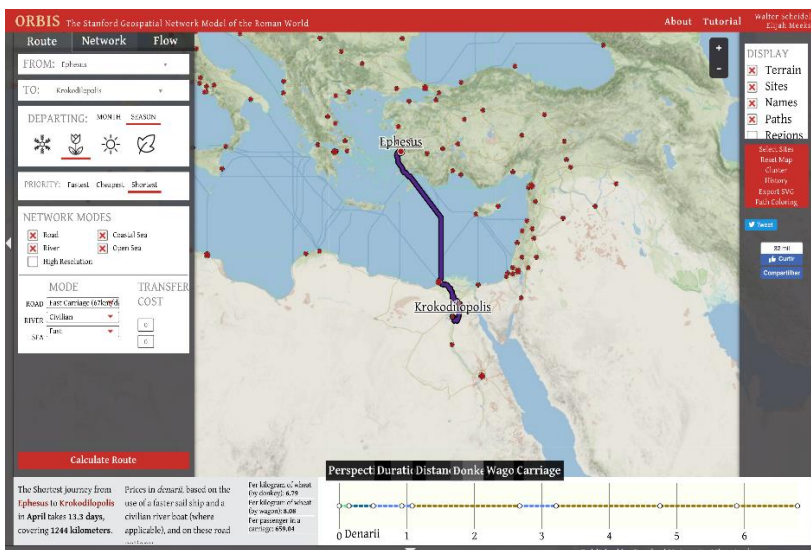


Figura 3. Resultados fornecidos pelo simulador ORBIS de viagem entre Éfeso, na costa jônica (Ásia Menor) e Crocodilópolis no Egito.

Explorando a simulação realizada pelo ORBIS³⁰, poder-se-ia calcular o tempo de viagem entre uma cidade e outro durante o Império Romano, verificando as perfeitas condições de mobilidade e de contato entre os autores médicos, como Críton, por exemplo, e qualquer das Cleópatras do período em inscrições egípcias. Orbis é um simulador geoespacial que, sob

²⁹ https://www.trismegistos.org/about_coverage_ancientworld.php

³⁰ ORBIS: The Stanford Geospatial Network Model of the Roman World. <http://orbis.stanford.edu>.

consulta, fornece online as condições de tempo e gastos de viagens na antiguidade romana, durante o Império Romano. Entre Éfeso e Crocodilópolis, ou seja, entre a costa jônica da Ásia Menor e o Egito, uma viagem duraria em torno de seis dias durante a primavera, percorrendo-se uma distância aproximada de 1244 quilômetros (fig.3).

Podemos pensar que, em sendo Cleópatra um nome tão comum, outra pessoa, de mesmo nome, ou alguém se apropriando do nome ter-se-ia ocupado desse métier, que tanto preocupava as pessoas do período helenístico como os médicos gregos durante o Império Romano e, na verdade, até hoje.

É razoável se supor que as receitas tenham recebido mais atenção e tenham tido muito mais prestígio por se associarem historicamente à célebre rainha egípcia, que morrera em 30 a.C., tão prestigiada por historiadores e poetas. Se essa Cleópatra merece o crédito pelo feito, é pouco provável. Mas o simples fato de que esse nome tenha sido escolhido, um nome de mulher e de rainhas, em meio a outros masculinos da área médica, já é de algum modo significativo.

Nessa linha de nomes de mulheres ligados a uma ciência médica de um modo mais amplo, encontramos alguns comentários a respeito da autoria feminina de textos na antiguidade greco-romana. Escreve Laurence Totelin (2009: 257) que, durante o Império, mulheres escreviam sobre problemas femininos e autores homens usavam pseudônimos femininos ao escrever sobre os mesmos assuntos. Porém, os autores homens não costumavam usar, nas instruções das receitas, verbos no participio aoristo feminino, mas no masculino, ou imperativo, como Galeno, embora esse afirmasse empregar as palavras da própria Cleópatra^{31/} O contrário aparece nos tratados hipocráticos de ginecologia (ex. βαλοῦσα, “tendo [ela] jogado”; λειώσασα, “tendo [ela] moído”). Segundo a autora, na literatura médica tardia, os verbos no feminino são raros, com exceção do texto de autoria de Paulo de Egina (3.5.4)³². Ela julga que tal fato poderia mostrar que os médicos queriam dar à área ginecológica ou cosmética um aspecto de “ciência masculina” e que os escritos hipocráticos podem-nos ter dado, talvez por lapso, uma visão mais realista de que o conhecimento e práticas médicas tinham trânsito entre ambos os sexos. Kotsopoulos e Fotiou (2018: 9) escrevendo sobre a medicina bizantina tardia e (Cleópatra) Metrodora, autora de *Das doenças femininas e do útero*³³, cujo manuscrito³⁴ data do

³¹ Ver em tradução adiante.

³² *Epitomae medicae libri septem* (Heiberg ed.)

³³ Περὶ γυναικείων παθῶν τῆς μήτρας

³⁴ *Bibliotheca Laurentiana*, 75.3, Florença.

século XII, reforçam essa característica masculina do gênero verbal dos participios, sugerindo que poderia tratar-se de uma mulher autora que não ajustara o texto a uma autoria feminina, ou de um autor homem apropriando-se de um pseudônimo feminino para que o livro fosse aceito por um público feminino.

Metrodora³⁵ é mais um caso de autoria interessante por não se saber ao certo a datação dos escritos originais, a qual alguns atribuem ao século VI d.C, outros ao século I d.C., já que poderia tratar-se de uma compilação de uma tradição da farmacologia ginecológica existente na tradição médica precedente que influenciou a medicina bizantina, além de conter semelhanças com as prescrições hipocráticas (Totelin, 2009). A ligação entre mulheres e a especialidade médica feminina não é de se estranhar, quando se pensa no ofício da parteira, que entra no domínio da medicina propriamente dita, como discorre Parker (1997). Além disso, Tsoucalas e Sgantzos (2016: 2-3) que atuam na área da cirurgia médica e escrevem sobre a história da medicina destacam a grande habilidade cirúrgica descrita nos textos de Metrodora. Ela teria sido uma das poucas cirurgiãs a realizar operações estéticas nos seios, reconstrução facial e reconstrução no hímen das mulheres que sofreram abusos. Contudo, o que mais chama a nossa atenção é o fato curioso de que sob autoria de Metrodora está a passagem em que o nome Berenice/Cleópatra é mencionado³⁶ :

1. **Para tornar o rosto claro.** Berenice, rainha do Egito, também chamada Cleópatra, usou isso. Chifre de cervo, tendo (ela) jogado³⁷ em um pote de cerâmica novo, assou no forno e, após ter tirado, descobriu (o chifre) esbranquiçado; moeu-o e aplicou com leite³⁸.

Berenice é um nome constante na linhagem ptolemaica que remonta ao século III a.C. Esta Cleópatra-Berenice poderia ter sido a irmã mais velha da Cleópatra VII, que também foi rainha e que viveu entre c.80-55 a.C, ou filha de Ptolemeu IX, Látiro, que teria vivido entre c. 120-80 a.C., como nos indica

³⁵ Μητροδώρα - μήτρα, útero; δῶρον, dom.

³⁶ *De mulierum morbis uteri* 53. (e. cod. Laur. 75,3 TLG); tradução própria. Cf. Totelin, 2009: 256.

³⁷ βαλοῦσα (tendo ela jogado) e ἐξελοῦσα são participios no feminino do verbo βάλλω e ἐξαίρειω (tendo ela tirado ou após ela ter tirado); ver n. seguinte.

³⁸ (53) ΠΡΟΣΩΠΙΟΝ ΛΑΜΠΡΟΝ ΠΟΙΗΣΑΙ. Τοῦτο ἐχρήσατο Βερονίκη ἢ βασιλίσα τῆς Αἰγύπτου, ἢ μετακληθεῖσα Κλεοπάτρα. Ἐλάφειον κέρασ, βαλοῦσα εἰς χύτραν καινήν, ὠπητησεν εἰς καμίνιον καὶ ἐξελοῦσα εὔρεν κατάλευκον· τοῦτο λειώσασα μετὰ γάλακτος ἐχρίετο.

a base LGPN³⁹, Smith (1873) e algumas outras fontes literárias, como Dión Cassio e Pausânias⁴⁰. Ambas certamente viveram muito antes da mudança do peso do dracma e denario por Nero que se vê no texto de Pseudo-Galeno e não teriam sido as autoras diretas do texto completo preservado nessa coletânea.

Porém, o texto de Metrodora pode revelar que a tradição poderia ser, de fato, anterior ao texto preservado na era de Nero. Reitera Totelin (2017) que o nome Cleópatra está em Galeno, Paulo, Aécio, no tema dos cosméticos, como vimos, e ainda surge em escritos ginecológicos, assunto não tratado aqui, preservados em latim, tais como *Gynaecia* e *De Pessariis*⁴¹. Parece natural, portanto, que receitas cosméticas e ginecológicas que tenham como característica a atribuição de autoria a figuras femininas possam ter sido elaboradas e praticadas realmente por mulheres no ofício que tenham sido autoras ou compiladoras de receitas ainda mais antigas. A identidade precisa dessas figuras, no entanto, continua no âmbito das especulações e hipóteses.

Cabelos, cabelos, sempre cabelos...

Saúde, prole e meio de subsistência parecem ser três grandes fomentadores de ansiedade em qualquer época, afetando seres humanos em sua mente e relacionamentos, para o bem ou para o mal. Em meio a essas necessidades propulsoras vitais, emerge a força criativa da imaginação que trespassa a literatura, se manifesta no sonho e se resolve na vida. Assim, apontou a psicanálise no início do século XX, e antes dela, onirocríticos em tempos da antiguidade greco-romana. Nos livros de interpretação de sonhos de Artemidoro de Daldis, datados do século II d.C., grande parte dos seus prognósticos conduz a revelações das condições de saúde ou do desejo daqueles que têm o sonho decifrado e, portanto, revelam, como já dito em outros trabalhos⁴², ansiedades quotidianas de pessoas que viveram ou deixaram testemunhos na época do analista do sonho. Na antiguidade, as fontes de perturbações podiam ser diferentes

³⁹ Segundo fontes da Prosopographia Ptolemaica (PP) e Real-Encyclopädie Pauly-Wissowa. (RE)

⁴⁰Dión Cassio, *Historiae Romanae* 39.13.1, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0385.tlg001.perseus-grc1:39.13>; 39.57.1, <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0385.tlg001.perseus-grc1:39.57>; Pausânias, 1.9. , <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0525.tlg001.perseus-grc1:1.9>

⁴¹ Totelin, 2017: 115; Flemming, 2007: 276 e Green, 2000: 21.

⁴² Cf. Introdução em Artemidoro, Livro 5, Oneirokritika, 2014.

das nossas, como nos lembrou Nussbaum (1994), mas algumas surgem na esfera comum da desordem “cosmética” ligada à higiene e à saúde. No período bizantino, os livros de sonhos de Nicéforo (117), Astrampsico (16), Germanos (223) escreveram que sonhar perder o cabelo resultaria em grande perigo e ter cabelos longos sinalizaria bons presságios, como riqueza e propriedades, de modo que o cabelo simbolizava um elevado status social (Oberhelman, 2008). Para Artemidoro (1.18,19), cabelos longos já eram bom presságio para mulheres e para aqueles a quem fosse adequado o costume de usar o cabelo alongado, tais como artistas, filósofos, sacerdotes e profetas. Mas cabelos ou pelos em excesso em qualquer parte do corpo, no sonho, indicava falta de cuidado pessoal, representando ociosidade e falta de trabalho. A calvície relacionava-se a variações de presságio, conforme o lugar da falha do cabelo (1.21). Na cabeça inteira, significava zombaria e insucesso; se atrás da cabeça, pobreza para os mais velhos, já que a parte de trás significava o tempo que está por vir. Nas laterais, a previsão afetava os parentes: do lado esquerdo, os familiares de sangue do sexo feminino e, do lado direito, os parentes consanguíneos homens. O valor dos cabelos fica patente, portanto, como indicador de profissão ou de ausência dessa pelo seu excesso, além do sentido negativo da completa falha desses na era em que o texto fora escrito.

No tocante à saúde, como Galeno é o grande representante da medicina no séc. II d.C., tendo-se tornado um herói da medicina na literatura grega, síriaca, árabe e latina, como diz Mattern (2013)⁴³, não surpreende que os tratamentos dos cabelos apareçam com ênfase em seus textos, no início das prescrições da coletânea dos medicamentos por local do corpo, *De compositione medicamentorum secundum locos*, e que traga o maior número de menções ao lema θρίξ, τριχός (*thrix, thrikhós*), cabelo ou pelo, ἀλωπεκία, alopecia, e ἄχωρ, caspa, pesquisado no TLG. Além de Galeno, Aécio repete os temas em seu *Iatricorum*. É certo que Galeno compila, em sua obra, problemas e receitas de médicos que o precederam, tornando-se, assim, a fonte desses e ampliando a ocorrência do tema. No corpus do TLG, os registros da alopecia em textos preservados e anteriores aos de Galeno são quatro: três em fragmentos do corpus aristotélico e um em Aristófanis, o gramático de Bizâncio.

⁴³ Para uma visão mais detalhada sobre Galeno, sua obra e tradições correntes na medicina da época, ver Mattern, 2013.

Algumas particularidades do gênero

Em relação à linguagem do texto atribuído pelo médico a Cleópatra, notem-se nas traduções os verbos no particípio aoristo masculino nominativo junto ao imperativo de segunda pessoa com elipse do sujeito (tu), portanto, instruindo um leitor masculino: λειώσας προεκνιτρώσας e ἔμπλασσε (linha 4 da tabela de tradução); ξυρήσας καὶ προεκνιτρώσας e κατὰχρηε (linha 8) e assim por diante.

Sejam observados ainda certos traços da prescrição ou receita farmacológica como gênero textual. Entre esses, a forma reduzida de indicar a introdução de uma nova receita, com o pronome ἄλλο (“um outro”), ou abreviaturas das unidades de peso, como δραχ. para dracma, seu símbolo equivalente Ɀ, como aparece na passagem 12.492, na edição de C.G. Kühn, disponível no TLG e também no *Digital Corpus for Graeco-Arabic Studies*⁴⁴, ou ainda o símbolo Ɀ, para uncia, outra unidade de peso. Os editores preservaram o símbolo de Júpiter, ♃, que introduz a receita, às vezes acompanhado de ἄλλο. A dosagem é colocada após o enunciado do ingrediente e vemos o uso distributivo de ἀνά (ἀνὰ δραχ. α΄, “um dracma de cada”). A medida mais usada aqui é o dracma e, em seguida, quênice (χοῖνιξ); a menção ao “local” de aplicação (τὸν τόπον) do remédio; e a indicação de “uma porção” (τὸ μέρος α΄).

Estão no vocabulário frequente o verbo καταχρίω no imperativo, que tem sentido de aplicar ou passar o preparado; o verbo λειώω, no particípio aoristo masculino (λειώσας), que significa amolecer, moer ou triturar, assim como a expressão ποιεῖν λεία, para ação de tornar moídos ou triturados os ingredientes, ou apenas λεία, como atributo dos ingredientes na forma de πό ou μοῖδος. Uma forma rara de verbo que aparece no texto atribuído a Cleópatra como procedimento médico é o verbo ἐφαιμάσσω, composto de αἰμάσσω com a prefixação verbal de ἐπί. Há apenas seis ocorrências do lema dessa forma no corpus inteiro do TLG, sendo duas no texto da Cleópatra de Galeno (12.404), uma ocorrência em Aécio (16.123.8); uma em texto de Cassio⁴⁵ iatrosufista, i.e. professor de medicina, dos séculos II-III d.C.; Oribásio⁴⁶, outro médico de Pérgamo, do século IV d.C, e uma ocorrência em coletânea anônima médica tardia de data incerta⁴⁷.

⁴⁴ Disponível em A. M. Foundation, Harvard U. e Tufts U. <<https://www.graeco-arabic-studies.org/single-text/text/kuehn-283/page/433.html>>

⁴⁵ *Questiones et problemata*, 2.58.2 TLG0733-002.

⁴⁶ “Περὶ μελανίας”. *Collectiones medicae*, 46.24.3, TLG0722.001. *Corpus Medicorum Graecorum* 6.2.1.

⁴⁷ Anonymi medici, *De morbis acutis et chroniis*. 39.3 εἰ δὲ ἐφαιμάσσοιτο, τοῖς στυπτικοῖς ἐγκαθίσμασι καὶ ἐπιθέμασι χρῆστέον.

Aécio trata aí de fissuras no útero e parece referir-se ao surgimento de sangue por fricção⁴⁸; Oribasio⁴⁹ se refere a escoriação de ossos “até que acumule(?) sangue”; e Cassio faz a pergunta “por que a marca/sintoma da colagem calosa dos ossos é o fato de as suas ligações se acumularem (?) de sangue ...?”⁵⁰ Parece que o uso desta forma verbal implica que o ato de acumular sangue seja resultado de uma ação provocada pelo atrito se espalhando por um local e, no caso da receita da Cleópatra, resultando em uma espécie de hiperemia causada por fricção.

Entre os ingredientes, vemos plantas, resinas, minerais em pó, produtos e partes de animais. Dentre esses, destacam-se o óleo (ἔλαιον), o mel (μέλιτος), carbonato de sódio ou soda (νίτρον⁵¹), vitríolo azul⁵² ou calcantita (χάλκανθος), cálamo (κάλαμος) e acelga ou beterraba⁵³(τεῦτλον). Dos animais, chamam a atenção, pela natureza, os dentes de cavalos e ratos domésticos.

As composições dos remédios cosméticos atribuídos a Cleópatra parecem às pessoas da era moderna um tanto bizarros e inspiram natural desconfiança como tratamentos viáveis. Mesmo assim, convém repetir a advertência feita por Everett (2012) em sua edição do *Alphabetum Galenium*, de que a publicação de uma tradução de composições medicinais do séc. I (ou II no caso) da era cristã para uma língua moderna não vem a ser, de forma alguma, uma recomendação de uso, mas se justifica pelo interesse histórico e literário e, conseqüentemente, pela preservação de uma herança cultural. Portanto, experimentar qualquer uma dessas receitas pode causar danos à saúde.

Seguem, então, traduções de três passagens da Cleópatra em Galeno e de uma passagem em Aécio em que se lê a receita do sabão perfumado.

⁴⁸ ...ὄτε καὶ ἐφαιμάσεται ἐκ παρατρίψεως τὰ ἔλκη...

⁴⁹ ἐπὶ δὲ τῶν παρά τινος προφάσεις ψιλωθέντων ὀστέων δύνανται μὲν καὶ ξύσις, ἄχρισ ἂν ἐφαιμάσσηται, ...

⁵⁰ Διὰ τί σημεῖον πωρώσεως ὀστέων ἐστὶ τὸ τὰς ἐπιδερμίδας ἐφαιμάσσεσθαι...;

⁵¹ νίτρον, um tipo de soda e carbonato de sódio; ἀφρός νίτρου ou ἀφρόνιτρον, flor ou espuma de nitro ou afrônitro em português.

⁵² Também: sulfato de cobre, pedra-lípes, ou caparrosa azul.

⁵³ Também: beterraba branca ou acelga, ou beta marítima

As passagens atribuídas a Cleópatra por Galeno

*Da composição dos remédios segundo os lugares*⁵⁴. Περὶ
συνθέσεως φαρμάκων τῶν κατὰ τόπους ⁵⁵

1	12.403 [Sobre os escritos de Cleópatra em seu tratado cosmético.]	[12.403] [Περὶ τῶν ὑπὸ Κλεοπάτρας γεγραμμένων ἐν τῷ κοσμητικῷ.]
2	No tratado cosmético de Cleópatra para alopecia ⁵⁶ estão descritos remédios conforme seu próprio texto que se apresenta deste modo.	Ἐν τῷ Κλεοπάτρας κοσμητικῷ πρὸς ἀλωπεκίας γέγραπται φάρμακα κατὰ τὴν αὐτῆς ἐκείνης λέξιν, ὡδὲ πως ἔχουσιν.
3	Para alopecia.	πρὸς ἀλωπεκίας.
4	Junte a sandárea ⁵⁷ depois de triturada [404] com visco de carvalho e, após ter limpad o local) o máximo possível, emplaste ⁵⁸ em um pano e aplique. Juntei também os ingredientes mencionados antes com espuma de nitro ⁵⁹ e funcionou bem.	σανδαράχην λειώσας ἀναλάμβανε [404] ἰξῶ δρυῖνῳ, ὡς ὅτι πλείστῳ καὶ προεκκιντρώσας, ὅξμπλασσε εἰς ὄθονιον καὶ ἐπιτίθει. ἐγὼ δὲ καὶ νίτρον ἀφρῶ προσέμιξα τὰ προειρημένα καὶ ἐνήργησεν καλῶς.
5	Outra receita	ἄλλο. αἰ
6	1 dracma ⁶⁰ de cebola marinha;	σκήλλης δραχ. α΄.
7	1 dracma de heléboro branco ⁶¹ .	ἐλλεβόρου λευκοῦ δραχ. α΄.
8	Aplique depois de triturar com vinagre, de depilar-se e de limpar-se com sabão.	λεῖα ποιήσας σὺν ὄξει καὶ ξυρήσας καὶ προεκκιντρώσας κατὰ χριε.
9	Outra receita	ἄλλο. αἰ
10	1 dracma de mostarda	νάπτουος δραχ. α΄.

⁵⁴ *De compositione medicamentorum secundum locos* Lugares do corpo em que se utiliza o remédio, uso tópico.

⁵⁵ Texto grego extraído da Perseus Digital Library's CapiTainS Environment <<https://cts.perseids.org/read/greekLit/tlg0057/tlg076/1st1K-grc1>>. A disposição do texto aqui foi alterada para fins para acompanhamento da tradução.

⁵⁶ Em grego, ἀλωπεκία. Originalmente uma doença que causava a falha do pelo animal, mas também se atribuiu o termo à calvície que aflige seres humanos.

⁵⁷ Uma resina aromática de determinadas árvores, como tuia.

⁵⁸ Concordância do imperativo de 2ª p. s. no grego com a 3ª em português.

⁵⁹ νίτρον ἄνθον

⁶⁰ Segundo a tabela da Cleópatra, um dracma pesa 3 gramas ou 6 óbolos. Equivale a 3,375g, Richardson, p.39.

⁶¹ *Veratrum album*. Cf. ficha botânica https://jb.utad.pt/especie/Veratrum_album

Anise D'Orange Ferreira

11	1 dracma de agrião.	καρδάμου δραχ. α΄.
12	Aplique em ró com vinagre, depois de raspar e de limpar o local; melhor se fizer um corte.	λειᾶ μετ' ὄξους ἐπιτίθει, προξυρήσας καὶ ἐκνιτρώσας τὸν τόπον, βέλτιον δὲ κατασχάζειν.
13	Outra receita.	ἄλλο. ς!
14	4 dracmas de lascas de cálamo;	φλοιοῦ καλάμου δραχ. δ΄.
15	4 dracmas de afrônito ⁶² .	ἀφρονίτρου δραχ. δ΄.
16	Use combinando com resina líquida. Imediatamente, depile o local, e logo que o cabelo comece a crescer de novo, friccione o local com um pano.	πίσση ὑγρᾶ ἀναλαβῶν χρῶ. συνεχῶς δὲ ἐπιξύρα στὸν τόπον καὶ τάχιστα τριχοφυήσει, ἔτι δὲ καὶ ἀπροσανάτριβε ὀθονίω.
17	Outra receita.	ἄλλο.
18	Triture cabeças de ratos esfregando.	ασμῶν κεφαλᾶς συναπόθλα ἀνατρίβων.
19	Outra receita.	ἄλλο.
20	Aplique fezes de rato em ró, com um pano, depois de deixar o local avermelhado ⁶³ .	μυόχοδα λειᾶ κατάχριε, ὀθονίω ἐφαιμάξας τὸν τόπον.
21	Outra receita.	ἄλλο.
22	Amêndoas amargas com as cascas, depois de queimá-las, esfregue com vinagre e mel e aplique fazendo o local ficar avermelhado com fricção. Faça isso continuamente, depile o local, e rapidamente os cabelos surgirão novamente.	ἀμύγδαλα πικρὰ σὺν τοῖς λεπύροις καύσας, τρίψον μετ' ὄξους καὶ μέλιτος καὶ τὸν τόπον ἐφαιμάσων τῇ ἀνατρίψει κατάχριε. ποιεῖ δὲ αὐτοῦτο συνεχῶς καὶ ἀναξύρα τὸν τόπον, καὶ ταχέως τρίχες ἀναβήσονται.
23	Outra receita	ἄλλο.
24	Esta potência ⁶⁴ é melhor de todas; agindo nos cabelos que estão caindo, adicionada com óleo de oliva ou com mirra [405] e para os que têm início de perda de cabelo, ou para os que têm calvície em coroa; é surpreendente!	αὕτη ἡ δύναμις πασῶν ἐστὶ βελτίων, ποιούσα καὶ πρὸς ῥεούσας τρίχας, σὺν ἐλαίῳ ἢ μύρῳ ἐνιεμένη [12.405] καὶ τοῖς ἐν ἀρχῇ μαδαριῶσιν ἢ εἰς φαλακρότητα ἐμπίπτουσιν, ἔστι δὲ θαυμάσιος.
26	1 porção de ratos domésticos queimados.	μυῶν τῶν κατοικιδίων κεκαυμένων, μέρος α΄.
27	1 porção de pedaços de videira queimada	ἀμπελίνου ῥάκους κεκαυμένου μέρος ἕν,
28	1 porção de dentes queimados de cavalos	ἵππειων ὀδόντων κεκαυμένων μέρος ἕν,

⁶² ἀφρόνιτρον, espuma ou flor de nitro; sal efflorescente.

⁶³ ἐφαιμάσσω, ἐπι, αἱμάσσω: "tirar sangue", "acumular o sangue pela fricção", "deixar roxo"?

⁶⁴ δύναμις: se refere à capacidade de ação da prescrição médica.

A Cleópatra dos Cosméticos: suas receitas em Galeno

29	1 porção de gordura de urso	στέατος ἀρκτείου μέρος ἔν,
30	1 porção de miolo de cervo	μυελοῦ ἐλαφείου μέρος α΄.
31	1 porção de lasca de cálamο	καλάμου φλοιοῦ μέρος ἔν,
32	<p>Moa esses ingredientes secos e vá adicionando mel suficiente até que fique da espessura do mel; amasse e misture a gordura e o miolo depois de derretido, e separe em uma caixa de bronze o remédio; seja a alopecia friccιonada, até que que ali cresça cabelo. Da mesma forma sejam untados todos os dias os cabelos que estão caindo. Desses remédios e dos que seguem escritos, não é difícil distinguir os mais pungentes, os mais fortes, os mais leves e os mais fracos, lembrando do que eu disse no início. Assim, pois, é bom usá-los muito bem, para as alopecias mais moderadas, os remédios mais moderados; para as mais fortes, os mais fortes e, do mesmo modo, para as alopecias gravíssimas, os remédios fortíssimos.</p>	<p>ταῦτα ξηρὰ λειοῦσθω καὶ προσμιγομένου μέλιτος ἱκανοῦ, ἕως ἂν σχῆ μέλιτος πάχος, τριβέσθω καὶ μιννυέσθω τὸ στέαρ καὶ ὁ μυελὸς τακέντα, καὶ ἀποτιθέσθω εἰς πυξίδα χαλκῆν τὸ φάρμακον καὶ ἀνατριβέσθω ἢ ἄλωπεκία, μέχρις οὔ ἀνατριχοφυΐση. ὁμοίως δὲ καὶ αἱ ῥέουσαι τριχες καθ' ἡμέραν ὑποχριέσθωσαν. καὶ τούτων τῶν φαρμάκων καὶ τῶν ἐφεξῆς γραφησομένων οὐ χαλεπὸν διακρίναι τὰ τε δριμύτερα καὶ ἰσχυρότερα καὶ τὰ μαλακώτερα καὶ ἀσθενέστερα, μνημνημένους ὧν κατ' ἀρχὰς εἶπον. οὕτω γὰρ ὑπάρχει καὶ τὸ κεχρησθαι καλῶς αὐτοῖς, ἐπὶ μὲν μετριωτέρων ἄλωπεκιῶν τοῖς μετριωτέροις, ἐπὶ δὲ τῶν ἰσχυροτέρων τοῖς ἰσχυροτέροις, ὡς περ γε καπὶ τῶν ἰσχυροτάτων τοῖς ἰσχυροτάτοις.</p>

[12.432] [Dos escritos no tratado cosmético de Cleópatra]	[12.432] [Περὶ τῶν ἐν τῷ Κλεοπάτρας κοσμητικῶ γεγραμμένων.]
E os escritos, segundo o tratado cosmético de Cleópatra, nas mesmas palavras, assim seguem.	Καὶ τὰ γεγραμμένα κατὰ τὸ Κλεοπάτρας κοσμητικὸν αὐτοῖς ὀνόμασι οὕτως ἔχει:
Para o crescimento dos cabelos na cabeça:	πρὸς τὸ τρίχας γεννῆσαι ἐν τῇ κεφαλῇ:

Anise D'Orange Ferreira

<p>corte raízes de cascas macias e extraia o caldo, misture moscas torradas em um pote⁶⁵ de cerâmica e misture a gordura de urso e o óleo de cedro [433] tendo moído em uma única unidade e, depois disso, de misturar, faça ser aplicado. Para que amenize o cheiro, misture vinho ou algo doce.</p>	<p>καλάμων ἀπαλῶν τὰς ρίζας κόψας χύλισον καὶ μυΐας ἐν πολταρίῳ φρύξας μίξον, καὶ στέαρ ἄρκτειον καὶ ἔλαιον [12.433] κέδρινον καθ' ἐν τρίψας καὶ ἐπὶ τὸ αὐτὸ μίξας δὸς καταχρίσθαι. ἴνα δὲ τὴν ὄσμην ἀπαμβλύνης, μίξον οἶνον ἢ γλυκύ.</p>
<p>Um outro remédio, escrito não muito depois do anterior, eis como está, palavra por palavra, para o crescimento do cabelo. Queime completamente a semente de linhaça seca com caule da linhaça e depois de macerar com óleo de sésame, aplique.</p>	<p>ἄλλο γεγραμμένον οὐ μετὰ πολλὰ τοῦ πρόσθεν ὡδέ πως κατὰ λέξιν πρὸς τριχοφυΐαν. λινόσπερμα ξηρὸν κατὰκαυσον, σὺν τῇ λινοκαλάμῃ καὶ τρίψας σὺν ἐλαίῳ σησαμίνῳ κατάχριε.</p>
<p>Um outro remédio escrito mais a seguir para cabelos que estão caindo.</p>	<p>ἄλλο κατωτέρω γεγραμμένον ὡδί πως πρὸς τρίχας ρεούσας.</p>
<p>Molhe terra de Cimolo⁶⁶ grossa com vinho amargo, com tanto suco de amora que alguém conseguir beber sozinho, e adicione a quantidade de um oxibafo⁶⁷ de meimendro suave. Depois, após formar pastilhas redondas e depois de deixar secar à sombra, coloque em uma nova vasilha de cerâmica. Em relação ao uso, após diluir com água, pode ser aplicado. Depois, quando tiver secado, lave dentro de cinco dias. Faça o mesmo procedimento. E, ainda, também é eficaz para as erupções do rosto e pescoço.</p>	<p>γῆν κιμωλίαν ἀδροτάτην βρέξον οἴνω αὐστηρῷ καὶ μόρων χυλῷ τοσοῦτῳ ὅσον συμπιεῖν μόνον, καὶ πρόσβαλε ὡς λειοτάτου ὕοσκυάμου ὀξύβαφον, εἶτα ἀναπλάσας τροχίσκους καὶ ξηράνας ἐν σκιᾷ ἀπόθου εἰς ἀγγεῖον κεραμεοῦν καινόν. ἐπὶ δὲ τῆς χρήσεως διεις ὕδατι καταχρίσθαι κέλευε. εἶτα ὅταν ξηρανθῆ, ἐκκλυζέσθω δι' ἡμερῶν ε'. τὸ αὐτὸ ποιεῖ. ἔτι δὲ ποιεῖ καὶ πρὸς τὰ ἐν τῷ προσώπῳ καὶ τραχήλῳ λειχηνῶδη.</p>
<p>No caso de cabelo crescendo rapidamente, ficando grosso e escuro. Moa o ládano com óleo e vinho doce e depois de fazer uma massa grossa, aplique friccionando.</p>	<p>ἄλλη αὐξουσα ταχέως καὶ δασύνουσα καὶ μελαίνουσα. λάδανον λέανον μετ' ἐλαίου καὶ γλυκέος οἴνου καὶ ποιήσας πάχος τοῦτο κατάχριε προσμηξάμενος.</p>
<p>E logo depois, ainda outro remédio está escrito, palavra por palavra, assim.</p>	<p>καὶ μετ' ὀλίγα πάλιν ἕτερον γέγραπται φάρμακον κατὰ λέξιν οὕτως.</p>

⁶⁵ *pultarius*, em grego πολτάριον, um tipo de vasilha de cerâmica

⁶⁶ literalmente, terra cimólia: “Terra cimolia est aliqua candida et spissa et purpurea uelut pinguis. Et melior uidetur et ad tactum frigida.” Everett ed. 2012, pp.244-245. “Terra cimólia é ou branca e densa ou rúpura e oleosa. E a melhor parece fria ao tato.” Terra cimólia, ou terra de Cimolos, uma ilha das Cíclades no mar Egeu, cf no mapa em <https://pleiades.stoa.org/places/589868>.

⁶⁷ Oxibafo equivale a aproximadamente meio decilitro ou 50 ml.

A Cleópatra dos Cosméticos: suas receitas em Galeno

Para a queda dos cabelos [12.434] que acontece fora de uma doença.	πρὸς ῥύσιν 12.434 τριχῶν τὴν χωρὶς νόσου γιγνομένην.
Couve seca em pó com água, aplique, ou, raiz de lótus, procedendo igualmente.	κράμβην ξηρὰν λείαν μεθ' ὕδατος κατὰπλασσε ἢ λωτοῦ ρίζαν ὁμοίως.

[12.492] [Dos textos escritos por Cleópatra para caspa no seu tratado cosmético]	[12.492] [Περὶ τῶν ὑπὸ Κλεοπάτρας γεγραμμένων πρὸς ἀχώρας ἐν τῷ κοσμητικῷ.]
Direi em seguida os escritos para caspa de acordo com o texto da própria Cleópatra.	Καὶ τὰ τῆ Κλεοπάτρα πρὸς ἀχώρας γεγραμμένα ἐφεξῆς εἰρήσεται κατὰ τὴν ἐκείνης αὐτῆς λέξιν.
Para caspa.	πρὸς ἀχώρας.
Seja lavada, com feno grego ⁶⁸ descascado fervido, umedecida com suco beterraba escura, a cabeça, ou com decocção de beterraba ou com terra de Cimolo molhada; com esses sendo lavada, aplique com murta suave, com óleo misturado a vinho, e coloque por cima as folhas de beterraba.	τήλει λεπτῆ ἐφθῆ, μέλανος τεύτλου χυλῷ βεβρεγμένη, ἐκκλυζέσθω ἢ κεφαλὴ ἢ τεύτλου ἀφεψήματι ἢ γῆ κίμωλῳ βεβρεγμένη τούτοις ἐκκλυσσάμενη, καταχρίεσθω μυσσίην λείαν μετ' οἴνελαιου, ἄνωθεν δὲ ἐπιτιθέσθω φύλλα τεύτλου.
Um outro remédio para úlceras em excesso.	ἄλλο πρὸς τοὺς λίαν ἐλκῶδεις.
2 dracmas de cerusa ressecada.	ψιμμηθίου πεφρυγμένου δραχ. β'.
2 dracmas de árvore de olíbano.	λιβάνου δραχ. β'.
1 dracma de enxofre.	θείου δραχ. α'.
Depois de deixar em pó com óleo aplique com óleo.	λεία ποιήσας μετ' ἐλαίου κατὰχριε.
Um outro remédio também agindo nas caspas .	ἄλλο καὶ πρὸς πίτυρα ποιοῦν.
1 dracma de cada de soda e de vitríolo azul.	νίτρου, χαλκάνθου ἀνά δραχ. α'.
Depois de amolecer com óleo, aplique e esfregue.	λειώσας ἔλαιον κατὰχριε καὶ ἐγχριε.
Um outro remédio para caspas.	ἄλλο πρὸς ἀχώρας.

⁶⁸ *Trigonella foenum-graecum*. Semente medicinal Cf.Yadav, Baquer (2014) sobre efeitos farmacológicos em pesquisa moderna <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/24102093>

Anise D'Orange Ferreira

Mirra e folhas verdes de murta branca trituradas aplique depois de amolecer em óleo. [12.493] Ou com terra cimólia ressecada, aplique junto com vinho escuro.	σμύρναν και μυρσίνης λευκῆς χλωρὰ φύλλα λεία, ἐν οἴνῳ λειώσας κατάχριε. [12.493] ἢ γῆ κιμωλίᾳ ὡς ἐπιπέσει σὺν οἴνῳ μέλανι κατάχριε.
Ou partes iguais de cerusa e de galena, tendo-as amolecido com murta, aplique.	ἢ ψιμμουθίου και μολυβδοαίνης ἴσον ἐκάστου, σὺν οἴνῳ λειώσας κατάχριε.
Ou 6 dracmas de enxofre não aquecido.	ἢ θείου ἀπύρου δραχ. στ'.
1 dracma de árvore de olíbano macho.	ολιβάνου ἄρρενος δραχ. α'.
1 dracma cada de pedra-ume prensada, de uva passa silvestre, de eruga e de flor de nitro.	σταυπηρίας σχιστῆς, σταφίδος ἀγρίας, εὐζώμου, νίτρου ἀφροῦ ἄνα δραχ. α'.
1 dracma de vitríolos azuis.	χαλκάνθους δραχ. α'.
3 brotos pequenos de arruda.	πηγάνου κλωνία τρία,
Depois de moer, jogue vinagre na mesma medida, óleo de loureiro, ou de murta, ou de açafraão, ou óleo de oliva envelhecido e depois de deixar oleoso, esfregue, tendo antes limpadinho com este sabão.	λειώσας, ὄξος βάλε σύμμετρον και δάφνινον ἔλαιον ἢ μύρσινον ἢ κρόκινον ἢ παλαιὸν ἔλαιον και ποιήσας ὑπερὰν κατάχριε, προαποσμήξας τῷ σμήγματι τοῦτω.
Sabão	σμήγμα.
1 quênice ⁶⁹ de hissopo.	ὑσώπου χοίνικα α'.
2 quênices de tremosso.	θέρμων χοίνικας β'.
1 quênice de cevada.	πιτσάνης χοίνικα α'.
1 quênice de milho moído.	ἔρεγμου χοίνικα α'.
4 dracmas de pepino silvestre.	σικύου ἀγρίου ρίζης δραχμὰς δ'.
Depois de sses ingredientes, misture e use-os para ensaboar-se.	ταῦτα λειώσας μίξον και δίδου σμήχεσθαι.
Faça o mesmo para lepra ⁷⁰ e para erupções cutâneas.	τὸ δ' αὐτὸ ποιεῖ και πρὸς λέπραν και πρὸς ἰόνθους.

^{69 69} Em grego χοῖνιξ, unidade de medida equivalente a 3-4 cótilos, ou quase um litro.

⁷⁰ O nome lepra podia ser empregado em sentido amplo para outras moléstias de pele não tão graves como eczema, psoríase, vitiligo, cf. Grmek, 1989, p. 166-7.

Uma passagem atribuída a Cleópatra por Aécio

latricorum liber viii 6.31⁷¹.

Cap. 6 Sabões para o rosto e cosméticos (...)	Σμήγματα προσώπου και στιλβώματα (...)
[31] Outro sabão da rainha Cleópatra extravagante perfumado.	[31] Άλλο σμήγμα Κλεοπάτρας βασιλίσσης πολυτελές εὐώδες .
de raiz de costo, de mirra, troglítida ⁷² , de íris, de nardo, de cardamomo, de sílfion, de falsa canela, de flor de junco, 1 <i>uncia</i> ⁷³ de cada	κόστου σμύρνης τρωγλίτιδος ἴρεως ναρδοστάχου ἀμώμου φύλλου κασσίας σχοίνου ἄνθου ἀνά α´
4 libras de mirobálano	μυροβαλάνου λίτρας δ
2 libras de espuma de sabão.	νίτρου ἀφροῦ λίτρας β,
Depois de moer e peneirar, aplique: pode usar no corpo inteiro	κόψας σήσας χρώ· ποιεῖ εἰς ὄλον τὸ σῶμα.

Referências bibliográficas

AÉCIO. *Aetii Amideni Libri Medicinales V-VIII* In Olivieri (ed). *Corpus Medicorum Graecorum*. Berlin: Verlag, 1950 na base TLG. Disponível online <<https://archive.org/details/corpusmedicorumg0802deut>>. ANONYMI MEDICI “De morbis acutis et chroniis”. In I. Garofalo (Ed) *Anonymi medici De morbis acutis et chroniis* [Studies in Ancient Medicine 12. Leiden-New York-Köln: Brill, 1997]: 2-260. Acesso pelo TLG 0721-019. ARTEMIDORUS. *Oneirocritica*. Texto, trad. e coment. de Harris-McCoy. Oxford: OUP, 2012.

⁷¹ *Aetii Amideni Libri Medicinales* 8. In: Olivieri (ed). *Corpus Medicorum Graecorum*, TLG 0718.

⁷² Um tipo de mirra, τρωγλίτιδα.

⁷³No texto grego, o sinal α´, *ounkia* ou *uncia* latina, 1 = 1/12 de libra e pesa aprox. 27,29g.

- ARTEMIDORO. Livro V. Introdução. São Paulo: Cultura Acadêmica. 2014. Disponível online<<https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/126228/ISBN9788579835803.pdf?sequence=1>>.
- BROUX, Y e DEPAUW, M. "Developing Onomastic Gazetteers and Prosopographies for the Ancient World through Named Entity Recognition and Graph Visualization: Some Examples from Trismegistos People" , *In*: Aiello, L.M. e McFarland, D. (eds.), Social Informatics. SocInfo 2014 International Workshops, GMC and Histinformatics, Barcelona, Spain, November 10, 2014 (Lecture Notes in Computer Science 8852), Cham: Springer 2015, p. 304-313.
- CASSIUS IATROSOPHISTA. "Questiones et Problemata" . *In* Ideler (Ed.), *Physici et medici Graeci minores*. Berlin: Reimeri, 1841. [TLG0733-002]. Disponível on-line <<https://archive.org/details/physicietmedici00idelgoog/page/n181>>
- DÍON CASSIO/ CASSIUS DIO COCCEIANUS. *Historiae Romanae*. Foster & Heinemann (Eds), London/ New York: Harvard University Press, 1914. Perseus Digital Library: <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0385.tlg001.perseus-grc1:39.13>> <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0385.tlg001.perseus-grc1:39.57>>
- EVERETT, N. The alphabet of Galen. Pharmacy *from Antiquity to the Middle Ages*. A critical edition of the Latin text *Alphabetum Galieni* with English translation and Commentary. Toronto: Toronto U. Press, 2012.
- FLEMMING, R. "Women, Writing and Medicine in the Classical World," *Classical Quarterly*, 2007, 57(1): 257-279 <[doi:10.1017/S0009838807000225](https://doi.org/10.1017/S0009838807000225)>.
- GALENUS. "De Compositione Medicamentorum secundum Locos I-VI". Περὶ συνθέσεως φαρμάκων τῶν κατὰ τόπους I-VI. Kühn (Ed.) *Claudii Galeni Opera Omnia*. Vol. 12 e 13. Leipzig: Cnobloch, 1826. Disponível online: A Digital Corpus for Graeco-Arabic Studies, A. M. Foundation, Harvard U. e Tufts U. <<https://www.graeco-arabic-studies.org/single-text/text/kuehn-283/page/433.html>>; pp: 402-5; 432-4; 492- Na Scaife Perseus Library <[urn:cts:greekLit:tlg0057.tlg076.1st1K-grc1:1.2](http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0057.tlg076.1st1K-grc1:1.2)> e em Perseus Digital Library's CapiTainS environment <<https://cts.perseids.org/read/greekLit/tlg0057/tlg076/1st1K-grc1>>.
- GALEN. *De tumoribus praeter naturam*. s.e. Disponível online: <<https://scaife.perseus.org/library/urn:cts:greekLit:tlg0057.tlg054.1st1K-grc1/>>

- GREEN, M. "Medieval Gynecological Texts: a Handlist. Appendix". In *Women's Healthcare in the Medieval West*. Sydney: Ashgate, 2000.
- GRMEK, M. D. *Diseases in the Ancient Greek World*. Baltimore: Johns Hopkins, 1989.
- IRBY, GEORGIA L. (ed.) *A companion to science, technology, and medicine in ancient Greece and Rome*. London: Wiley, 2016.
- IRBY-MASSIE, G. L & KEYSER, PAULT. *Greek Science of the Hellenistic Era*. A Sourcebook. London e New York: Routledge.
- IRVING, Jennifer. The Greek Epigraphic Evidence for Healer Women in the Greek World. Ph.D. Thesis. Sydney: Macquarie University, 2015.
- KOTSOPOULOS, S. e FOTIOU, A. "Metrodora: A physician of late Byzantium on femininity", *Encephalus* 2018 (55): 9-11.
- LEXICON OF GREEK PERSONAL NAMES. *LGPN*. Database Search. Query system by Oxford University IT Services, 2015.< http://class-igpn2.classics.ox.ac.uk/cgi-bin/igpn_search.cgi>.
- LINDSAY, Jack, *The origins of alchemy in Graeco-Roman Egypt*. London: Muller, 1970.
- MARASCO. G. "Cléopâtre et les sciences de son temps' In Argoud e Guillaumin (eds.) *Sciences exactes et sciences appliquées à Alexandrie*. Saint-Étienne: Univ. S-É., 1998: 39-53.
- MATTERN, S. P. *The Prince of Medicine. Galen in the Roman Empire*. N. York: OUP, 2013.
- METRODORA. *De mulierum morbis uteri*. cod. Laur. 75,3 in Del Guerra, Il Libro di Metrodora: sulla malattia delle donne e il ricettario di cosmetica e terapia, Milan: Ceschina, 1953: 37-93, pela Biblioteca digital TLG.
- NUSSBAUM, M. "The Oedipus Rex and the Ancient Unconscious". In Peter Rudnytsky e Ellen Spitz (Eds) *Freud and Forbidden Knowledge*. N.York: NYU Press, 1994, p.72-95.
- NUTTON, Vivian. *Ancient Medicine*. London: Routledge, 2004.
- OBERHELMAN, Steven M. *Dreambooks in Byzantium*. Six oneirocritica in translation, with commentary and introduction. Hampshire, UK: Ashgate, 2008.
- ORBIS. The Stanford Geospatial Network Model of the Roman World. Simulador geoespacial do mundo romano baseado no modelo de rede.<<http://orbis.stanford.edu/>>.
- ORIBASIIUS. "Collectiones medicae". In J. Raeder, Oribasii collectionum medicarum reliquiae. *Corpus medicorum graecorum*. CMG VI 2.1, Leipzig e Berlim 1931. Disponível on-line http://galen.bbaw.de/epubl/online/cmgi_06_02_01.php (p.242).

- OLIVIERI, A. (Ed). *Aëtii Amideni libri medicinales v-viii* In *Corpus medicorum Graecorum* VIII.2. Berlim: 1927 p. 205 e 408.
- PACKARD HUMANITIES INSTITUTE (PHI). PHI Greek Inscriptions. Biblioteca digital de dados epigráficos.<<https://inscriptions.packhum.org/>>.
- PARKER, H.N. "Women Doctors in Greece, Rome, and the Byzantine Empire" In Furst, R.L (Ed) *Women Healers and Physicians*. Lexington: University Press of Kentucky, 1997.
- PAULUS AEGINETA, 2 vols. In *Corpus medicorum Graecorum* 9.1 e 9.2. Leipzig: Teubner, 1921. Disponível online: <http://galen.bbaw.de/epubl/online/cmg_09_01.php>.
- PAULUS; ADAMS, F. (ed) *The Seven Books of Paulus Aegineta*. Translated from the Greek, with a Commentary. vol.1. London: Sydenham Society, 1884. Disponível online <<https://archive.org/stream/sevenbookspaulu00adamgoog#page/n374/mode/2up/search/Cleopatra>>
- PAUSANIAS. *Pausaniae Graeciae Descriptio*, 3 vols. Leipzig: Teubner, 1903. Perseus Digital Library. <<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0525.tlg001.perseus-grc1:1.9>>
- PSEUDO-GALENUS, *De ponderibus et mensuris*. Hultsch, F. (ed), *Metrologicorum scriptorum reliquiae*, vol. 1, p.233ss. Leipzig: Teubner, 1864 (repr. 1971), pelo TL <<http://stephanus.tlg.uci.edu/Iris/Cite?0530:022:18138>> e disponível online: <https://archive.org/details/bub_gb_R_TAJK87nsYC>.
- RICHARDSON, W.F. *Numbering and measuring in the classical world*. Exeter: Bristol Phoenix Press, 2005.
- SCHEIDEL, W. e MEEKS, E. ORBIS: The Stanford Geospatial Network Model of the Roman World. Retrieved 02 Jun, 2018. Disponível online: <<http://orbis.stanford.edu>>.
- SMITH, W. *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. In Perseus Digital Library, 1873 <<http://perseus.tufts.edu>>.
- THESAURUS LINGVAE GRAECAE (TLG). A Digital Library of Greek Literature. M. Pantelia(dir). Biblioteca Digital da University of California, Irvine, 2014-<<http://www.tlg.uci.edu>>.
- TOTELIN, L. *Hippocratic Recipes. Oral and Written Transmission of Pharmacological Knowledge in Fifth- and Fourth-Century Greece*. Leiden/Boston: Brill, 2009,
- TOTELIN, L. "The third way. Galen, Pseudo-Galen, Metrodora, Cleopatra and the Gynaecological Pharmacology of Bizantium". In Lemhaus, L. e

- Martelli, M. (Eds). *Collecting Recipes: Byzantine and Jewish Pharmacology in Dialogue*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, p.103-122.
- TRISMEGISTOS. Portal em web de recursos papirológicos e epigráficos. Web da Universidade Católica de Leuven. 2004. <<https://www.trismegistos.org/index.html>>.
- TSOUCALAS, G. e SGANTZOS, M. "Aspasia and Cleopatra Metrodora, Two Majestic Female Physician – Surgeons in the Early Byzantine Era", *Journal of Universal Surgery*, 2016, 4, 55. <<https://doi.org/10.21767/2254-6758.100053>>.
- YADAV, U.C. e BAQUER, N. Z. "Pharmacological effects of Trigonella foenum-graecum L. in health and disease", *Pharm Biol.* 2014: 52(2):243-54. Disponível online <<https://doi.org/10.3109/13880209.2013.826247>>.

HIPATIA DE ALEXANDRIA, UMA EXCEÇÃO À REGRA OU MAIS UM NOME DE MULHER EM ALEXANDRIA DO EGITO?

Fernanda Lemos de Lima

Em uma primeira investigação sobre a Antiguidade Clássica e, mais especificamente, sobre Alexandria do Egito, muitos são os nomes dos homens que fizeram história no espaço do Museu e de seu anexo, a inesquecível biblioteca de Alexandria. Entretanto, a constituição da cidade de Alexandria como centro cultural helenístico teria sido realizada apenas por homens? Qual seria o espaço da mulher na cidade sonhada por Alexandre Magno e que teve por última governante Lágida Cleópatra VII, justamente, uma mulher? E a pergunta central que moveu a pesquisa proposta sobre Hipatia de Alexandria e figura no título do presente capítulo é: “Foi Hipatia uma exceção em um mundo de homens ou ela é mais um dado de uma história das mulheres de Alexandria do Egito, uma história que precisa ser resgatada das sombras?”

Guiada por tais perguntas, dei início à investigação que se apresenta aqui, trazendo à discussão a imagem da mulher comum, da rainha, das

alquimistas e sobretudo da filósofa, *sofía* em forma de mulher, que não se acovardou ou se calou.

O presente texto constitui-se como busca pela figura de Hipatia de Alexandria, filósofa neoplatônica e matemática, a qual viveu o ocaso de uma cidade em que a ideia de cosmopolitismo implicava na convivência amistosa entre os diferentes pensamentos, inclusive, religiosos. Infelizmente, a ânsia por poder, em nome de uma religião, pode desestabilizar uma convivência de respeito às diferenças e isso ocorrer na Alexandria em que uma mulher comanda as classes de filosofia do Museu, culminando em seu assassinato covarde.

Hipatia é uma mestre de homens em um mundo dominado por homens. A literatura que registra seu nome foi escrita por homens, não obstante, seu nome permanece como referência metafórica do pensamento filosófico livre assassinado pela intolerância e pela sede de poder. Partindo da questão sobre ser Hipatia uma exceção ou não, é preciso voltar o olhar para o lugar de “fala” de Hipatia, ou seja, em que contexto foi possível a atuação de uma mulher em um cargo de tanta proeminência? Seria Alexandria uma cidade em que a mulher, dentro das medidas daquele momento histórico, desfrutava de uma certa liberdade de ação em sociedade, portanto, poderia estar presente no espaço público e não apenas confinada no gineceu, como era a realidade de parte das mulheres da Atenas de Péricles?

E, embora se tenha por centro de discussão a figura de Hipatia, é preciso compreender a constituição desse *locus* alexandrino e perceber como a mulher está inserida nessa sociedade. Com esses questionamentos em mente, voltei a investigação para a Alexandria do III século a.C., ou seja, para os primórdios da cidade idealizada por Alexandre Magno e arquitetada por Deinócrates de Rodes. Uma cidade que difere das tradicionais construções helênicas, as quais poderiam ser encontradas em Atenas, por exemplo. Nessa perspectiva, Alexandria é concebida como uma cidade monumental, com grandes avenidas e palácios altivos. Sua arquitetura guarda, ao mesmo tempo, as características de colunatas gregas e as dimensões imensas dos templos do Egito faraônico.

Nesse ponto, é importante ressaltar que o encontro entre culturas não se dará apenas nos aspectos arquitetônicos, mas na constituição de um universo cultural diferenciado e extremamente complexo e, por consequência, de uma literatura diferenciada, escrita em grego, é certo. Todavia, até que ponto é possível rotular simplesmente tal produção de “literatura grega”? Essa é uma outra questão da qual trato no livro *Sob a efígie de Serápis* (Lima, 2009). Aqui, no entanto, detenho-me na busca pela

Hipatia de Alexandria, uma exceção à regra ou mais um nome de mulher em Alexandria do Egito?

presença feminina como elemento que age no espaço privado e público e lança luz sobre a possibilidade de existência de Hipatia de Alexandria como algo não exatamente “fora do padrão”. Para tanto, é fundamental compreender brevemente a formação da cidade de Alexandria, de seu espaço público, e ainda compreender como a estirpe Lágida chegou ao governo da Satrapia do Egito.

Logo após a morte de Alexandre Magno (c. 324-323 a.C.), os domínios do conquistador foram divididos entre seus generais e Ptolomeu, filho de Lagos, tomou o controle da Satrapia do Egito, ou seja, optou por ser o rei do Egito, governando a partir da cidade idealizada por Alexandre. Além disso, Ptolomeu teria conduzido o corpo de Alexandre Magno para o Egito e, em Alexandria, estabeleceu um culto ao Grande rei/ Faraó morto. Vale ressaltar que, depois de libertar o Egito do jugo Persa, Alexandre Magno se fez reconhecer Faraó do Egito e Ptolomeu I Soter seguiu o exemplo de seu rei e, igualmente, fez-se reconhecer Faraó do Egito, além de *basileus*, o título grego utilizado para “rei”. A partir dessas brevíssimas informações, é possível perceber que há um sincretismo que une as religiões grega e egípcia, presentes tanto na figura do rei-faraó, quanto de sua esposa, como será possível compreender mais a diante.

É importante, ainda, ressaltar o espaço da cidade de Alexandria, cuja construção foi continuada no reinado de Ptolomeu I e concluída, em termos gerais, na gestão de Ptolomeu II, Filadelfo. Nesse cenário, a vida palaciana e a existência dos reis têm uma importância capital na imagética da cidade. O palácio real é aberto à população e o grande espetáculo da megalópole alexandrina são os reis-deuses-irmãos, algo que podemos confirmar através de um bom número de exemplos literários. Esse dado é registrado em autores como Teócrito, especialmente no idílio *As siracusanas*, em que são retratadas mulheres indo assistir às celebrações de Adônis no palácio real. Nesse ponto, a literatura apresenta os primeiros dados sobre a circulação do feminino no espaço público de Alexandria: são donas de casa de Siracusa que moram em Alexandria e têm, como ponto alto de quebra de seu cotidiano, a ida às celebrações proporcionadas pelos soberanos do Egito.

É interessante perceber como as mulheres são retratadas na literatura alexandrina. Não falo apenas das rainhas e das protagonistas dos “romances gregos”¹ que habitam os textos, mas inclusive das mulheres

¹ As narrativas de aventura e amor em prosa dos período Helenístico e Imperial Romano são datadas entre o século I a.C e século IV d.C.. Trazem, invariavelmente, protagonistas ativas e inteligentes que roubam, muitas vezes, a cena dos seus pares masculinos. Tais narrativas são

comuns, com suas vidas cotidianas simples e que têm alguma mudança de rotina em momentos de atividades públicas, pela visita a um palácio ou templo.

Falo, dessa forma, de mulheres que circulam no espaço da cidade e não apenas vivem o espaço privado da casa. E falar de mulheres no contexto atual da sociedade brasileira, falar de minorias e suas histórias, é um ato político de suma importância, especialmente, em uma contemporaneidade que ataca o feminismo, ataca posturas comprometidas com a preservação de minorias e de seu direito ao discurso livre.

Visitando as mulheres de Alexandria, procede-se a um resgate da imagem feminina e percebe-se a presença de rainhas ativas, de alquimistas, de filósofas e da mais conhecida dentre elas, a matemática e filósofa neoplatônica Hipatia de Alexandria. Entretanto, se a presença de Hipatia ensinando a homens em uma cidade que sofre com um processo de mudança de poderes os quais envolvem questões de religião e de intolerância seriíssimas pode parecer algo surpreendente, é preciso dizer que não é. Mas por quê? Pelo fato de estarmos em meio à Alexandria do Egito. Há, nessa cidade, uma configuração diferenciada em que as figuras femininas podem se destacar. E isso será perceptível desde o III século a.C. até a morte emblemática de Hipatia de Alexandria.

Vale notar que, de acordo com Margaret Alic, em seu livro "*Hypatia's heritage: a history of women in Science from antiquity to the late nineteenth century*"², a medicina no Egito, em torno de 3000 a.C., contava com a atuação de mulheres educadas que trabalhavam como médicas e cirurgiãs. A autora indica que, em uma passagem de Diógenes, é registrada uma inscrição epigráfica em que se lê "Vim da escola de medicina de Heliópolis e estudei na escola feminina de Saidos, onde as sagradas mães me ensinaram como cuidar de doentes" (ALIC, 2009: 32). O exemplo oferecido por Alic dá uma ideia de como o ambiente egípcio faraônico proporcionava maiores possibilidades de atuação às mulheres, não apenas como senhoras da casa, mas como figuras que exerciam algumas atividades de suma importância para a sociedade.

Adentrando mais o espaço da cultura cotidiana das mulheres, na esfera privada do Egito faraônico, a mulher apresenta uma relativa liberdade, traduzida, por exemplo, pela possibilidade de se divorciar e manter parte

conhecidas como "romances gregos" e, muitas vezes, têm por cenário o Mediterrâneo Oriental. Caso de *Leucipa e Clitofonte*, por exemplo.

² Indica-se aqui o título original da obra, entretanto, a mesma foi consultada em sua tradução grega, como consta nas referências bibliográficas (η κληρονομία της Υπατίας - Η ιστορία των επιστημόνων γυναικών από την αρχαιότητα μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα).

Hipatia de Alexandria, uma exceção à regra ou mais um nome de mulher em Alexandria do Egito?

de seus bens. Já na esfera pública, aparece como sacerdotisa, destacando-se em uma série de cultos reais e, em alguns momentos, como regente que usa as vestes de faraó, como Hatshepsut (Dunn, 2001 e Noblecourt, 1986). No Egito ptolomaico, em que os governantes gregos da macedônia adotaram os títulos dos faraós anteriores, Arsinoé II e Cleópatra VII também figurarão como mulheres poderosas.

Em oposição à relativa liberdade das mulheres verificada no Egito, mesmo com o advento da democracia na Atenas do século V, a mulher, juridicamente, não gozava os direitos de “cidadã”, e não teria, em geral, acesso à educação. Havia, é fato, um espaço de relevo em cerimônias religiosas. Todavia, em termos de ocupação do espaço público, as mulheres abastadas não dispunham de liberdade de circulação, realidade que se mostrava distinta no que diz respeito às classes mais pobres, em que essas mulheres precisavam frequentar as ruas para garantir o sustento da família.

Para ilustrar a percepção do feminino na sociedade androcêntrica do tempo de Péricles, é interessante lembrar o trecho do discurso do governante transcrito por Tucídides.

Se tenho de falar também das virtudes femininas, dirigindo-me às mulheres agora viúvas, resumirei tudo num breve conselho: será grande a vossa glória se vos mantiverdes fiéis à vossa própria natureza, e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar seja pelas virtudes, seja pelos defeitos

(Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*, 2.45.2)

O discurso de Péricles apresenta o ideal de conduta da mulher ateniense, sua “grande glória” seria seu próprio apagamento social, uma vez que o ideal seria não se falar absolutamente dessa mulher, seja por seus defeitos ou por suas virtudes. O ideal de atitude do feminino, na visão registrada por Tucídides, é a de completo silenciamento e invisibilidade social.

Definitivamente, esse cenário será diferente em Alexandria do Egito, durante os períodos helenístico e imperial romano (324/3 a.C. -IV séc. d.C.). E a literatura, para além de outros dados, será uma fonte fundamental de registro do imaginário daquela época sobre o feminino. É preciso frisar que a imagem da mulher será percebida de outra maneira naquele contexto, sobretudo, em função dos encontros culturais que se deram naquele espaço e tempo. Ptolomeu I Soter, ao se tornar rei e Faraó do Egito, tem por companheira que figura nas imagens públicas Arsinoé I, sua segunda

esposa e mãe do sucessor do primeiro soberano da estirpe Lágida, Ptolomeu II Filadelfo. Um exemplo literário da importância das rainhas lágidas é percebido no poema de Calímaco de Cirene, uma das figuras mais importantes da Literatura Alexandrina:

Quatro são as Graças. Pois, justamente, uma
juntou-se àquelas três e ainda está úmida de mirra.
Absolutamente feliz, brilhante Berenice!
Tanto que sem (ela) as Graças não seriam as Graças.³
(Lima, 2009: 43)

Note-se como o poeta celebra a imagem da rainha Berenice, não apenas como uma mortal belíssima cuja estátua “úmida de mirra” vai se juntar às três Graças, mas como elemento fundamental para que as divindades sigam sendo divindades. Nesse ponto, é preciso esclarecer um dado fundamental: dentro da economia religioso-estatal do Egito Ptolomaico, o Faraó é uma divindade, é Osíris que anda na terra e, do mesmo modo, a sua esposa será Isis que anda na terra, uma divindade que habita a cidade de Alexandria e é celebrada por escultores, por estelas votivas, pela poesia. Isso leva a investigadora a refletir sobre o lugar da mulher da realeza no contexto do Egito helenístico: observa-se como a soberana tem um papel preponderante. No complexo real dos Ptolomeus, as rainhas são extremamente relevantes, chegando a cuidar de assuntos do Estado, como o caso de Arsinoé II, esposa de Ptolomeu II Filadelfo, responsável pela administração do armazenamento e distribuição de grãos no Egito.

A partir do século I a.C, quando Roma finalmente anexa o Egito ao Império Romano, como comento em artigo da revista *Aventuras na História* (Lima, 2010), a mulher continua tendo um status mais interessante se comparada à mulher da Atenas clássica, sobretudo em termos jurídicos. O fragmento registrado como Oxyrhynchus papyrus 1467. G (Lefkowitz e Fant, 2016), apresenta dados de um processo em que há uma mulher, mãe de três filhos, pleiteando o direito de exercer as funções de *kyrios* (senhor da casa) ou seja, assumir todas as funções do universo patriarcal masculino na gestão do *domus*. Pelo fato de ser uma mulher educada, ela tinha o direito de solicitar o reconhecimento estatal de sua capacidade de gerir seus negócios. Note-se que é uma lei vigente no Império Romano e que vale para todo ele, por isso, pode ser aplicada em Alexandria. É importante pensar o quanto retrocedemos em termos de direitos de mulheres no mundo Ocidental, sobretudo se for lembrado que, no Brasil,

³ Tradução de Renata Oliveira.

Hipatia de Alexandria, uma exceção à regra ou mais um nome de mulher em Alexandria do Egito?

só nos anos 80 do século XX, a mulher teve o direito de ser reconhecida como chefe de família. Outro ponto que destaquei no artigo há pouco citado foi o fato de se poder

[...] observar nesses papiros como mulheres romanas, gregas e egípcias são apresentadas como senhoras de bens consideráveis, situação bem diferente da vivida pela mulher da Atenas clássica, mas não tão diferente da experienciada pelas egípcias do período faraônico.

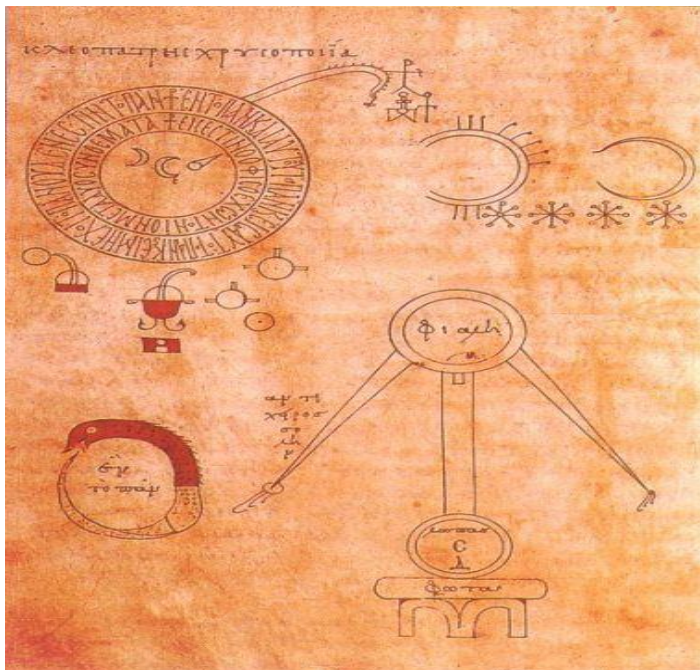
(Lima, 2010: 72)

Será possível observar ainda que o fato de haver mulheres educadas no Egito não é uma exceção à regra, como aponta Edward Jay Watts em seu livro sobre Hipatia (Watts, 2017) e do qual terei a oportunidade de falar quando a presente investigação estiver tratando especificamente da última filósofa da Alexandria antiga.

Voltando ao estudo de Margaret Alec e buscando agora outras mulheres que produziram conhecimento, Alexandria teria oferecido ao mundo o desenvolvimento das investigações e práticas alquímicas. Alic discutirá o florescimento da alquimia no Egito e, fazendo remontar a alquimia egípcia à Mesopotâmia, a autora recuperará a figura das mulheres que praticavam a química no ambiente mesopotâmico para a confecção de perfumes e cosméticos. Indica ainda a presença da química babilônica que é trazida para o Egito por meio da tradição oral das corporações nas quais as mulheres químicas tinham papel proeminente. Interessante notar a observação de que, por esse dado, a obra dos primeiros alquimistas era frequentemente chamada de *opus mulierum* - ou obra de mulheres. A tradição alquímica envolve, igualmente, a imagem da deusa Ísis (Alic, 2009: 50).

Cabe aqui uma reflexão: como normalmente é representada a figura do/da alquimista? Há representações de mulheres alquimistas ou, em geral, vemos a imagem do homem alquimista. A questão que essa reflexão propõe diz respeito à consciência do apagamento histórico que a imagem da alquimista sofre na tradição ocidental. Nesse sentido, para além de falar das rainhas e de Hipatia, cuja imagem vem sendo regatada por livros e pela indústria cinematográfica, é importantíssimo trazer para a discussão as mulheres alquimistas de Alexandria, vale reafirmar, aquelas que lidavam com um trabalho de mulheres. Além disso, é importante perceber a presença das mulheres como produtoras de conhecimento em Alexandria do Egito.

Segundo Alec, as bases teóricas e práticas da alquimia ocidental e consequentemente da química contemporânea foram definidas por Maria a Hebreia, que escreveu com o nome Miriam a Profetisa. Acredita-se que Maria teria vivido em Alexandria no I séc. d.C. Teria escrito vários tratados que foram revistos e alguns confundidos com outros trabalhos. Mas as *Maria Practica* foram preservadas em compêndios de alquimia arcaica. A ela é atribuída a criação do *balneum mariae* (banho maria) e do *kerotákis* (Holmyard, 1990: 62). Outras ainda são as alquimistas de quem Alec fala, como Cleópatra, cujo papiro que traz seus escritos tem por título "A confecção do ouro" e oferece ao estudioso a compreensão do símbolo da cobra que come seu próprio rabo, o ouroboros. As imagens atribuídas à Cleópatra a Alquimista, que não deve ser confundida com a soberana Cleópatra VII, estão registradas na obra *Codex Marcianus graecus 299* e podem ser consultadas na internet ou em artigos científicos, como o de Roblee (Roblee, 2018). Eis a reprodução do esquema visual que traduz os processos alquímicos atribuído à Cleópatra alquimista:



(<https://cannotbecontained.com/tag/chrysopoeia/>)

Hipatia de Alexandria, uma exceção à regra ou mais um nome de mulher em Alexandria do Egito?

Nessa imagem, além de termos o que seria a primeira concepção da imagem do ouroboros, atribuída à Cleópatra, temos o *dívikos*, um instrumento de destilação cuja invenção é atribuída algumas vezes a ela, outras vezes, à Maria a Hebreia. Além disso, temos símbolos alquímicos e uma inscrição circular de cunho filosófico, a qual traduz a compreensão do *kósmos*. Tomando o ouroboros, já se observa uma inscrição que remete às filosofias e a algumas escolas de mistério: “um (é) tudo”.

Depois dessa brevíssima observação das mulheres no contexto da Alexandria do Egito, é possível voltar um olhar mais preparado para Hipatia de Alexandria, uma das últimas figuras do pensamento pagão, cuja voz, de acordo com a literatura construída em torno de sua imagem, foi calada pela violência de uma turba impulsionada pela intolerância religiosa e pela mentira imposta por vontades políticas.

Hipatia de Alexandria

Matemática, filósofa, astrônoma de Alexandria sob o domínio imperial romano, Hipatia foi uma mulher cuja existência e o modo de estar no mundo geraram admiração, respeito, reconhecimento e incômodo. Ensinava, sim, a homens que preservaram a memória de seus ensinamentos e que nela reconheciam a amiga, a irmã, a mestra. Falar de Hipatia é, ao mesmo tempo, discorrer sobre a filosofia na sua mais profunda acepção de amor ao saber como *modus vivendi* e aprofundar a observação dos tempos sombrios de intolerância religiosa e política em um Império Romano em transição.

A figura de Hipatia é tão forte enquanto imaginário literário, algo que acaba dificultando em muito a percepção da biografia histórica da filósofa. Maria Dzielska (Dzielska, 2005) dedica um capítulo inteiro à tradição literária em torno da imagem de Hipatia, oferecendo um panorama riquíssimo para quem deseja compreender as imagens e interpretações literárias que foram construídas em torno da figura histórica daquela mulher bem posteriormente à sua existência.

Muito antes das primeiras tentativas acadêmicas de reconstruir uma imagem fiel de Hipatia, sua vida – marcada pelas circunstâncias dramáticas de sua morte – havia sido envolta pela lenda. Embelezada artisticamente, destorcida por emoções e preconceitos ideológicos, a lenda que desfrutou de ampla popularidade durante séculos e dificultou os esforços dos estudiosos para apresentar, de maneira imparcial, a vida de Hipatia, todavia persiste na atualidade.

(Dzielska, 2005: 15)⁴

A data do nascimento de Hipatia não é precisa, como aponta Dzielska (Dzielska, 2005: 80), seria em torno de 370, entretanto, seu assassinato é datado tradicionalmente, como tendo ocorrido em 455 (Dzielska, 2005: 15). O brutal ataque que dilacerou seu corpo e tirou sua vida teria ocorrido quando a pensadora estava com cerca de sessenta anos e não em torno dos quarenta e cinco anos, como se pensava anteriormente e como é retratada a imagem de Hipatia, pelas lentes do diretor Amenabar, em seu filme *Ágora*.

O ambiente familiar de Hipatia, em um primeiro momento, pode parecer muito diferenciado, sobretudo sua criação como uma mulher que pensa. De fato, sua educação é diferenciada, mas é preciso ter em mente que as mulheres têm acesso a alguma educação naquele momento histórico.

Filha do matemático Théon e de uma mulher, certamente, educada, Hipatia foi criada para ser uma matemática e filósofa. Todavia, segundo Edward Jay Watts (Watts, 2017: 22), esse tipo de educação oferecido às filhas de famílias abastadas é uma necessidade, não apenas para a mulher, mas sobretudo para a proteção da família em caso de falecimento do esposo ou pai. Como vimos anteriormente, as mulheres podem assumir o papel de *kyrios* da família sob o regime Romano. Infelizmente, não temos o registro do nome da mãe da pensadora de Alexandria, mas quem quer que tenha sido, teve certamente uma grande participação no desenvolvimento de Hipatia.

Não podemos dizer quanta educação a mãe de Hipatia recebeu, mas é claro que Théon e sua esposa criaram Hipatia para ser uma jovem literata em matemática e filosofia. Significa que a educação de Hipatia diferiu imensamente do treino funcional que a maioria das mulheres egípcias receberam. Mulheres de famílias pobres e medianas que viviam em áreas rurais podem ter adquirido um treinamento básico em escrita, mas não precisavam nada mais avançado. Talvez tenha sido melhor entre as (famílias) pobres urbanas.

(Watts, 2017: 22)⁵

⁴ Minha tradução da edição espanhola.

⁵ We cannot say how much education Hypatia's mother received, but it is clear that Theon and his wife raised Hypatia to be a mathematically and philosophically literate young woman. It meant that Hypatia's education differed greatly from the functional training that most Egyptian women received. Women from poor and middling families who lived in rural areas may have

Hipatia de Alexandria, uma exceção à regra ou mais um nome de mulher em Alexandria do Egito?

Mari Zográfou, em seu livro sobre Sosípatra e Hipatia, fala-nos sobre o que ensinava a filósofa em sua escola: a filosofia platônica e seu desenvolvimento plotiniano. De acordo com Watts (Watts, 2017: 36 e ssq.), Hipatia teria sido capaz de dar um novo rumo aos estudos matemáticos e filosóficos em Alexandria, aliando matemática ao pensamento filosófico e criando uma metodologia e currículos que aliavam os pensamentos de matemáticos como Pappus e Nicodemos aos estudos filosóficos de Plotino e Porfírio. Isso é registrado em escritos de Damáscios e de Sócrates de Constantinopla. Entretanto, é preciso lembrar que os dois autores não são contemporâneos de filósofa.

Como então reconstruir um pouco da imagem de Hipatia em termos de uma literatura contemporânea a ela e imediatamente posterior? Isso é possível através da leitura das cartas de Sinésios, membro proeminente da Igreja cristã e discípulo de Hipatia, sua sempre muito amada e venerada mestra. São cerca de quinze as cartas escritas por Sinésios e que são endereçadas à Hipatia. Igualmente, é possível ter uma ideia do impacto da presença da mulher-filósofa de Alexandria nos registros históricos posteriores, através dos escritos de Damáscios, registrados no texto sobre *A vida de Isidoro*, do qual há uma parte na *Suda* que destaca o trecho referente à Hipatia.

Embora o texto de Damáscios seja posterior às cartas de Sinésios, opto aqui por iniciar a apreciação da imagem de Hipatia através do fragmento da *Suda*, por entender que o recorte em questão pode oferecer um retrato mais amplo da imagem da mestra de tantos homens. Assim, fica mais claro o evidente impacto de sua existência na Alexandria dos séculos IV para V e é de extremo auxílio para se compreender melhor a adoração que Sinésio demonstra ter por sua mestra.

Hipatia: a filha do geômetra Théon, o filósofo alexandrino e ela mesma filósofa e conhecida para muitos; (foi) mulher do filósofo Isidoro. Teve sua floresceu sob o reinado de Arcádio. Escreveu um comentário sobre Diofantos, o Cãnone astronômico, e um comentário sobre Os Cônicos de Apolônio. Ela foi dilacerada pelos alexandrinos e seu corpo foi conspurcado e espalhado por toda a cidade. Sofreu isso por causa da inveja e de sua sabedoria excepcional e, certamente, para a astronomia. Para alguns, por causa

acquired basic training in letters, but they did not need anything more advanced. It was perhaps a little better among the urban poor (Watts, 2017: 22).

de Cirilo, para outros, por causa da ousadia inata e sediciosa dos alexandrinos.⁶

O relato de Damásios fala de Hipatia como filha de Théon e esposa de Isidoro, também um filósofo. Todavia o que mais chama a atenção é o fato de ela ser “filósofa e conhecida por muitos”, além de ser autora. Ou seja, ela deixa uma obra, infelizmente, perdida. Sua figura é caracterizada ainda pela ideia de sofrer inveja por conta de sua excepcional sabedoria. É interessante observar o vocabulário que constitui inicialmente a imagem da filósofa: φιλόσοφος (filósofa), πολλοῖς γνώριμος (conhecida por muitos), ἔγραψεν (escreveu, isto é, registrou seus pensamentos), ὑπερβάλλουσα σοφία (sabedoria excepcional). Todo esse vocabulário começa a apresentar ao leitor a figura de Hipatia.

Outro ponto que chama atenção nesse trecho inicial retirado à *Suda* é o fato de se destacar o modo como a filósofa é assassinada, com termos chocantes, como a ideia de um corpo ser destruído e espalhado por toda a cidade. Além disso, são levantadas hipóteses para a morte de Hipatia.

Seguindo o relato de Damásios, o leitor começa a conhecer a história da filósofa:

Sobre a filósofa Hipatia, ela nasceu, cresceu e foi educada em Alexandria. Sendo, em relação à natureza, mais nobre (γενναιοτέρα) do que o pai, não se satisfaz com os temas da matemática (ensinados) pelo pai, mas também se dedicou às outras (áreas) da filosofia não de modo vulgar. A mulher vestida com o *tribon* e avançando pelo do centro da cidade, explicava em público aos que desejavam apreender Platão ou Aristóteles ou algum outro dentre os filósofos.⁷

⁶ Ὑπατία: ἡ Θέωνος τοῦ γεωμέτρου θυγάτηρ, τοῦ Ἀλεξανδρέως φιλοσόφου, καὶ αὐτὴ φιλόσοφος καὶ πολλοῖς γνώριμος: γυνὴ Ἰσιδώρου τοῦ φιλοσόφου. ἤκμασεν ἐπὶ τῆς βασιλείας Ἀρκαδίου. ἔγραψεν ὑπόμνημα εἰς Διόφαντον, τὸν ἀστρονομικὸν Κανόνα, εἰς τὰ Κωνικὰ Ἀπολλωνίου ὑπόμνημα. αὕτη διεσπάσθη παρὰ τῶν Ἀλεξανδρέων, καὶ τὸ σῶμα αὐτῆς ἐνυβρισθὲν καθ' ὅλην τὴν πόλιν διεσπάρη. τοῦτο δὲ πέπονθε διὰ φθόνον καὶ τὴν ὑπερβάλλουσαν σοφίαν, καὶ μάλιστα εἰς τὰ περὶ ἀστρονομίαν: ὡς μὲν τινες ὑπὸ Κυρίλλου, ὡς δὲ τινες διὰ τὸ ἔμφυτον τῶν Ἀλεξανδρέων θράσος καὶ στασιῶδες. (<https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-entries/upsilon/166>)

⁷ Περί Ὑπατίας τῆς φιλοσόφου (...) αὕτη ἐν Ἀλεξανδρείᾳ καὶ ἐγεννήθη καὶ ἀνετράφη καὶ ἐπαιδεύθη. τὴν δὲ φύσιν γενναιοτέρα τοῦ πατρὸς οὕσα οὐκ ἠρέεσθη τοῖς διὰ τῶν μαθημάτων παιδεύμασιν ὑπὸ τῷ πατρὶ, ἀλλὰ καὶ φιλοσοφίας ἤψατο τῆς ἄλλης οὐκ ἀγεννῶς, περιβαλλομένη δὲ τρίβωνα ἢ γυνὴ καὶ διὰ μέσου τοῦ ἄστεος ποιουμένη τὰς προόδους ἐξηγεῖτο δημοσίᾳ τοῖς ἀκροᾶσθαι βουλομένοις ἢ τὸν Πλάτωνα ἢ τὸν Ἀριστοτέλην ἢ ἄλλου ὅτου δὴ τῶν φιλοσόφων. (<https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-entries/upsilon/166>)

Hipatia de Alexandria, uma exceção à regra ou mais um nome de mulher em Alexandria do Egito?

Como se observa pelo relato de Damáscios, Hipatia se trajava com as vestes dos filósofos, o *tribon*, e suas aulas não se davam apenas em ambientes fechados, mas em meio as ruas de Alexandria, fato singular, uma vez que se tratava de uma mulher explicando filosofia a quem desejasse aprender. Ou seja, temos a imagem de uma mulher que ocupa o espaço público ativamente e expõe seu conhecimento filosófico, promovendo construção de conhecimento.

O relato de Damáscios, embora muito posterior à existência da filósofa, leva o leitor a perceber como há uma construção da imagem de Hipatia como uma pessoa que, não apenas ensina filosofia, mas também segue uma vida de acordo com seus preceitos filosóficos. Segundo o mesmo biógrafo, a filha de Théon, a filósofa e matemática que supera o pai teria se mantido virgem e voltado sua vida apenas para a filosofia em seus diversos desdobramentos, rejeitando qualquer tipo de apelo às necessidades corporais.

Por ser, de tal forma, extremamente bela e de aparência fina, um dentre os alunos dela se apaixonou. Ele não era capaz de controlar, de modo algum, o desejo, mas a informou do sentimento de paixão. As falas desinformadas dizem que através da música Hipatia o libertou da enfermidade. A verdade proclama antes que por terem sido inúteis os (efeitos) da música, ela tendo levado um dos panos femininos e lançando para ele exibiu o símbolo da origem impura, disse: amas, jovem, isto não é nada belo⁸

Esse trecho de Damáscios é bastante interessante e revela uma imagem construída em torno de Hipatia como uma mulher voltada exclusivamente para o pensamento filosófico, rejeitando o corpo como algo impuro e que não merece o movimento de Eros, afinal é impuro e distante do divino a ser almejado.

Depois de verificar alguns trechos do relato de Damáscio, que constrói uma imagem de Hipatia com uma defasagem temporal considerável, é

⁸ οὐτὸ σφόδρα καλὴ τε οὖσα καὶ εὐειδής, ὥστε καὶ ἐρασθῆναι τινα αὐτῆς τῶν προσφοιτῶντων. ὁ δὲ οὐχ οἶός τε ἦν κρατεῖν τοῦ ἔρωτος, ἀλλ' αἰσθησὶν ἤδη παρείχετο καὶ αὐτῇ τοῦ παθήματος. οἱ μὲν οὖν ἀπαίδευτοι λόγοι φασί, διὰ μουσικῆς αὐτὸν ἀπαλλάξαι τῆς νόσου τὴν Ὑπατίαν· ἡ δὲ ἀλήθεια διαγγέλλει πάλαι μὲν διεφθορέναι τὰ μουσικῆς, αὐτὴν δὲ προενεγκαμένην τι τῶν γυναικείων ῥακῶν αὐτοῦ βαλλομένην καὶ τὸ σύμβολον ἐπιδειξάσαν τῆς ἀκαθάρτου γενέσεως, τούτου μέντοι, φάναι, ἔρας, ὧ νεανίσκε, καλοῦ δὲ οὐδενός (...). (<https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-entries/upsilon/166>)

importante voltar o olhar para um contemporâneo da mestra de Alexandria. Um contemporâneo muito especial: seu aluno Sinésio.

Dentre seus alunos, havia figuras que se tornariam proeminentes na igreja cristã, Como Sinésio, e na estrutura governamental romana, como Orestes. Além disso, os vários biógrafos de Hipatia apontam o fato de ela ser procurada por intelectuais e figuras de posição elevada na sociedade romana quando em visita à Alexandria.

As cartas de seu aluno Sinésio⁹ são documentos importantes para se saber um pouco mais de Hipatia, uma vez que se trata de documentação contemporânea à filósofa. Além disso, as cartas tratam de assuntos diversos e mencionam os conhecimentos de engenharia de instrumentos por parte de Hipatia, a qual o teria orientado na construção de um astrolábio, instrumento para a localização espacial dos corpos celestes. Ou seja, as cartas de Sinésio não apenas falam da mestra Hipatia, mas lançam luz sobre o trabalho, inclusive, prático dessa mulher de Alexandria.

Um bom número de cartas escritas por Sinésio, em que Hipatia é a destinatária, sobreviveu ao tempo, revelando várias faces dessa personagem histórica e literária que habita a cidade de Alexandria. Foram conservadas pouco mais de uma dezena de cartas que são endereçadas à Filósofa e outras que podem mencioná-la. Abordarei aqui algumas delas que oferecem imagens da mestra de Alexandria através da percepção de Sinésio.

A primeira carta dirigida à Hipatia, de número 10, é bem curta e se refere respeitosamente à *δέσποινα μακαρία* (*déspoina makaría*) – senhora bem-aventurada ou abençoada. Aqui é preciso levar em conta o uso do adjetivo *μακαρία* (*makaría*), utilizado nos escritos dos Evangelhos para indicar a condição cristã de felicidade/bênção. Vale ressaltar novamente que Sinésio é um membro da Igreja Cristã, o qual fora discípulo de Hipatia e permaneceu seu fiel amigo e admirador, mesmo não sendo a filósofa uma cristã.

A carta 15, dirigida à filósofa, constitui em um pedido para que ela mande fabricar um areómetro, instrumento de verificação de peso. Nela, Sinésio descreve o processo de construção do instrumento, o que leva o leitor a perceber como seriam familiares os processos de construção de instrumentos técnicos para Hipatia, afinal, ela é também uma cientista. Nesta carta, Sinésio fala um pouco de sua debilidade física, já mencionada na carta 10, em função da perda de seus dois filhos.

⁹ As cartas de Sinésio podem ser encontradas em inglês, espanhol e francês, pelo menos. Os textos em grego, podem ser acessados on-line pelo Google books.

Hipatia de Alexandria, uma exceção à regra ou mais um nome de mulher em Alexandria do Egito?

Entretanto, se a carta 15 é muito técnica, a carta 16, em sua abertura, oferece a imagem mais poderosa do que significou Hipatia na vida de Sinésio, ou seja, na vida de um de seus alunos. Sinésio encontra-se prostrado, acometido de uma enfermidade que provém da alma, e dirige sua carta à filósofa expressando todo seu apreço ao chamar sua mestra de “mãe e irmã e mestra, por meio de todas essas coisas, bem-feitora, e tudo que é honrado seja em ação, seja em expressão”¹⁰.

Outra carta de grande importância é a de número 81, não apenas por apresentar uma imagem amorosa de um discípulo diante de sua mestra, mas por apresentar aquilo que J.M. Rist aponta (Cf. Rist, J. M. *apud* Romero, 1995:164): o único exemplar de palavras ditas por Hipatia, uma vez que nenhum escrito ou carta da filósofa foi preservada. Na referida missiva, Sinésio menciona o hábito que Hipatia tinha se referir a ele, Sinésio, como “o bem do outro”¹¹.

A carta de número 154 é extensa e oferece ao leitor uma ideia das discussões filosófico-religiosas em que Hipatia e Sinésio estavam mergulhados. Nessa carta, o aluno apresenta duas obras escritas por ela e enviadas à mestra para que ela determine se devem ou não ser publicadas. Evidentemente, o leitor poderá observar as temáticas que dizem respeito ao autor da carta, que fala das críticas que sofreu por conta de sua linguagem elaborada em demasia para a reflexão filosófica. Todavia, o que interessa ao presente estudo é perceber como é esperado de Hipatia a sua opinião, cuja importância é tão grande que determinará a publicação ou não das obras.

Por fim, na carta 136, dirigida ao irmão de Sinésio, ele menciona a filósofa: “assim agora, no nosso tempo, o Egito que recebeu faz crescer as sementes de Hipatia”¹². Esse comentário se dá no contexto de comparação do desenvolvimento de Atenas no mesmo período. Ou seja, é Hipatia a responsável pelo brilho filosófico, matemático e intelectual, de modo geral, no contexto de Alexandria.

Depois de percorrer um pouco da construção da imagem de Hipatia de Alexandria, seja por meio de um de seus contemporâneos, seja, por um autor posterior, é possível compreender mais o alcance da personagem histórica em questão, a qual será tema de romances ao longo da história, os quais recuperarão e acrescentarão detalhes imaginários à sua vida. Ela

¹⁰ Μητηρ καὶ ἀδελφὴ καὶ διδάσκαλε, καὶ διὰ πάντων τοῦτου εὐεργητικὴ, καὶ ἅπαν ὅ,τι τίμιον καὶ πρᾶγμα καὶ ὄνομα. (Sinésio, 1752: 39).

¹¹ “ἀλλότριον ἀγαθόν” (Sinésio, 1752: 125).

¹² Νῦν μὲν οὖν ἐν τοῖς καθ’ ἡμᾶς χρόνοις Αἴγυπτος τρέφει τὰς Ὑπατίας δεξάμενη γονὰς (Sinésio, 1752: 199).

se converte de figura histórica em personagem literário de extrema importância, sobretudo, ao pensarmos a visibilidade feminina na antiguidade. O resgate dessa visibilidade é fundamental. Como se pode verificar pelo breve histórico de mulheres que habitaram Alexandria e foram predecessoras de Hipatia.

A figura da mulher-filósofa que ocupa o espaço público para ensinar e pensar merece ser lembrada não para falar de uma regra de liberdade feminina na sociedade alexandrina antes do período bizantino, mas, sim, para fazer com que se possa refletir como houve um crescimento considerável do campo de atuação do feminino nesse mundo alexandrino de tolerância e convivência entre tantas correntes de pensamento e de religião. Esse mesmo mundo alexandrino encontra seu ocaso simbólico no assassinato de Hipatia, *sophia* da *agorá* alexandrina. Mas se o corpo da filósofa é despedaçado, sua imagética persiste, resiste mesmo à violência que pode matar o corpo, entretanto, o pensamento ainda pode sobreviver através de outras mentes que não se furtam à reflexão.

Referências bibliográficas

- ALIC, Margaret. Η κληρονομία της Υπατίας - Η ιστορία των επιστημόνων γυναικών από την αρχαιότητα μέχρι το τέλος του 19ου αιώνα. Atenas: Edições Ehati, 2009.
- DUNN, Roger . Hatshepsut: A Female King of Egypt and her Architecture. *Bridgewater Review*, 20(2), 2001, p. 10-14. Disponível em http://vc.bridgew.edu/br_rev/vol20/iss2/7, acesso em 15/06/2010.
- DZIELSKA, Maria. *Hipatia de Alejandria*. Madri: Edições Siruela, 2004.
- HOLYMARD, Eric John. *Alchemy*. Nova Iorque: Dove Publications, 1990.
- LEFKOWITZ, Mary e FANT, Maureen. *Women's life in greece and rome: a source book in translation*. Londres: Bloomsbury, 2016.
- LIMA, Fernanda Lemos de. "A evolução do papel feminino a partir das culturas grega e egípcia". In: *Aventuras na História*, no. 81, abril de 2010, p. 72.
- LIMA, Fernanda Lemos de. *Sob a efígie de Serápis*. Rio de Janeiro: Horus Educacional, 2009.
- ROBLEE, Mark. "Performing Circles in Ancient Egypt from Mehen to Ouroboros". In: *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*, Vol. 7, No. 2, 2018, p. 133-153. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.5325/preternature.7.2.0133?seq=1> , acesso em 20/05/2019.

Hipatia de Alexandria, uma exceção à regra ou mais um nome de mulher em Alexandria do Egito?

ROMERO, Francisco Antonio García. "Introduccion". In: SINÉSIO. *Cartas* (trad. de Francisco Antonio Gacia Romero). Madri: Gredos, 1995.

SINÉSIO. *Αἱ ἐπίστολοι Συνεσίου τοῦ Κυρηναίου*. Viena: Tipografia Georgios Ventotos, 1752. Disponível em:

<https://play.google.com/books/reader?id=lmIMzWJJClwC&hl=pt&pg=GBS.PA1>, acesso em 10/05/2019.

SUDA ON LINE. "Hypatia". Disponível em:

<https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-entries/upsilon/166>, acesso em 10/05/2019.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso* (trad. Mário da Gama Cury). Brasília: UNB, 1999.

WATTS, Edward J. *Hypatia – The Life and Legend of an Ancient Philosopher*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

ZOGRÁFOU, Mairi. *Σωσιπατρα, της Ιωνίας, Υπατία, Της Αλεξάνδρειας*. Atenas: Dodoni, 2012.

PARTE II

LITERATURA LATINA

OS OLHARES DE VÊNUS, EXPRESSÕES DE UM FEMININO

Alcione Lucena de Albertim

Vênus, figura profícuca do panteão romano, tem origem obscura, cogitando-se mesmo a possibilidade de no princípio haver sido apenas uma abstração, cuja personificação foi sendo moldada gradativamente (Beard, North, Price, 2007: 62). Identificada nos primórdios como deusa ligada à vegetação e aos pomares¹, sua presença é atestada já no santuário de Lavinium, em Ardea, século VI a. C., onde havia um centro de culto a Vênus (Hornblower, 2003: 1587). A despeito do caráter religioso a que está vinculada, a sua representatividade perpassa vários vieses, assim sendo, ela é reverenciada através de diversos epítetos que a caracterizam, a saber,

¹ Varrão, *Rerum rusticarum de agri cultura*, 50.1.6.20: *Vinalia rustica dicuntur ante diem XII Kalendas Septembres, quod tum Veneri dedicata aedes et horti ei deae dicantur ac tum sunt feriat holitores* – (www.thelatinlibrary.com) – No dia dezanove de agosto, as Vinálias rústicas são assim denominadas, porque então se dedicou um templo a Vênus, deusa à qual estão consagrados os jardins e nesta data os jardineiros estão em festa.

Vênus *Erycina*², *Genetrix*³, *Obsequens*⁴, *Verticordia*⁵, etc. Assimilada a Afrodite com o advento das guerras púnicas (Dúmezil, 2000: 470), a sua feição erótica, sedutora, propulsora do desejo, enredando deuses e mortais na malha de Eros, teve proeminência.

Além de deusa a quem templos e cultos eram dedicados, ela é referenciada na literatura, apresentada como força criadora que tudo faz brotar em a natureza, sendo ela mesma a deusa que suscita a primavera. Vênus também é a protetora e mãe dos romanos, assim como é a metáfora da persuasão amorosa, fruto do desejo. Nesse sentido, os olhares que Vênus suscita são múltiplos, sendo ela a representação do feminino figurado em várias facetas.

Mas antes de incorrer nos diversos olhares de Vênus, é relevante pensar a etimologia atribuída a seu nome (Dumézil, 2000: 422). Trata-se de um antigo neutro abstrato, *venus*, de que deriva o verbo *veneror*, *venerari*, antigamente empregado apenas para exprimir um movimento, mais ainda, uma atitude do homem em relação aos deuses de modo a obter a sua benevolência, graça, favor (*venia*). Assim, a *veneror* atribui-se um movimento de confiança conquistada, obtida por um ato de súplica, imbuído de um caráter sedutor, de maneira que a divindade a quem seria direcionada a rogativa, cederia e concederia a dádiva. Desse modo, deveria ser esse o uso religioso do substantivo *venus* (Ernout, 2000), que é um correspondente exato para a forma do sânscrito *uanah*, que significa desejo. A raiz *wen, 'desejar', está presente no sânscrito *vánati*, *vanóti*, *vāñchati*, 'ele deseja', como no védico *wunskan*, 'desejar', também no gótico *wunan*, 'rejubilar-se'. Nesse sentido, o desejo da obtenção da dádiva está presente no ato de pedir, de suplicar. A mesma raiz encontra-se no vocábulo *venenum*, 'poção, infusão de plantas mágicas', sinônimo do grego φάρμακον (*pharmakon*), e como ele, com o sentido pejorativo de 'veneno'. Do mesmo modo, corresponde semanticamente ao vocábulo φίλτρον (*philtron*), com o sentido de 'filtro', mas também de 'meio de se fazer amar, encantação, bebida, charme para se fazer amar, charme, sedução, atração'. Tais sentidos coadunam-se com os traços de Vênus, a deusa. E foi essa abstração da expressão *venus* a ser personificada, particularmente designando toda sorte de força (Dúmezil, 2000: 470-71). Logo, Vênus assume diferentes faces, e no desenvolvimento do mito, ela vem a desempenhar papéis diversos. E é nessa perspectiva que propomos

² *Venus Erycina*: Do monte *Eryx*, na Sicília, ela tem caráter fecundador.

³ *Venus Genetrix*: Vênus Geradora. (Lucrecio, DRN, I1.1)

⁴ *Venus Obsequens*: Vênus Complacente. (M. Servius Honorato, *Aeneidos* Librorum, 1.720.5)

⁵ *Venus Verticordia*: Vênus que altera os corações (Valerius Maximus, 8.15.12)

traçar o perfil da deusa, analisando as suas características como expressão das diversas facetas do feminino, a partir de uma possível leitura de três poemas latinos, a saber, *Peruigilium Veneris*, texto provavelmente do século II da nossa Era, possivelmente de autoria de Florus, onde encontramos Vênus como metáfora da primavera, além de deusa cósmica da procriação; *De Rerum Natura*, de Lucrecio, em seu prólogo, Livro 1, que se configura como um hino a Vênus, e *Fastos*, de Ovídio, Livro 4, referente ao mês de abril, que tem esse nome em homenagem à deusa, que abre a estação da primavera.

Propõe-se a leitura das referidas obras, tendo como foco o exame das características contextuais de Vênus, buscando-se analisar os atributos que lhe são peculiares, o que permitirá delinear os traços pertinentes à deusa, expressões de um feminino.

Venus Veris

Peruigilium Veneris, poema atribuído a Florus, data provavelmente do século II d.C., sendo o autor frequentador da corte de Adriano. Trata-se de um canto de cunho religioso, cujo tema é Vênus, mais precisamente a celebração da força primaveril de Vênus. Nele, a deusa é saudada como mãe dos romanos e dos Césares. Deusa cósmica da procriação e da vegetação, ela é o princípio da fecundidade dos campos, assim como a soberana dos pássaros e dos animais.

Assim, o hino, composto por noventa e três versos, tem a sua matéria dividida em onze núcleos temáticos, a saber, enunciação da chegada da primavera, enunciação do nascimento de Vênus, descrição da floração primaveril, mensagem de Vênus às ninfas, mensagem das ninfas a Diana, localização da festa a Vênus que ocorrerá no Hybla, Vênus como deusa cósmica da procriação, Vênus como deusa tutelar de Roma, Vênus como deusa das forças vegetais, Vênus como soberana dos animais e dos pássaros, e por fim, o epílogo com o apelo nostálgico do poeta. Os onze núcleos temáticos estão descritos em dez estrofes, separadas uma da outra pelo mote "Amanhã ame quem nunca amou, e quem amou, amanhã ame!"⁶, que anuncia, a todo instante, a força propulsora do canto, a força

⁶ *Cras amet qui nunquam amavit quique amavit cras amet!*
Ver nouum, uer iam canorum; uere natus orbis est,
Et nemus comam resoluit de maritis imbribus.
Cras amorum Copulatrix inter umbras arborum
Implicat casas uirentis de flagelo myrteo,
Cras Dione iura dicit fulta sublimi throno.
Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet!

de Vênus, como metáfora da vida, denotando a perpetuidade da ação de Eros em a natureza.

Amanhã ame quem nunca amou, e quem amou,
amanhã ame!
A jovem primavera, a primavera já canora; o orbe
nasceu com a primavera,
na primavera os amores se harmonizam, na primavera,
os pássaros se unem,
e o bosque desenlaça a coma à chuva fecundante.
Amanhã Aquela que une os amores entre as sombras
das árvores
entrelaça as cabanas verdejantes de ramos mírteos,
amanhã Dione diz as leis apoiada em sublime trono.
Amanhã ame quem nunca amou, e quem amou,
amanhã ame!

(Florus.*Peruigilium Veneris*, 1-8)

A voz poética abre o canto saudando a primavera, mais precisamente, o florescer da primavera, que se configura como o alvorecer da própria vida. Sob a sua ação, a ordenação cósmica começa a existir, *uere natus orbis est* (2), e sendo a primavera metáfora de Vênus, esta, nomeada Dione, sua mãe na tradição homérica, dita as leis que regem o engendramento dos animais e a brotação da vegetação. Jovem e melodiosa, a primavera, assim como a deusa, promove a harmonia, que se exprime nas relações amorosas, na união dos pássaros, na imagem das copas das árvores se abrindo para receber a chuva que fertiliza, como se fosse o quadro da própria terra deixando-se penetrar pela semente vinda do céu a fim de ser fecundada, nutrida, engendrada. Denominada *Copulatrix* (5), Vênus é aquela que estabelece os liames entre os amores, inclusive os furtivos, sendo ela a que une, liga, entrelaça, e nesse viés, ela trança os ramos de mirto, planta a ela consagrada, para que os amantes, sob os seus galhos e à sua sombra, possam do mesmo modo entrelaçar-se. E é a partir desse cenário pictórico que o poeta apresenta Vênus.

Seguindo o canto, é apresentado o nascimento da deusa a partir da tradição hesiódica (Hesíodo. *Teogonia*, 188-206). Dione, que proviera das espumas do mar, é fruto do pênis do pai, cujo sêmen caíra na água no momento em que os órgãos genitais de Uranos foram lançados ao mar por Cronos, sendo ele destronado pelo próprio filho.

Amanhã ame quem nunca amou, e quem amou,
amanhã ame!

Os olhares de Vênus, expressões de um feminino

Neste momento, o mar, do sangue do alto céu, com espuma,
entre as tropas celúrias e entre os bípedes cavalos
criou Dione undante sobre as águas marinhas.
Amanhã ame quem nunca amou, e quem amou,
amanhã ame!⁷

(Florus. *Peruigilium Veneris*, 8-12)

A referência ao mar remete ao poder de Vênus no âmbito aquático. Nascida entre as Nereidas, ninfas das águas, (*caerulas inter cateruas*, 'as tropas celúrias', 10), e os cavalos marinhos, caracterizados como bípedes, animais consagrados a Netuno, ela é soberana em todos os reinos, movendo os homens, animais e plantas como força nutridora, fertilizadora, agente de Eros. Haver nascido de um crime, o primeiro crime parental perpetrado, é bastante representativo, uma vez que vem demonstrar, desde o início, a sua função de criadora, nutriz, regeneradora, uma vez que ela está no cerne de tudo que existe.

Ao ato do seu nascimento, segue-se a floração (v.13-26), que é descrita com um forte tom pictórico, colorido, cheio de vivacidade, dando a impressão viva do desabrochar da natureza. Vênus colore o ano por ser ela mesma anunciadora da primavera, é ela quem abre a estação, e o faz de maneira suave e encantadora. As papilas que surgem, tornam-se brotos túmidos pela ação dos ventos, e as rosas gotejadas com o orvalho da noite, tudo ocorre sob a influência de Vênus. As gotículas frementes penduram-se das pétalas das rosas com o próprio peso. Toda a natureza se abre, e umedecida, transmuda o seu caráter virginal, impelida pela força erótica. O vermelho das flores revela o seu pudor, o que alude à imagem do órgão sexual feminino abrindo-se, expondo-se ao prazer sexual. A rosa, umedecida pela ação dos astros nas noites serenas, despe-se, pela manhã, do peplo molhado, como se houvera sido embebido pelo líquido do gozo proveniente da vagina excitada de prazer. Vênus, então, ordena que as rosas virginais umedecidas sejam colhidas, pois estão maduras, prontas para se entregarem a Eros.

Amanhã, o rubor, que coberto oculta-se em vestes ígneas,

⁷ *Tunc cruore de superno spumeo pontus globo
Caerulas inter cateruas inter et bipedes equos
Fecit undantem Dionen de marinis imbribus.
Cras amet qui numquam amauit quique amauit cras amet!*

Não se envergonhará em decompor-se aos maridos em único voto.⁸

(Florus. *Peruigilium Veneris*, 25-26)

E uma vez que as seguidoras de Diana, as ninfas das florestas, guardam a castidade, Vênus ordena-lhes ir ao bosque de mirtos, onde ocorrerá a festa da deusa, com cautela, uma vez que, mesmo Cupido estando despido de suas armas, o arco e as flechas, por ordem sua, ele, mesmo nu, é uma ameaça, pois por causa da sua beleza, guarda todas as armas (29-35). As ninfas, em seguida, vão até Diana levando-lhe as recomendações de Vênus, e sendo elas virgens e castas como a irmã de Apolo, rogam para que esta, durante os três dias de festa, evite espargir nos bosques o sangue das bestas massacradas. A própria Vênus desejaria vir até ela, mas sabe da intangibilidade da deusa da caça em relação à força de Eros. As ninfas rogam-lhe que deixe reinar Dione sobre a floresta, retirando-se, pois até mesmo Baco, Ceres e o deus dos poetas, Apolo, estarão presentes, percorrendo os seus bosques (27-47). Nesse sentido, vemos o respeito de uma divindade em relação aos domínios da outra⁹, no que tange à honra de cada uma, pois Vênus solicita a Diana a concessão dos bosques para a realização da festa em sua consagração. Tal cena, em que se evidencia a função de cada deusa, serve para exaltar ainda mais o perfil erótico de Vênus, haja visto que Diana é caracterizada também pela castidade, sendo, desse modo, inatingível quanto ao desejo sexual e às relações amorosas.

O hino continua fazendo-se menção, agora, ao Hybla¹⁰, monte da Sicília, cujo mel era reputado. É lá, no Hybla florido, que Vênus instituirá seu tribunal, a fim de anunciar, em uma sessão solene, as suas leis. As ninfas dos campos, aquelas dos montes, todas as que habitam as florestas, os bosques e as fontes estão presentes, as ninfas, divindades da natureza. Dione adverte-as sobre Cupido, cuja presença é ameaçadora. Seu poder de sedução vai além de suas armas, como já foi mencionado, pois ele pode utilizá-las tanto para unir em paixão ardorosa, quanto para provocar aversão absoluta, como aconteceu com Apolo e Dafne (Ovídio. *Metamorfoses*, 1.452-567).

O primeiro amor de Febo, Dafne Peneia, que o acaso ignoto não consagrou, mas a cruel ira de Cupido.¹¹

⁸ *Cras ruborem, qui latebat ueste tectus ignea, Vnico marita uoto non pudebit soluere.*

⁹ Zeus, na *Teogonia*, divide as honras dos deuses após a Titanomaquia.

¹⁰ Hybla Geraitis, o atual Paterno, situado no declive sudoeste do Monte Etna.

¹¹ *Primus amor Phoebi Daphne Peneia, quem non*

(Ovídio. *Metamorfoses*, 1.452-453)

Apolo, o deus de Delos, vangloriando-se por haver matado a Píton, monstro que assolava a terra e vinha amedrontando os habitantes da região, menospreza Cupido, ao vê-lo tentando dobrar o arco e retesar a corda. Pergunta-lhe, ao jovem folgazão, o que faz com armas poderosas, pois tais cabem a seus ombros, uma vez que são para atingir feras e inimigos. É interessante observar que os termos utilizados por Apolo para se referir a Cupido e às armas são semanticamente contrárias, *lasciue puer* (456) e *fortibus armis* (456). *Lasciuus* tem a mesma raiz do verbo grego λιλαιομαι (*lilaiomaí*), fazer esforço a favor ou contra, desejar vivamente, e traz o sentido de brincalhão, alegre, jovial, fogazão, e *fortis* é um adjetivo cuja acepção é forte, vigoroso, robusto, sólido. O uso dos dois vocábulos denota a ideia da delicadeza e do caráter galhofeiro de Cupido em contraponto ao poder das armas que ele carrega, e por isso mesmo inapropriadas para ele, segundo Apolo. O deus alado, por outro lado, irado por haver sido injuriado, redargui mostrando o seu poder.

[...] 'Febo, o teu fira todas as coisas,
o meu arco, a ti', diz 'quanto todos os animais são
inferiores
ao deus, tanto menor é a tua glória em relação à nossa'.¹²
(Ovídio. *Metamorfoses*, 1.463-465)

Não há poder maior do que o desejo, e Cupido, conhecedor do seu efeito, coloca Apolo em uma condição bem inferior à sua, equiparável a dos animais, os mesmos suscetíveis de serem abatidos pela flecha do deus, uma vez que todos, inclusive Apolo, estão submetidos à sua influência, ao seu poder, ao poder de Eros.

Assim, o deus alado atira a sua flecha da ponta de ouro a fim de que atinja Apolo, de modo que ele arda de desejo por Dafne, ninfa filha do rio Peneu, e a ela, contrariamente, atinge com a flecha da ponta de prata, que a faz repudiar amantes.

Febo ama Dafne e cobiça o conúbio do que vê,

fors ignara dedit, sed saeua Cupidinis ira.

¹² [...] 'figat tuus omnia, Phoebé,
te meus arcus' ait 'quantoque animália, Phoebé,
cuncta deo, tanto minor est tua gloria mostra'.

E o que deseja, apreende-o, e seus oráculos o enganam.¹³

(Ovídio. *Metamorfoses*, 1.490-491)

Esse é o poder de Cupido, o qual põe Apolo em tal estado de desejo, que faz ele ser ludibriado por seus próprios oráculos. Estando preso nesse desejo, diante da visão de Dafne, quer possuí-la em conúbio e a persegue na tentativa de realizar o seu intento. Mas tamanha é a ojeriza da ninfa, que roga ao seu pai, o rio Peneu, que transforme sua aparência, e assim, ela é metamorfoseada em loureiro, que passou, desde então, a ser a árvore consagrada a Apolo.

Não é à toa que Vênus adverte as ninfas quanto ao poder de Cupido em dois momentos no poema. Primeiramente, previne aquelas que compõem o séquito de Diana, quando as chama a fim de que solicitem à deusa que se retire dos bosques durante os festejos em sua consagração (v. 28-35), depois, na chegada ao monte Hybla, avisa as ninfas dos campos, fontes e montes, que vieram para a proclamação das suas leis, que cuidem para não cair nas armadilhas de Cupido (49-56).

Assim, vemos Vênus ser reverenciada como a deusa cósmica da procriação. Como uma alusão à sua presença desde os primórdios da criação, o poeta refere-se ao momento em que pela primeira vez o céu ligou-se à terra em núpcias¹⁴ (59-67), criando as chuvas primaveris, que fecundam a terra todos os anos, cujo ventre, no grande corpo, tudo alimenta. E Vênus é a força que permite esse processo acontecer, insuflando, impulsionando, como executora de Eros.

Ela própria, o sopro permeando nas veias e na alma,
No interior, procriadora, governa, com forças ocultas.¹⁵

(Florus. *Peruigilium Veneris*, 59-67)

Vênus é o sopro de vida que permite tudo existir, e através do céu, da terra e do mar submetido por ela ao nascer de suas espumas, uma rota viável impregna com o gérmen de vida e ordena o mundo a conhecer as vias do nascimento. Nesse sentido, ela ensina a natureza a procriar, em todos os meios, celeste, terrestre e aquático.

¹³ *Phoebus amat uisaeque cupit conubia Daphnes,
Quodque cupit sperata suaque illum oracula fallunt.*

¹⁴ Este episódio encontra-se, primeiramente, em Hesíodo. *Teogonia*, 125-153.

¹⁵ *Ipsa uenas atque mentem permeanti spiritu
Intus occultis gubernat procreatrix uiribus.*

O tema do céu fecundando a terra através da chuva, neste contexto, representa a relação amorosa entre céu e terra, sendo as gotas de água representação do sêmen, e a terra, o ventre que recebe a semente, tudo isso impelido pelas forças ocultas de Vênus (*occultis...uiribus*, 67).

Em seguida, ela é reverenciada como a deusa tutelar dos romanos, remetendo-se, o poeta, à tradição histórico-mítica romana, narrada, dentre outros, por Tito Lívio (Lívio, *Ab urbe condita*, 11). Tal fato está presente como subsídio poético na *Eneida* de Virgílio, em cuja narrativa a deusa, mãe do fundador das bases da futura Roma, o herói Eneias, conduz os troianos através de mares e de terras após a destruição de Troia pelos argivos, a fim de encontrarem o local a eles destinado. A sua participação nesse processo é fundamental, uma vez que, além de guiar o filho e seus companheiros, protege-os dos perigos do caminho.

Já no Livro 1 do referido poema, Vênus busca agir, junto a Júpiter, seu pai, a favor dos seus troianos. Ela questiona o maior dos deuses acerca da promessa feita, uma vez que, tendo sido Troia destruída, haveriam de encontrar novas terras para fundar uma civilização mais poderosa que a própria Troia. Entretanto, Juno, imbuída de ira, perseguia-os.

‘Certamente, isto prometeste: os romanos, outrora,
volvidos os anos,
ali fossem comandantes, do sangue revogado de
Teucro,
os quais o mar, os quais as terras, detivessem com toda
autoridade.’¹⁶

(Virgílio. *Eneida*, 1.234-7)

Júpiter, então, tranquiliza-a, dizendo que os fados dos troianos permanecem imutáveis. Prediz o que virá, a fundação de Lavínio, cidade edificada por Eneias após seu casamento com a princesa do Lácio, Lavínia; o surgimento de Alba Longa, fundada por seu filho Ascânio, de onde provirão os reis albanos, de quem sairá Rômulo, primeiro rei de Roma, que será alimentado pela loba. Depois, o deus anuncia as grandes vitórias de Roma na guerra, tornando-se ela senhora do mundo.

Não obstante o poeta do *Peruigilium Veneris* trazer a temática como subsídio para o seu hino, a perspectiva é diferente. No poema de Virgílio, Vênus surge no cenário mais com o seu caráter maternal, a todo instante

¹⁶ *certe hinc Romanos olim uolluentibus annis,
hinc fore ductores, reuocato a sanguine Teucri,
qui mare, qui terras omnis dicione tenerent,
pollicitus.*

preocupada em proteger seu Eneias e os seus companheiros, favorecendo-os em sua jornada de Troia ao Lácio. No hino à deusa, ela é reverenciada pelo eu poético, como deusa tutelar, aquela responsável pela constituição do povo romano, desde a transferência dos troianos ao Lácio, tornando-se eles os romanos, a partir do casamento de Eneias, fundador mítico das bases de Roma, com a princesa da região, Lavínia. Remete à união do deus da guerra Marte com Reia Sílvia, de quem nascerão os gêmeos Remo e Rômulo, sendo este o fundador da cidadela de Roma.

Depois, alude à deusa como promotora da união dos romanos com as sabinas, no tempo em que Rômulo era rei, provindo desse enlace as primeiras tribos a comporem o povo latino, os Ramnes e os Quirites¹⁷, até chegar aos Césares, fazendo menção a Júlio César e a Augusto. Nesse sentido, ela é vista como a responsável por esses acontecimentos, tendo, sua participação um caráter mais central, de protagonista desses acontecimentos. Na *Eneida*, a participação dela, apesar de essencial, é auxiliar o filho em seus cometimentos, a fim de que ele cumpra o destino que lhe fora traçado pelos deuses.

A seguir, o hino traz Vênus como a deusa das forças vegetais, representando a força de Eros como criadora a impulsionar a natureza à constante renovação.

A volúpia fecunda os campos, os campos sentem a
ação de Vênus
O próprio amor, filho de Dione, diz-se, nasceu no
campo.
Este, quando o campo cultivado brota, ela sustém no
seio,
ela própria nutriu a flor com delicados beijos.
Amanhã ame quem nunca amou, quem amou,
amanhã ame!¹⁸

(Florus. *Peruigilium Veneris*, 75-79)

Voluptas (76), metáfora de Vênus, preenche os campos de modo a torná-los fecundos. É o prazer como cerne da vida, da fecundação, da

¹⁷ O poeta especifica duas das três tribos da antiga Roma a fim de enfatizar a união dos Romanos (Ramnes) com as Sabinas (Quirites.)

¹⁸ *Cras amet qui numquam amavit quique amavit cras amet!*
Rura fecundat uoluptas, rura Venerem sentiunt;
Ipse Amor, puer Dionae, rure natus dicitur.
Hunc, ager cum parturiret, ipsa suscepit sinu;
Ipsa florum delicatis educauit osculis.

nutrição. A terra, sob a ação de Vênus, começa a dar à luz as flores e os frutos nela existentes, e ela, a deusa, alimenta, nutre, amamenta essa terra com o próprio seio. Essa imagem denota Vênus como princípio, meio e fim, força que faz brotar, alimentando a fim de manter o ciclo da vida.

A última estrofe do canto (81-93) traz Vênus como soberana dos animais e dos pássaros, cujos laços conjugais se efetivam por seu intermédio. Ainda nessa estrofe, temos o epílogo, em que o poeta faz um apelo nostálgico, clamando à deusa o retorno da primavera, o seu retorno.

Venus Genetrix, Voluptas, Alma

De rerum natura, a despeito de seu caráter filosófico, pautado na doutrina epicurista, tem na criação poética a mola propulsora da sua construção. O próêmio do poema é um hino a Vênus (Lucrecio. *De rerum natura*, 1.1- 49), e a invocação é dirigida à deusa, a quem o poeta aspira ter como sua sócia nos versos a serem escritos acerca da natureza das coisas, os quais prepara-se para compor¹⁹. E nesse sentido, Vênus é a força vital que inspira a poesia, que faz brotar a sua composição sobre a natureza das coisas, sendo ela mesma a impulsionar a renovação da natureza através do movimento de destruição e recriação a partir dos elementos primordiais que são os átomos. Para tanto, a deusa surge no cenário poético nomeada por seus epítetos, que exprimem suas características peculiares, representativas da sua diversidade feminina.

Geradora dos Enéadas, volúpia dos homens e dos deuses,

Vênus nutriz, que sob os astros errantes do céu povoa o mar que porta navios, e as terras frugíferas, visto que por ti concebe-se todo gênero de seres vivos e, tendo nascido, contempla a luz do sol: de ti, deusa, de ti os ventos fogem, de ti, as nuvens do céu, da tua chegada, a ti a terra engenhosa faz surgir flores suaves, para ti, os plainos de água riem e o céu apaziguado brilha com luz difusa²⁰. (Lucrecio. *De rerum natura*, 1.1-9)

¹⁹ *te sociam studeo scribendis versibus esse quos ego de rerum natura pangere conor (DRN, 1.24-25).*

²⁰ *Aeneadam genetrix, hominum divomque voluptas, alma Venus, caeli subter labentia signa quae mare navigerum, quae terras frugiferentis concelebras per te quoniam genus omne animantum*

Vênus é onipresente, uma vez que está na raiz de tudo que há e que vem a ser. Ela povoa tudo que existe abaixo do céu, tanto em terra quanto em mar, e como presença numinosa, ela desempenha vários papéis. Intitulada *Genetrix*, ela é aquela que engendra. Termo correspondente ao grego γενέτωρ (*genetōr*), cujo verbo é γίγνομαι (*giginomai*), o mesmo que *genere* em latim, designa propriamente o ato de gerar, de criar, de fazer nascer, de fazer existir. Propulsora, é pela sua atuação que todos os seres vivos passam a existir. Vênus é a fonte de quem tudo brota, é a força que impele a natureza a se abrir, as flores a desabrochar, os frutos a amadurecer, a terra a se deixar rasgar pela semente que germina.

Ela é a razão de ser da primavera, a que faz os mares sorrir, banhando as praias, e a luz do sol espargir-se pelo céu tranquilo. Com a sua chegada, sendo a deusa força primaveril, as nuvens e os ventos, metáforas do inverno, abrem passagem, afugentados pelo seu poder germinador. Como *Genetrix*, Vênus é a mãe dos Enéadas, que virão a ser os romanos, haja vista ser ela a genitora de Eneias, herói fundador das bases da futura Roma, de quem provirá a raça romana. Há dois momentos na narrativa da *Eneida* que retratam bem essa feição da deusa, a do feminino materno, a qual ao gerar o seu filho Eneias, gera representativamente e conjuntamente uma nação. Além disso, ela cuida para que Eneias e os remanescentes de Troia após a destruição da cidade, cumpram o seu destino, chegando seguramente à terra a eles consagrada.

Em um episódio do Livro 1 do referido poema, versos, 222 - 417, em que Vênus se queixa a Júpiter a respeito da perseguição sofrida por Eneias e pelos troianos, sem que alcancem a Itália, terra que lhes fora prometida, havendo ela já se conformado com a destruição de Troia, uma vez que lhes fora garantido serem os continuadores da raça troiana, a deusa assume não apenas um caráter materno, mas também filial. Ela, a fim de ajudar o filho que se encontrava naufragado em terras inimigas após longo périplo, a quem se refere como 'meu Eneias' (*meus Aeneas*, 231), dirige-se a Júpiter em tom magoado, denominando-o genitor, perguntando-lhe qual motivo mudou-lhe a determinação (*quae te, Genitor, sententia uertit?*, 237), assim dirigindo-se a Júpiter haja vista a sua condição de filha do maior dos

*concipitur visitque exortum lumina solis:
te, dea, te fugiunt venti, te nubila caeli
adventumque tuum, tibi suavis daedala tellus
summittit flores, tibi rident aequora ponti
placatumque nitet diffuso lumine caelum.*

deuses, o que o coloca diretamente ligado a Eneias, sendo este seu neto. Desse modo, Vênus sensibiliza seu pai, que, em uma fala profética e proléptica, traça todo o porvir da raça troiana, mostrando quão grandiosa se tornará.

Outro momento dentro da narrativa da *Eneida* que nos suscita o olhar sobre a Vênus materna, ocorre no episódio da chegada de Eneias e dos troianos a Cartago. Já ao final do Livro 1, Vênus cuida para que Cupido, também seu filho, aja em prol de Eneias, pois os cartagineses são famosos por serem belicosos, tratando-se de um povo avesso a estrangeiros. Apenas neste episódio, do amor entre Dido e Eneias, no decurso do poema, a deusa utiliza-se da sua habilidade de sedução através de Cupido, e mesmo assim com a finalidade de proteger o herói e os troianos, a fim de que conseguissem pouso necessário ao refazimento para a continuação da viagem. Assim sendo, ela é a mãe de uma nação, a quem guia e protege, e juntamente com Marte, deus da guerra, que é o pai dos romanos, uma vez que engendrou Rômulo, o primeiro rei, impele a nação a germinar com força dominadora no processo de conquista de territórios estrangeiros, vindo a se tornar Roma senhora do mundo.

Continuando ainda no proêmio de *De rerum natura*, ao ser nomeada *voluptas hominum divosque* (v.1), volúpia dos homens e dos deuses, Vênus passa a ser a expressão do deleite, do prazer tanto de imortais quanto de mortais. *Voluptas*, cujo sentido é de desejo, prazer, gozo, contentamento, exprime a feição sedutora da deusa, força fulcral, peculiar ao feminino. E esse desejo é sempre alimentado por ela, uma vez que Vênus é a força que nutre, (*alma Venus*, 2), impulsionando o desejo como força criadora, erótica e procriadora. A voz poética, então, recorre ao poder sedutor dessa força feminina como combustível para o seu fazer poético, imbuído de perpétuo encanto: *quo magis aeternum da dictis, diva, leporem*, 'para mais, deusa, dá eterno encanto às palavras'. (v.28). *Leporem* (*lepos, oris*) está no mesmo campo semântico de *voluptas*, designando charme, graça, encantamento, e sem esse encanto, que é a expressão de Vênus, nada vem a ser, nem a alegria, nem a amabilidade. Como *voluptas*, ela promove a paz amansando a guerra, ao envolver Marte em seus braços, desarmando-o com o seu doce falar e suscitando-lhe o desejo, vencido completamente pela eterna ferida do amor. Assim dirige-se o poeta à deusa:

Faze, de modo que, nesse íterim, os feros trabalhos da guerra
pelos mares e por todas as terras repousem
adormecidos;

pois tu somente podes deleitar os mortais
com tranquila paz, porque Marte potente pela arma
rege os ferozes trabalhos da guerra, que no teu regaço
sempre
se larga vencido completamente pela eterna ferida do
amor,
e assim olhando para cima com o pescoço arredondado
jogado para trás,
nutre de amor os ávidos olhos, cobiçante de ti, deusa,
e da tua boca o hálito inclinado pende.
Ele deitado sobre teu divino corpo, tu, diva,
verte da boca, esparsamente, suaves falas, pedindo,
ilustre, plácida paz para os Romanos.²¹
(Lucrécio. *De rerum natura*, 1. 29-40)

É a energia feminina, erótica, sedutora, desejanse, sutil, agindo sobre a força masculina, que a despeito da voracidade, *Mavors armipontens* (*arma, potens*: 'aquele que pode, que detém o poder da arma, que possui a arma', 32-33), submete-se completamente. É a subversão do falo; quem o detém, na realidade, é a figura feminina, não a masculina. Ele, Marte, nutre os olhos ávidos de amor, cobiçante dela, respirando o hálito que exala de sua boca, e ela, Vênus, tendo-o absolutamente entregue ao seu colo, curvando-se sobre ele, derrama dizeres suaves, e nessa dança de sedução e poder, busca, célebre, obter plácida paz para os romanos.

Nesse sentido, Vênus e Marte atuam como duplo um do outro, ela, como força impulsionadora do desejo, regenera e renova tudo que há em a natureza, contiguamente à ação destruidora do deus, força deteriorante, mas não aniquiladora, de quem, por isso mesmo, sempre resta algo. Eles, forças antagonicamente complementares, promovem o movimento cíclico de destruição e de renovação, haja vista que os elementos restantes da destruição suscitada por Marte, transformados pela força de Vênus, serão

²¹ *Effice ut interea fera moenera militiai
per maria ac terras omnis sopita quiescant;
nam tu sola potes tranquilla pace iuvare
mortalis, quoniam belli fera moenera Mavors
armipontens regit, in gremium qui saepe tuum se
reicit aeterno devictus vulnere amoris,
atque ita suspiciens tereti cervice reposta
pascit amore avidos inhians in te, dea, visus,
eque tuo pendet resupini spiritus ore.
hunc tu, diva, tuo recubantem corpore sancto
circumfusa super, suavis ex ore loquellas
funde petens placidam Romanis, incluta, pacem;*

a semente de que surgirão os novos corpos existentes em a natureza, pois nada vem do nada. Assim, vemos a *Voluptas* agindo, ao atuar como força mantenedora, domando a irascibilidade de Marte através do seu poder de sedução, desse modo salvaguardando o equilíbrio, garantindo a homeostase da natureza.

O restante do próêmio trata da dedicatória a Mêmio, cônsul romano em 34 a.C., como também faz referência à doutrina epicurista, remetendo aos deuses, que habitam à parte, longe das preocupações humanas, sem dores ou necessidades, vivendo em paz eterna.

Venus Aprilis

Os *Fastos*, de Ovídio, trazem, como assunto, o calendário das festas religiosas e cívicas de Roma e ilustra antigos mitos e costumes latinos. Dos seis meses contidos no poema, abril é aquele dedicado a Vênus, uma vez que com ele a natureza se abre, mediante a ação da primavera. O nome do mês adviria do nome grego da deusa, Afrodite (Ovídio. *Fastos*, 4.61-64), cuja raiz, ἄφρός (*aphrós*), espuma, que remete ao nascimento da deusa, saída das espumas do mar, em uma etimologia literária construída pelo poeta, aproximar-se-ia, sonoramente e em sentido translato, de *aprilis*, pois assim como Vênus é a responsável por fazer todos os seres surgirem, abrirem-se para a vida, o mês de abril, em que surge a primavera, traz a abertura da natureza, 'lembram abril ser denominado a partir do tempo que se abriu' (Ovídio. *Fastos*, 4. 90). Nela, a terra dá frutos, as flores se abrem, tudo brota. Além disso, o poeta justifica a aproximação dos sentidos também pelo fato de que a Itália um dia foi a Magna Grécia. E mesmo antes, com o fim da guerra de Troia, muitos gregos aportaram em terras itálicas.

O poeta começa fazendo a invocação à deusa, rogando-lhe o favorecimento na composição dos seus versos.

'Nutriz, sê favorável", disse, "mãe dos Amores gêmeos"
Ela voltou seus olhos para o vate.

"O quê, para ti" diz "de mim? Certamente coisas
maiores cantavas.

Acaso no peito tens antiga ferida?"

"Conheces, deusa" respondi "de ferida." Ela riu, e o ar
Próximo a ela, era sereno.

Ferido ou são, quando deixei tuas insígnias?

Tu meu propósito, tu minha obra sempre (foste).²²
(Ovídio. *Fastos*, 4.1-8)

Denominada nutriz (*alma*, 1), Vênus é aquela que irá nutrir o poeta, inspirando-lhe o engenho a fim de que realize os seus versos. Ele a nomeia mãe dos Amores, Eros e Hímeros, Amor e Desejo, que a acompanharam em seu nascimento ao sair das espumas do mar, haja vista eles fazerem parte do seu séquito. São instrumentos do seu agir. Ao voltar o rosto para o vate, assim chamado por ser poeta inspirado pelos deuses, ela pergunta-lhe o que deseja, uma vez que cantava uma arte considerada maior, a épica²³. Indaga se acaso está ferido no peito, atingido pelo agulhão do amor, pois são desses assuntos que ela trata. Sendo ela a que tem o doce sorriso, ela ri, suavemente, serenando o ambiente com o seu halo. O eu poético, então, diz que nunca a abandonara, pois sempre a perseguiu, o que remete à produção do poeta, Ovídio, que salvo as *Metamorfoses*, até então, apenas compunha versos cuja matéria fora o amor. Apresenta, a seguir, a proposição do poema.

Os tempos com as causas, retirados de antigos anais,
Canto, e os astros sob a terra, tanto nascidos quanto
tombados.²⁴

(Ovídio. *Fastos*, 4.11-12)

Propõe cantar o alvorecer e o ocaso dos astros, como também as constelações. Além disso, os acontecimentos com suas causas, referindo-se às festas religiosa e aos cultos realizados durante o mês de abril e as suas origens, registradas em antigos anais.

Após a proposição, os versos (Ovídio. *Fastos*, 4.61-90) remetem à genealogia júlio-claudiana, remontando ao ancestral mítico Dárdano, filho de Júpiter. Desenrolam-se mostrando toda a linhagem troiana, chegando a Eneias, filho de Vênus, que salvara o pai do incêndio de Troia juntamente

²² "Alma, faue", dixi, "geminorum mater Amorum!"

As vatem uoltus rettulit illa suos.

"Quid tibi", ait, "mecum? Certe maiora canebas.

Num uetus in molli pectore uolnus habes?"

"Scis, dea", respondi, "de uolnere". Risit et aether

Protinus ex illa parte serenus erat.

"Saucius na sanus umquid tua signa reliqui?"

Tu mihi propositum, tu mihi sempre opus..."

²³ Referência às *Metamorfoses*.

²⁴ *Tempora cum causis, annalibus eruta priscis,*

Lapsaque sub terras orta que signa cano.

com os sagrados deuses. Seguem aludindo aos reis albanos, até o nascimento de Rômulo, fundador de Roma.

Vem, então, o Hino a Vênus (Ovídio. *Fastos*, 4.91-131), que traz, em sua composição, os atributos da deusa. Ele está dividido em dois momentos, primeiramente, a deusa é reverenciada como força abstrata, depois, ela é mostrada como personificação. Como abstração, atua como força causal de tudo que existe em a natureza, tanto no âmbito aquático, como terrestre e também celeste, impulsionando homens, animais e vegetação à criação e à procriação. Ela tanto instiga o desejo quanto apazigua a feracidade, pois pela concórdia ela une animais que antes digladiavam. O próprio cosmos se mantém perene por causa dela, uma vez que sendo a expressão de Eros, atua dinamicamente desde a origem da formação do universo, como força pulsional, sendo, portanto, elemento estruturante.

Ela é apresentada como força civilizadora, pois confere ao homem o poder de modificar a natureza, ao mesmo tempo que se integra a ela.

Primeiramente, retirou os feros hábitos do homem;
Vieram de si a cultura, o cuidado e o asseio.²⁵

(Ovídio. *Fastos*, 4.107-108)

Além disso, as artes surgem sob seu impulso, primeiramente através da criação poética, quando alguém, uma jovem ferida de amor, desabafa em versos amorosos a dor de ser abandonada (Ovídio. *Fastos*, 4.109-114).

Vênus, então, passa a ser representada como personificação, deusa, cujo culto é instituído nos templos das cidades. Remete-se, em seguida, ao episódio do julgamento do monte Ida, em que as três deusas, Hera, Atena e Afrodite, disputaram a posição da mais bela, recebendo o pomo de ouro (Collouthos, 2002). Páris, juiz da disputa, optou por Vênus, tendo em troca a mulher mais bela já existente, Helena, rainha de Esparta. O príncipe troiano fora até Esparta, sendo recebido como hóspede por Menelau, rei da região e esposo de Helena. Tendo viajado o rei para a solução de questões relacionadas ao seu reino, Páris, imbuído da influência de Afrodite, levou a rainha, juntamente com os tesouros, o que causa a ida dos gregos a Troia, acontecendo assim a guerra entre gregos e troianos. É interessante observar que neste episódio temos um traço destruidor da deusa, é onde entra a sua ligação com Marte, deus da guerra. Os dois são amantes, e como já foi mostrado antes (Lucrecio. *De rerum natura*, 20-40), atuam como forças opostas, mas complementares. E essa ideia será

²⁵ *Prima feros habitus homini detraxit; ab illa
Uenerunt cultus mundaque cura sui.*

retomada por Ovídio, nos últimos versos deste hino. Por Vênus, a natureza renova-se, e sua ligação com Marte propicia essa renovação. O deus representa a destruição que a natureza sofre com o inverno, tomando a aparência de morta. Quando a primavera chega, Vênus promove o renascimento da natureza.

A Vênus, nenhum tempo é mais apropriado do que a primavera
Na primavera, as terras resplandecem, na primavera, o campo amolece
Agora, os arbustos, da terra rompida, elevam os cumes
Agora, da tímida casca, a palma impele as gemas
Da formosa estação digna é a formosa Vênus
Como é habitual, está vinculada ao seu Marte.²⁶
(Ovídio. *Fastos*, 4.129-130)

No episódio referido anteriormente, de Páris e Helena, Vênus, a fim de obter o prêmio, usa as armas que tem, a força erótica, a beleza, a sedução, e insufla o desejo em ambos, no príncipe troianos e na rainha de Esparta, e a consequência é a guerra. Logo, o seu poder tanto pode ser criador quanto destrutivo.

Mas a despeito desse caráter destruidor da deusa, ela não é afeita à guerra, e isso o poeta deixa claro (Ovídio. *Fastos*, 4.119-120), ao referir-se ao episódio em que Vênus participa da guerra de Troia, a fim de defender seu filho Eneias, e é atingida por Diomedes, guerreiro grego (Homero. *Ilíada*, 5.330 segs.). Ferida, ela volta para o Olimpo. Atena, deusa da guerra, zomba dela, dizendo que o campo de batalha não é o seu lugar, uma vez que para lá ela vai apenas para se esfregar nas armaduras dos guerreiros.

Como mãe de Eneias, príncipe da família real troiana, uma vez que tomada de desejo por Anquises, ela o leva ao enlace amoroso, desejo que fora insuflado por Zeus a fim de que ela provasse das suas próprias armadilhas (*Hinos Homéricos*, 5), Vênus é ancestral de Augusto, e da família júlia, mencionada pelo poeta a fim de direcionar ao imperador a dedicatória do poema. Nesse sentido, mais uma vez, ela é referenciada como personalidade, e não como abstração, o que situa a atuação da deusa em dois planos, um concreto e outro imponderável.

²⁶ *Nec Veneri tempus quam
et formosa Venus formoso tempore digna est,
utque solet, Marti continuata suo est.*

Vênus e os Femininos

Ao estudarmos o feminino pelo viés literário greco-latino, percebemos que não há um único paradigma, traços cristalizados que configurem 'o feminino'. Na realidade, há vários femininos, cujos atributos concernem à peculiaridade de cada personagem. Quando estudamos uma personagem como Antígona, não é possível ter o mesmo olhar quando analisamos Clitemnestra, tanto quanto Helena ou Medeia. São modelos completamente diferentes, com especificidades pertinentes a cada tipo de feminino. É preciso um olhar diferenciado para cada uma delas. Assim, seguindo essa linha de raciocínio, procuramos delinear o perfil de Vênus, cujas características lhe são singulares, uma vez que nela encontramos a *anima* da feminilidade, a *vis* da fecundidade, a *persuasio* da sedução e o *apertum* do erotismo e da sexualidade. Alma, força, persuasão e abertura, eis alguns dos atributos que compõem os olhares de Vênus, expressões de um feminino. Tais características, no entanto, trazem tanto um potencial criador como destruidor, na medida em que ela tem em seus braços Marte, que nada mais é do que a representação do seu falo, haja vista ela utilizar-se da sua força de caráter bélico para dar continuidade ao seu próprio poder, que se configura como pulsão da vida.

Referências bibliográficas

- COLLOUTHOS. *L'enlèvement d'Hélène*. Texte établi et traduit par Pierre Orsini. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- DUMÉZIL, Georges. *La religion romaine archaïque*. Paris: Payot, 2000.
- Hinos Homéricos*. Tradução, notas e estudo Edvanda Bonavina da Rosa...[et al.]; edição e organização Wilson Alves Ribeiro Jr. – São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- LIVY. *History of Rome*. Books I-II. London: Harvard University Press, 2002.
- LUCRÈCE. *De la natura*. Livres I-III. Texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres, 2007.
- MEILLET, Antoine et ERNOUT, Alfred. *Dictionnaire étymologique de la langue latine, histoire des mots*. Paris: Klincksieck, 2001.
- OVID. *Fasti*. Translated by James G. Frazer. London: Harvard University Press, 2003.

OVID. *Metamorphoses*. Books I-VIII. Translated by Frank Justus Miller. London: Harvard University Press, 1999.

OVIDE. *Les Fastes*. Livres IV-VI. Texte établi, traduit et commenté par Robert Schilling. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

OVIDIO. *Metamorfosi*. A cura di Nino Scivoletto. Milano: UTET, 2013.

VEILLÉE DE VÉNUS, Peruigilium Veneris. Texte établi et traduit par Robert Schilling. Troisième tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2003.

VIRGILE. *Énéide. Tome I. Livres I-IV*. Texte établi et traduit par Jacques Perret. Quatrième tirage. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

13

QUANDO O CORPO FALA E A GENTE ESCUTA – A REPRESENTAÇÃO DE ÍLIA - REIA SILVIA NA POESIA LATINA

Katia Teonia Costa de Azevedo

Sigo pelos caminhos, transfiguro-me
Sei que um igual destino eu já cumpri
E ao mesmo tempo em tudo me descubro
Casta e incorpórea. Sou tantas,
Tantos vivem em mim e pródiga descerro-me
Pródiga me faço larva e asa.
(Hilda Hilst, *Trajatória poética do ser*)¹

Introdução

Reia Silvia – por vezes Ília – é mulher, princesa, sacerdotisa, filha e mãe de gêmeos. Reia Silvia² é uma das protagonistas da história mítica da fundação de Roma, no entanto, as narrativas sobre a origem de Roma costumam se concentrar nas figuras masculinas do troiano Eneias e dos

¹ Hilda Hilst (2017).

² Termo padrão a ser utilizado neste estudo.

afamados gêmeos Rômulo e Remo. Primeira personagem feminina de grande protagonismo no período mítico romano³, Reia Silvia reúne em seu corpo a antinomia do corpo sacro-profano, um corpo notável pela castidade e pela maternidade heroica, que suporta as marcas de inúmeras violências. Um corpo oprimido, estuprado, aprisionado e, em certas versões do mito, assassinado; um destino trágico velado pela poética do maravilhoso, ecoado no próprio esvaziamento da sua trajetória, posto que, na tradição mitológica, a figura de Reia Silvia se esvai após o nascimento de seus filhos.

A despeito das narrativas primitivas romanas compreenderem um período histórico impreciso, a matéria de cunho heroico, sobre a qual se apoia a tradição mítica primitiva, abrange uma relevância simbólica, disseminada por meio dos *exempla*, que fecundarão paradigmas morais na sociedade romana (Pereira, 2002: 27; Langlands, 2006: 28). Nessa perspectiva, compreender a representação e o lugar, na narrativa mítica da fundação de Roma, da personagem Reia Silvia é pensar como o ordenamento social de atributos é tão intimamente associado às relações de gênero. É analisar a complexidade simbólica do corpo e como a corporeidade humana produz e reproduz lógicas sociais e culturais. É refletir sobre a construção do discurso predominante permeado no imaginário do povo romano.

Tomando como base passagens da *Eneida* (*Aeneis*, 1.272-274; 7.659-661) de Virgílio, das *Odes* (*Carmina*, 1.2.17-20) de Horácio e dos *Fastos* (*Fasti*, 3.9-42) de Ovídio, fontes escritas por autores masculinos e que compreendem a fase inicial do império de Otávio Augusto, e apoiada em estudos de autoria feminina, como o estudo da classicista Ariadne Staples, *From good goddess to Vestal Virgins: sex and category in Roman Religion* (1998/2004), da historiadora e classicista Sandra Joshel, *The body female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Vergenia* (2002), e, ainda, o estudo de Rebecca Langlands, *Sexual morality in Ancient Rome* (2006), proponho refletir sobre a configuração da personagem Reia Silvia, observando o seu papel como sujeito moral⁴, o uso político do seu corpo e sobre a concepção e a apropriação do corpo feminino da personagem Reia Silvia pelo discurso

³ Depois de Reia Silvia, outras figuras femininas do período da fundação romana serão alvo de grandes violências e terão seus episódios propagados como *exempla*, a saber: Tarpeia e as Sabinas.

⁴ Segundo Langlands (2006:7): "*Pudicitia* offers us a new route into studying ideologies of sex in Roman culture, one which allows us to move beyond the idea of penetration, of sex as necessarily phallic and involving activity and passivity (although these will inform our understanding too) and beyond the male desiring subject, to deal with women, children and even slaves as moral subjects."

ideológico masculino romano na preservação da harmonia social e política (Joshel, 2002; Staples, 2004; Langlands, 2006; Azevedo, 2017). A propósito das edições críticas, comentários sobre os autores e textos latinos, foram utilizadas neste estudo, para a *Eneida* de Virgílio, a edição estabelecida por Frédéric Plessis e Paul Lejay para Hachette (1920), para as *Odes* de Horácio, a edição estabelecida por F. Villeneuve para a *Les Belles Lettres* (1954) e para os *Fastos* de Ovídio, a edição de G.H. Hallam para Macmillan and Co. (1909).

Ília - Reia: antropônimos que unem um só corpo

Os acontecimentos que envolvem as narrativas sobre a personagem Reia Silvia apresentam certa impenetrabilidade, justificada pela importância do seu papel na fundação de Roma e pelo enredamento político-moral decorrente dos acontecimentos, que envolvem a sacerdotisa vestal Reia Silvia e o seu corpo sagrado, incasto e grávido.

Nessa perspectiva transitam variantes do mito – com efeito, conhecido como mito de Rômulo e Remo, que, segundo preceitos de gênero e conteúdo programático, traduzem facetas de um ideal cívico-patriótico e contribuem para a elaboração de um processo de consolidação nacional.

Antes de observar as fontes selecionadas para este estudo, todas de natureza poemática, apresento, uma variante histórica, a fim de que o contraste genérico contribua na percepção da apropriação do corpo feminino de Reia Silvia como um construto político-moral.

A versão que hora se apresenta é recolhida da obra *Antiguidades Romanas*⁵ do historiador Dionísio de Halicarnasso. A escolha desse autor (não como fonte de análise, mas como diretriz para a narrativa mítica) se justifica pelo fato de o historiador ter se dedicado mais detalhadamente às passagens, nas quais Ília⁶ é mencionada, além do fato de buscar apresentar, por meio da sua obra, o caráter virtuoso do povo romano, que os conduziu a tantas conquistas e à civilização romana (D.H., 1.89).

Em harmonia, pois, com a variante histórica (D.H., 1.77), Númitor, filho mais velho de Procas, pertencente à dinastia dos Enéades, era rei de Alba Longa e pai de Aegestos e Reia Silvia. Amúlio, irmão mais novo de Númitor, ascende ao trono dos albaneses, depois de destronar o irmão

⁵ Para este estudo foi utilizada a tradução de Elvira Jimenez y Ester Sánchez para a Editorial Gredos de Dionísio de Halicarnasso. *Historia Antigua de Roma*, Libros I-III, com introdução de Domingo Placido.

⁶ Dionísio de Halicarnasso adota o termo grego “Ília” e faz sete referências diretas em seu primeiro livro, a saber: 1.76.3; 77.1; 79.2-4, 9; 84.2.

Númitor. Por receio de vingança e pela aspiração de nunca ser retirado do poder, Amúlio assassina Aegestos e envia Reia Silvia a exercer o sacerdócio no templo da deusa Vesta, a deusa da lareira acesa. As sacerdotisas vestais eram responsáveis pela preservação do fogo sagrado no templo de Vesta (*aedes Vestae*).

Ainda de acordo com a narrativa histórica, Númitor supõe que a principal motivação de Amúlio, em lançar Ília ao sacerdócio, estivesse relacionada ao voto de castidade assumido pelas sacerdotisas vestais. Dessa forma, Amúlio teria assegurada a ausência de herdeiros e poderia dar continuidade ao seu projeto de poder. Em sequência, a narrativa diz que quatro anos depois de assumido o sacerdócio, a Reia Silvia foi estuprada por um homem que havia se apaixonado por ela. O crime teria acontecido enquanto a sacerdotisa caminhava pelo bosque dedicado ao deus Marte, em busca de água para seus ritos. Segundo outra variante, o estupro teria sido cometido pelo próprio tio, que utilizara artifícios para esconder a sua identidade. Para ocultar o corpo grávido, Reia Silvia, por orientação de sua mãe, simula estar doente e deixa de frequentar o templo, sendo os seus compromissos ritualísticos assumidos pelas demais sacerdotisas. Suspeitoso do afastamento da sobrinha, Amúlio inicia uma investigação enviando o seu médico de confiança e deixando a sua esposa de guarda. Diante da iminência do parto, a gravidez foi revelada e então Amúlio coloca guardas armados a fim de controlar as ações da sobrinha. Convocando Númitor para um conselho, Amúlio anuncia o crime, acusa publicamente o irmão de ser cúmplice em conjunto com sua esposa e ordena que o culpado pela violação seja denunciado. Reia Silvia revelara ao seu pai que o crime fora cometido por um deus, dando como garantia o prenúncio do nascimento dos gêmeos, discurso que seria confirmado com o parto que já se aproximava. Não tendo acolhido os argumentos apresentados pelo irmão, Amúlio condena Reia Silvia e determina que a sobrinha seja penalizada. Ao mesmo tempo que Amúlio anunciava a sua sentença, nasciam os filhos gêmeos. Númitor apela argumentando que sua filha não foi responsável pela sua condição e que o ocorrido tinha sido obra divina, versão que poderia ser sustentada com o nascimento dos gêmeos. Entretanto, Amúlio não apenas rejeita a apelação, como também acusa Reia Silvia de ter planejado enganá-lo, incluindo, no momento do parto, uma outra criança trazida com a ajuda de outras mulheres. Os conselheiros apoiam Amúlio em sua acusação e condenam a sacerdotisa vestal por ter quebrado o seu voto de castidade, sob pena de morte, sendo enterrada⁷

⁷ A quebra do voto de castidade por parte das sacerdotisas vestais resultaria na impiedosa condenação de serem “enterradas vivas numa câmara subterrânea, num local conhecido

Quando o corpo fala e a gente escuta – a representação de Ília -
Reia Sílvia na poesia latina

viva⁸ e sua prole lançada ao rio. Ainda de acordo com a narrativa de Halicarnasso (1.79), os próximos acontecimentos apresentam certa controvérsia entre os escritores, que alternam entre a versão que revela o assassinato imediato de Reia Sílvia e a variante que coloca a sacerdotisa trancada em uma prisão escondida sob vigilância, situação que, na opinião do historiador, pode ter inspirado a primeira alternativa. O argumento da segunda versão apresenta um Amúlio comiserado pelo pedido de sua filha em preservar a vida da prima Reia Sílvia, que após a morte do terrível tio, é libertada⁹.

Reia Sílvia talvez seja a forma como mais comumente essa personagem seja reconhecida, no entanto, dois dos poetas aqui analisados – Virgílio e Horácio - fazem também uso do termo grego Ília (*Ília*), forma substantiva possivelmente tomada da forma feminina do gentílico grego *ílios,-a,-on*, que designava o habitante de Ílio (Troia), logo, o nome próprio “Ília” tem o sentido de “a troiana”¹⁰.

Os termos “Ília” e “Reia Sílvia” estão relacionados a diferentes versões da narrativa, que se distinguem, mais especialmente, à filiação, já que Ília seria uma das filhas dos troianos Eneias e Lavínia, e Reia Sílvia, filha de Númitor, rei de Alba Longa¹¹. Embora haja distinção na filiação, Ília e Reia Sílvia compartilham o mesmo destino trágico, descuidado pela tradição mítica romana, como se observará nas fontes apresentadas.

No período augustano, momento de reformas morais e de reafirmação nacional, três poetas recuperam o mito da fundação de Roma e fazem alusão à personagem Reia Sílvia em seus poemas, quais sejam, Virgílio, Horácio e Ovídio. Embora a métrica¹² e outros elementos os particularizem, certos fatores os aproximam – a forma poética e a atmosfera ideológica de formação de uma identidade romana.

como *Campus Sceleratus*, situado perto da porta Colina”, conforme descreve Paul Harvey, em seu *Dicionário Oxford de Literatura Clássica grega e latina*, pela tradução de Mario da Gama Kury (1998: 513).

⁸ Dionísio de Halicarnasso (1.78.5) relata que anteriormente a pena para as sacerdotisas vestidas que descumprissem o voto de castidade previa a morte por chicoteamento com varas.

⁹ Segundo Pierre Grimal (2002: 406), na variante em que Reia Sílvia sobrevive, ela é resgatada pelos seus filhos Rômulo e Remo, na ocasião em que os gêmeos reclamam o trono de Alba Longa.

¹⁰ Assim como evidencia Pierre Grimal, em seu *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, na tradução de Víctor Jabouille (2000: 249).

¹¹ Pierre Grimal, *op.cit*, p. 249

¹² *Eneida* de Virgílio: hexâmetro datílico; *Ode* 1.2 de Horácio: estrofe sáfica e *Fastos* de Ovídio: dísticos elegíacos.

A Ília-Reia virgiliana: a mãe primordial, um corpo morada para o outro-heroico

Virgílio, na *Eneida*, faz duas referências à Reia Silvia. Na primeira, a menção é realizada através do termo grego Ília, já no primeiro canto da epopeia. Nessa passagem, Vênus procura Júpiter para interpelar a sorte dos troianos, em especial, a de seu filho Eneias, que, ao lado de seus companheiros, havia sido atingido por uma forte tempestade encomendada por Juno. Diante do infortúnio de Eneias e abalada pelo flagelo filial, Vênus intercede junto a seu pai Júpiter, que apaziguará o coração da mãe aflita com a revelação do destino próspero de Eneias e de seus descendentes. Os argumentos de Júpiter são tomados à história de Roma, e o primeiro deles é, cronologicamente, o episódio da fundação romana. Na versão virgiliana, ecoada por Júpiter, Eneias triunfa no Lácio, sendo sucedido por seu filho Ascânio, que transferirá o reino da sede de Lavinio e fortificará Alba Longa, onde reinará por trinta anos e seus descendentes troianos seguirão o reinado por trezentos anos. Nesse momento, Virgílio avança a narrativa e introduz Ília, como se observa no trecho que segue, na belíssima tradução de Carlos Alberto Nunes.

Nestes domínios a gente de Heitor manterá o comando
trezentos anos, até que a princesa Ília, sacerdotisa,
de Marte grávida, à luz há de dar os dois gêmeos
preditos.¹³

(Virg. *En.* 1.272-274)

A transição da narrativa é intermediada pela conjunção temporal latina *donec* (273), que conduz o leitor pela dinastia dos Enéades, suprimindo o contexto político de Alba Longa no qual se insere Ília. Contudo, antes mesmo que seja conhecido o nome “Ília”, Virgílio nos apresenta seus atributos: *regina sacerdos* (273). A primeira característica atribuída à Ília revela a sua origem real – *regina*, termo que, em uma primeira acepção significa “rainha”, e, nesse excerto, é utilizado pelo poeta, no sentido de “princesa”. A despeito de Virgílio omitir nominalmente a filiação de Ília, o termo *regina* demonstra que Ília é filha da família reinante de Alba Longa, localização indicada pelo poeta no verso 271 – *Albam*, e reforçada pelo advérbio *hic* “aqui” (272), que introduz o verso seguinte. A narrativa mítica diz que Ília, como já se verificou, é antropônimo variante para Reia Silvia,

¹³ *Hic iam ter centum totos regnabitur annos / Gente sub Hectorea, donec regina sacerdos, / Marte grauis, geminam partu dabit Iliam prolem.* (Virg. *En.* 1.272-274).

entretanto, sendo Ília filha de Eneias e Lavínia não seria possível que Ília estivesse viva mais de trezentos anos depois, momento em que se desenvolverá o episódio narrado por Virgílio, descrito nos versos 272-274 da *Eneida*. Contradições como essa podem ser encontradas em outros episódios da *Eneida*, como salienta Oliva Neto, nos comentários introdutórios da edição da *Eneida*, traduzida por Carlos Alberto Nunes (2014:61). Entretanto, longe de ser uma incoerência trivial e desarticulada, o fazer poético virgiliano, ainda na opinião de Oliva Neto, consistia em apresentar inúmeras versões do mesmo mito, como uma demonstração de erudição, evidenciando aquela para a qual o poeta mais se inclinava. Nessa perspectiva, é possível perceber que Virgílio conhecia a variante “Ília”, mas apropriou-se do contexto narrativo da versão de Reia Sílvia.

O segundo atributo apresentado por Virgílio é *sacerdos*, “sacerdotisa” (273). Ília era sacerdotisa vestal. As vestais eram um grupo de seis mulheres virgens, entre seis anos e a meia idade (Staples, 2004: 132), que deveriam realizar um voto de castidade, que inicialmente era de cinco anos e que, a partir de Numa, passou a trinta anos (D.H., 1.76). A virgindade das vestais era justificada em razão do caráter puro e imaculável da castidade, características que, conforme esclarece Staples (2004: 148), são igualmente identificadas no fogo sagrado, que deveriam preservar.

O estatuto social e religioso das sacerdotisas vestais era bastante relevante, como pode ser percebido na expressão usada por Tito Lívio (I, 20,3) – *venerabiles et sanctae* (veneráveis e santas) e a preservação dessa condição, mediada pela castidade, simbolizava a própria integridade romana (Staples, 2004: 147). Nesse sentido, ao utilizar o termo *sacerdos*, Virgílio anuncia não apenas um relevante ofício religioso desempenhado por Ília, bem como evidencia uma característica fulcral para no discurso ideológico romano – a *pudicitia*¹⁴, um valor moral, característico da sociedade romana¹⁵, que modera a relação entre mente e corpo, possibilitando pensar sobre sexo e ética (Langlands, 2006: 3-8). A despeito de não haver uma definição uníssona do conceito¹⁶, pode-se compreender, em conformidade com Langlands (2006: 31), que a *pudicitia* é “uma virtude

¹⁴ Segundo Langlands (2006: 4), embora o conceito faça parte da construção moral da sociedade romana, o termo *pudicitia* é pouco empregado, tendo sido identificado pela autora nos seguintes autores: Plauto, Propércio Cícero e Juvenal.

¹⁵ Conforme Langlands (2006: 2), não há conceito equivalente em grego para *pudicitia*, embora haja certa relação com os conceitos gregos de *sophrosyne* (auto-controle) e *aidos* (vergonha).

¹⁶ Langlands (2006: 31-32) identifica sete facetas para *pudicitia* e ressalta o caráter plurifacetado desse conceito.

moral ... que se refere à regulamentação do comportamento (seja de si mesmo ou de outras pessoas) especificamente associado ao sexo”¹⁷.

Considerando, pois, o voto de castidade assumido pelas sacerdotisas de Vesta, a virgindade se configura como um compromisso sagrado (Staples, 2004: 147), atribuindo ao termo *sacerdos*, a que Reia Silvia é qualificada, o estatuto de autoridade moral. Esse fundamento, consolidado no corpo sacro e inviolável, reflete um engajamento religioso, ético e de cidadania, posto que cabe à sacerdotisa vestal a preservação do fogo sagrado da cidade. Ademais, a posição sócio-religiosa concedida às sacerdotisas vestais admite uma reestruturação do ordenamento social romano tornando a sacerdotisa, de modo geral, e a Reia Silvia, em particular, um sujeito moral.

Entretanto, a narrativa virgiliana oculta a primeira grande violência sofrida por Ília, pois o sacerdócio, como já foi apresentado, não foi uma aspiração de Reia Silvia. A princesa de Alba Longa foi compelida pelo seu tio Amúlio a servir à deusa Vesta, sob o subterfúgio de conceder a sobrinha uma condição honrosa. Para além das motivações políticas de Amúlio, é possível compreender também, à luz do conceito de *pudicitia*, que a condução arbitrária de Ília para atuar como vestal demonstra um mecanismo de controle da sexualidade feminina. A gerência sobre o corpo da mulher foi um projeto romano, que encerrava fins morais e políticos e foi instrumentalizado por meio de leis que puniam mulheres casadas e solteiras, como se verifica na nona lei, da décima tábua da *Lei das XII Tábuas*, que autorizava os pais a matarem suas filhas solteiras que praticassem sexo antes do casamento e os maridos que tivessem esposas que praticassem sexo com um homem que não fosse o seu marido (Langlands, 2006: 21):

Se uma mulher bebe vinho ou comete um ato vergonhoso com homem estrangeiro, que o marido e a família dessa mulher a julguem e a punam; e se é surpreendida em adultério, que o marido tenha o direito de matá-la.¹⁸

(*XII Tabulae*, 12,9)

¹⁷ Tradução nossa. “ it is a moral virtue (...) that pertains to the regulation of behaviour (either of oneself or of other people) specifically associated with sex.” (Langlands, 2006: 31).

¹⁸ Tradução de Sílvio A. B. Meira (1972). *XII Tabulae*, 12,9. *A lei das XII Tábuas: fonte do direito público e privado*.

No contexto das obras aqui analisadas, houve a implementação das *Leis matrimoniais de Augusto*, estabelecidas no âmbito da reforma moral elaborada pelo imperador, que promulgou, em 18 a.C., a *Lei Júlia sobre o adultério (Lex Iulia de adulteriis)*. A lógica reguladora da sexualidade feminina permanece na normativa otaviana, conservando o poder àqueles que possuíam o papel social e legal de proteger e vingar a honra do pai ou do marido, como pode ser verificado na descrição concisa da lei, por Langlands (2006: 20):

A lei previa a punição do sexo transgressor (geralmente *stuprum*, às vezes chamado de *adulterium*) envolvendo um homem que fazia sexo com qualquer romano nascido livre (exceto sua própria esposa), especialmente mulheres casadas, mas também mulheres solteiras, viúvas e filhos homens e mulheres. Punia não apenas aqueles que cometeram *stuprum* em um corpo livre, mas também aqueles que favoreceram esse ato. Um pai que fosse *paterfamilias* poderia matar uma filha casada e seu amante se ele os encontrou sob seu próprio teto; um marido poderia matar o amante, desde que ele tivesse um status social baixo.¹⁹

Mais do que o controle do corpo feminino e da sua sexualidade, a implantação dessas leis deve ser compreendida como um dispositivo legal, fundamentado em pressupostos políticos, econômicos e morais, promovido por meio do estímulo ao casamento entre aristocratas, do impulsionamento da taxa de natalidade e da coerção do adultério, como salienta Azevedo (2017: 66).

Seguindo a leitura do excerto virgiliano, é possível observar que o nome de Ília é apresentado apenas no verso seguinte (273), inaugurado pelo termo “Marte”, seguido do adjetivo “*gravis*” (274), empregado aqui com o sentido de “grávida”. O uso desse termo evidencia que Ília está grávida e, ainda, a quem se vincula a filiação de sua prole – deus Marte. Novamente a narrativa virgiliana suprime uma outra violência sofrida pela princesa de Alba Longa: a gravidez de Ília é fruto de um estupro. O corpo

¹⁹ Tradução nossa. “The law made provision for the punishment of transgressive sex (usually *stuprum*, sometimes called *adulterium*) involving a man having sex with any freeborn Roman (except his own wife), especially married women, but also unmarried women, widows and male and female children. It punished not only those who perpetrated *stuprum* on a free body, but also those who abetted such an act. A father who was *paterfamilias* could kill a married daughter and her lover if he found them under his own roof; a husband could kill the lover provided he was of a low social status.” (Langlands, 2006:20).

casto de Ília foi ultrajado, fazendo com que a princesa descumprisse o voto sagrado de conservação da sua castidade, conseqüentemente tornando-se uma transgressora, digna de punição. Mas os versos virgilianos, interpretados por Júpiter, não ousariam rememorar a aridez dessa realidade. E como a tradição mítica acolheria uma sacerdotisa vestal não casta e grávida? De fato não seria possível ver ecoado na voz do deus dos deuses a realização de um crime, que ele próprio, por tantas vezes, cometera. A não ser que a violação, quando cometida por um deus, não fosse considerada um crime. Ademais, sendo Reia Silvia uma sacerdotisa vestal, a sua violação implicaria na conservação do fogo sagrado da cidade, uma vez que o fogo era um símbolo para a castidade, bem como para a integridade da cidade, como Staples (2004: 148) comenta:

o fogo também era um símbolo poderoso para a castidade das vestais e sua consequência, a estabilidade do estado romano. Eles tinham que cuidar incessantemente, pois sua extinção poderia ser um sinal de sua falta de castidade e um presságio de desastre para a cidade. Se fosse determinado que era de fato tal sinal, uma Vestal seria julgada e punida da maneira costumeira. Se o fogo tivesse sido extinto apenas por negligência de uma Vestal, ela seria chicoteada pelo *pontifex maximus*.²⁰

Nessa perspectiva, ao revisitar o mito de fundação romano, Virgílio assegura a estabilidade romana ecoada e chancelada por Júpiter, resguarda a castidade de Reia Silvia e, por conseguinte, a sua *pudicitia*, por efeito de um argumento prodigioso, que torna o corpo violado de Reia Silvia, um corpo dadivoso, um corpo-morada, que se faz lugar para o fundador de Roma.

Em outra passagem da *Eneida*, Virgílio, no canto 7, retoma a imagem mítica da princesa de Alba Longa apresentada no canto 1, mas agora fazendo uso da variante mais popular do nome – Reia, como se observa nos versos abaixo:

Reia, na selva do monte Aventino, mortal perecível,

²⁰ Tradução nossa. "The fire was also a potent symbol for the chastity of the Vestals and its consequence, the stability of the Roman state. They had to tend it ceaselessly for its extinguishing might be a sign of their unchastity and presage disaster for the city. If it was determined that it was indeed such a sign a Vestal would be tried and punished in the customary fashion. If the fire had been extinguished merely through a Vestal's negligence, she was whipped by the pontifex maximus." (Staples, 2004: 148)

Quando o corpo fala e a gente escuta – a representação de Ília -
Reia Silvia na poesia latina

ao deus unida, às ocultas à luz deu um filho viçoso,
(Virg. *En.* 8.659-661)²¹

O trecho destacado apresenta certa controvérsia, pois o nome de Reia é relacionado a um novo parentesco, no entanto, algumas das características da narrativa de Reia Silvia são mantidas, o que faz com que Plessis e Lejay (1920: 606-7) resgatem Sêrvio Honorato para desfazer a ambiguidade presente nessa passagem. Segundo os autores, Honorato não hesita em afirmar que se trata de Reia Silvia, e justifica o uso do antropônimo como um decalque do mito da princesa de Alba Longa. Acompanhando, pois, a leitura de Plessis e Lejay, é possível observar mais uma representação da lendária princesa de Alba Longa com destaque para sua *pudicitia*, uma vez que Virgílio retoma o termo *sacerdos* para novamente salientar o atributo religioso e moral da princesa de Alba Longa. A gravidez de Reia Silvia também é retomada nesta passagem, assim como a apresentação do progenitor, no entanto, nessa passagem, o poeta de Mântua suprime o nome de Marte, substituindo o nome da divindade pelo termo genérico *deus* (660). O trecho revela ainda que Reia deu à luz de forma furtiva (*furtivum*, 660), essa condição pode estar apoiada na variante do mito que apresenta Reia Silvia como uma fugitiva, uma vez que a sacerdotisa vestal escapou do cárcere imposto pelo tio Amúlio.

Nas duas passagens em que Virgílio cita Ília ou Reia, é possível observar que não há menção às violências sofridas pela princesa de Alba Longa. Cabe destacar que a versão virgiliana do mito de fundação de Roma idealiza a figura de Ília-Réia ao concentrar a sua representação na descendência real (*regina*), na devoção religiosa e na castidade (*sacerdos*), no corpo proclamado por um deus (*Marte gravis / Mixta deo mulier*) e por fim, mas não menos importante, no corpo que concebe aquele que será o grande fundador de Roma.

A Ília horaciana: a mãe dolorosa, um corpo repositório da dor de muitos

A referência à princesa de Alba Longa é feita por Horácio, em seu primeiro livro das *Odes*, no segundo carne, que, ao lado de outros poemas²², compõe um ciclo, que resgata o passado de Roma. Nesses

²¹ *collis Aventini silva quem Rhea sacerdos / Furtivum partu sub luminis edidit oras, / Mixta deo mulier [...]* (Virg. *En.* 7.659-661).

²² Conforme Pedro Braga Falcão, em comentários à tradução das *Odes* de Horácio para Cotovia (2008: 35), esta ode se insere no ciclo que aborda o passado recente de Roma. Outras odes do grupo: 1.2; 1.14; 1.35, 1.37; 2.1 e 3.24

versos, Horácio, que recupera o antropônimo grego, apresenta novos contornos para o mito de Ília, delimitando a narrativa mítica em seu epílogo, como se verifica no trecho a seguir, traduzido primorosamente por Guilherme Gontijo Flores (2014):

Vimos louro Tibre com retorcidas
ondas violentando no mar etrusco,
quando derrubou monumentos régios
templos de Vesta,
pelo pranto de Ília se proclamava
como utor e assim invadiu a margem
pela esquerda sem permissão de Jove o u-
xório rio.

(Hor. *Odes*, 1.2.13-20)²³

Os versos horacianos apresentam um recorte diferente daquele apresentado por Virgílio. Enquanto o poeta de Mântua ressalta em seus versos o episódio do nascimento dos gêmeos Rômulo e Remo, Horácio, nesse trecho, demonstra a dor e o lamento de Ília. Além de Horácio nos apresentar uma Ília dolorosa, a passagem revela ainda um desfecho apoteótico de Reia Silvia, posto que, na variante mais trágica do mito, Ília é lançada pelo tio Amúlio no rio Tibre, que a recebeu como esposa e se elevou aos céus ao lado de sua noiva²⁴. Entretanto, o sofrimento apresentado em versos horacianos não revela a violência sofrida pela própria Ília, como um conhecedor do mito pode ser levado a supor. Por intermédio do mito da fundação de Roma, Horácio se apropria do corpo simbólico de Ília e remodela a dor da mãe primordial, associando o lamento da princesa de Alba Longa à morte de César (Villeneuve, 1954: 9), que, como um descendente de Eneias, se filia também à própria sacerdotisa. O símile horaciano é apoiado numa série de fenômenos naturais, que se sucederam em Roma por ocasião da morte de César, como observa Falcão²⁵, e demonstra de um lado, a potência de um mito de fundação na formação de uma identidade nacional, e, de outro, o uso político do sofrimento de Ília, um corpo que é tomado para reivindicar o lugar do César.

²³ *Vidimus flauom Tiberim retortis / litore Etrusco uiolenter undis / ire deiectum monumenta regis / templaue Vestae, // Iliæ dum se nimium querente / iactat ultorem, uagus et sinistra / labitur ripa loue non probante u- / xorius amnis.* (Hor. *Carm.*, 1.2.13-20).

²⁴ Versão anotada por Pierre Grimal (1998: 406).

²⁵ Observação feita por Pedro Braga Falcão, em comentários à tradução das *Odes* de Horácio para Cotovia (2008: 51).

Nessa passagem, o sofrimento de Ília, expresso pela forma verbo nominal *querenti*, particípio presente do verbo *queror* (lamentar), se corporifica em lágrimas, reverberadas na vingança do rio-esposo, que aumenta o seu volume e se faz transbordar, causando uma enorme enchente na cidade de Roma. A imagem poética do rio transbordante amplifica a lamentação de uma Ília queixosa. Se em Virgílio, Ília se fez mãe primordial, aqui, a Ília horaciana é a *mater dolorosa*. O corpo que se fez lugar para o fundador de Roma, aqui é um corpo enlutado, um corpo repositório da dor que se faz lugar para a dor dos descendentes de Rômulo, ou, ainda, dos próprios irmãos de Ília, já que todo romano era considerado irmão de uma sacerdotisa Vestal, como apresenta Azevedo (2017:102). Um sofrimento que potencializa o *páthos* trágico da morte de César e que traduz os sentimentos pátrios de reconhecimento e pertencimento, corroborando a concepção de uma identidade nacional.

Outro aspecto destaca-se no excerto horaciano – o matrimônio de Ília com o rio Tibre. A *puđicitia*, demonstrada de forma mais evidente nos versos virgilianos, reassume um novo delineamento na versão horaciana do mito, uma vez que Ília, aqui, é casada, mais uma união divina que resguarda o corpo sagrado de Ília. Por meio do maravilhoso, a construção poética horaciana preserva o corpo imaculado e a pureza sexual de Ília, reestabelece o controle do corpo feminino solo e restitui Ília ao lugar ideal da mulher na sociedade augustana, salvaguardando, por conseguinte a integridade político-moral de Roma, como se observa em Joshel (2002: 174):

A mulher deveria ser devolvida ao seu devido lugar. Casamento era para ser regulado pelo estado; a sexualidade das mulheres deveria formar as imagens e estabelecer os limites tão necessários para garantir o domínio de Roma sobre os outros e a estruturação do poder de Augusto.²⁶

A união de Ília com o rio Tibre permite ainda reconhecer que o matrimônio celestial, bem como a apoteose de Ília configuraram a construção de uma nova *persona* mítica – a *matrona* deificada. A concepção de um corpo casto e casado reforçaria a representação de Ília no imaginário social romano, não apenas como *mater*, mas também como

²⁶ Tradução nossa. “Woman was to be returned to her proper place. Marriage was to be regulated by the state; women’s sexuality was to form the images and establish the boundaries so necessary to secure Rome’s domination of others and Augustus’s structuring of power.” (Joshel, 2002: 174).

matrona, símbolos que reforçam valores morais reconhecidos pela sociedade romana. Nessa perspectiva, a representação horaciana de Ília preencheria um vazio representativo na tradição mítica, já que a representação da *matrona* é suprimida no mito de fundação de Roma, como observa Staples (2004: 63). Na opinião da autora, é possível identificar no mito de fundação romano uma ideologia masculina sobre o corpo feminino, delineado nas categorias sexuais femininas constantes ou não no mito, quais sejam, a virgem – Reia Silvia, a prostituta – Aca Larência, e a esposa – sem representação no mito. Consoante Staples, a lacuna representativa se justificaria pela sua importância sócio-política, uma vez que apenas uma *matrona* poderia gerar filhos legítimos para um cidadão romano.

Nessa perspectiva, a “*matrona*”, em conjunto com a “virgem”, desempenharia, por meio da *pudicitia*, um papel relevante e, ao mesmo tempo, ameaçador, possibilitando “comparar o desenvolvimento moral de homens e mulheres e explorar evidências para as mulheres como sujeitos morais (em oposição a objetos de controle) em parêntese com os homens” (Langlands, 2006: 2).²⁷

A Reia ovidiana: um corpo sacro-erótico

A nossa terceira e última fonte é Ovídio, na sua obra, *Fastos (Fasti)*, “uma espécie de calendário poético em dísticos elegíacos” (Citroni, 2006:606), em que o poeta propõe apresentar as efemérides romanas mais importantes com base no calendário de sua época, isto é, início da era imperial. Nessa obra é possível conhecer uma narrativa mais desenvolvida do mito da fundação de Roma e uma maior participação de Reia Silvia, como se verifica na tradução abaixo elaborada por Márcio Meirelles Gouvêa Júnior (2015: 133-4).

Inerme estava quando a romana vestal
conquistou-te p’ra teres grandes filhos.
Sílvia, pela manhã – que me impede contar? –
Já ia buscar as águas p’ra abluções;
Ela desce a ladeira em direção ao rio;
traz sobre a coma um cântaro de barro.

²⁷ Tradução nossa. “Our sources therefore offer the sort of information about women’s engagement with the moral sphere usually lacking in Roman moral discourse. We are given a rare chance to compare the moral development of men and women, and to explore evidence for women as moral subjects (as opposed to objects of control) in parallel with that for men.” (Langlands, 2006: 2).

Quando o corpo fala e a gente escuta – a representação de Ília -
Reia Sílvia na poesia latina

No chão sentou-se exausta; abriu ao vento o peito
e ajeitou a desfeita cabeleira.
Enquanto descansava, os salgueiros, as aves
e o murmurar do rio a adormeceram.
Aos poucos, a quietude inseriu-se em seus olhos
e, enlanguescida cai do rosto a mão.
Marte, ao vê-la, a deseja e dela se apodera;
mas co' o poder divino oculta o crime.
Grávida ela desperta – o fundador de Roma
desse modo já estava em suas entranhas.
Ergue-se fraca, sem saber por que fraqueja,
e, encostada numa árvore, assim diz:
"Rogo seja propícia a imagem que sonhei.
Acaso era mais nítido que um sonho?
Junto aos fogos de Troia estava eu quando a fita
de lã, solta da coma, caiu no altar
Então, prodígio! Duas palmas surgem juntas
- uma delas, porém, era maior.
Com seus ramos cobria inteiramente o mundo,
e tocava as estrelas co' a alta copa.
Eis que meu tio apronta o ferro contra as duas.
Temo, meu coração gela de medo.
O picanço de Marte e a loba as duas salvam,
ambas palmas por eles são guardadas."
Disse ela, e levantou co' infirmes mãos o cântaro,
que enchera enquanto o sonho recordava.
Crescendo Remo, então, e crescendo Quirino,
com o peso do céu inchou-se o ventre.

(Ov. *Fastos*, 3.9-42)²⁸

²⁸ *tum quoque inermis eras, cum te Romana sacerdos / cepit, ut huic urbi semina magna dares. / Siluia Vestalis (quid enim uetat inde moueri?) / sacra lauaturas mane petebat aquas. / uentum erat ad molli decliuem tramite ripam; / ponitur e summa ficitilis urna coma: / fessa resedit humo, uentosque accepit aperto / pectore, turbatas restituitque comas. / dum sedet, umbrosae salices uolucresque canorae / fecerunt somnos et leve murmur aquae; / blanda quies furtim uictis obrepsit ocellis, / et cadit a mento languida facta manus. / Mars uidet hanc uisamque cupit potiturque cupita, / et sua diuina furta fefellit ope. / somnus abit, iacet ipsa grauis; iam scilicet intra / uiscera Romanae conditor urbis erat. / languida consurgit, nec scit cur languida surgat, / et peragit tales arbore nixa sonos: / 'utile sit faustumque, precor, quod imagine somni / uidimus: an somno clarius illud erat? / ignibus Iliacis aderam, cum lapsa capillis / decidit ante sacros lanea uitta focos. / inde duae pariter, uisu mirabile, palmae/surgunt: ex illis altera maior erat, / et grauibus ramis totum protexerat orbem, contigeratque sua sidera summa coma. / ecce meus ferrum patruus molitur in illas: / terrore admonitu, corque timore micat. / Martia, picus, auis gemino pro stipite pugnant / et lupa: tuta per hos utraque palma fuit. 'dixerat, et plenam non firmis uiribus urnam / sustulit:*

A versão ovidiana do mito naturalmente apresenta mais elementos do que as anteriormente observadas, o que se justifica pela proposta programática apresentada no primeiro parágrafo desta seção. Nessa passagem, Ovídio inicia a sua apresentação evocando Marte (1-8), sob a justificativa de que o mês de março, mês sobre o qual o poeta discorre, tem a sua origem no nome do referido deus. Logo em seguida, Ovídio, que já havia descrito que Marte tinha depositado suas armas no chão (1-2), diz que Marte estava indefeso (*inermis*) até o momento de ser conquistado (*cepit*) por uma romana vestal (*Romana sacerdos*, 9). Nesses poucos versos iniciais é possível observar vários aspectos das relações de gênero e da idealização masculina sobre o corpo feminino. Para compreender essa construção destaco o termo *sacerdos* (9), que novamente é utilizado para apresentar a personagem Reia Silva, que ainda não foi citada nominalmente. O uso desse termo reforça, como já observado na representação virgiliana, a atmosfera sacrossanta conferida à princesa de Alba Longa. Contudo, Ovídio inicia o seu segundo verso com o verbo *cepit*, pretérito perfeito do verbo *cipio*, que significa, dentre outras coisas, “capturar”, e que foi traduzido por Gouvêa Júnior como “conquistar”, primeira ação atribuída pelo poeta à sacerdotisa romana. Nessa perspectiva, o verbo *cepit* é a chave de leitura para compreender que, a despeito de ter sido apresentada como *Romana sacerdos*, o corpo de Reia Silvia é percebido como um corpo feminino e como um corpo erótico, um templo de encantamento, um corpo que reúne a dicotomia sagrado-profano e que se torna objeto de desejo de um deus sem armas.

A associação da sedução como artifício feminino é prenunciada na descrição do deus Marte despojando as suas armas, como se observa no trecho que segue:

Baixando um pouco a lança e o escudo, chega, ó Marte.
Solta, ó Guerreiro, do elmo a cabeleira.
(Ov. *Fastos*, 3.1-2)

No momento em que Marte avista Reia Silvia ele está desarmado e dessa forma, Ovídio realiza o encontro do deus, inerte (v.9), com a sacerdotisa que o conquistou apenas por ser. O corpo de Reia é, pois, o corpo feminino munido de erotismo, que, mesmo sem pretender, provoca. Nessa perspectiva, a retórica do amor à primeira vista eclipsa, num

implerat, dum sua uisa refert. / interea crescente Remo, crescente Quirino, / caelesti tumidus pondere uenter erat.

primeiro ato, a lógica do corpo feminino erotizado e, ato contínuo, a violência sexual vindoura.

A propósito da sacralidade e por extensão, da castidade, como um elemento de pulsão masculina, Bataille, em seu estudo sobre o erotismo, comenta que existe um impulso que conduz o ser a enodoar o belo, como se observa nessa passagem: “Nós a desejamos para maculá-la para sentir o prazer de que estamos profanando (1987: 135).” Na opinião do autor, a beleza é em si pulsão de violação, uma transgressão própria do humano, como se observa:

Ao falar de beleza, falei da profanação. Eu poderia ter falado igualmente de transgressão, uma vez que a animalidade, em relação a nós, tem o sentido de transgressão, visto que o animal ignora o interdito. Mas o sentimento de profanar é mais imediatamente inteligível para nós.

(Bataille, 1987: 136)

A despeito da reflexão do filósofo francês não fazer distinção de gênero, podemos verificar, a partir da narrativa ovidiana, que a pulsão de profanação é própria da figura masculina, representada, nessa passagem, pelo deus Marte, e o ser profanado, nesse contexto, é um corpo feminino, simbolizado pela sacerdotisa romana, Reia Silvia.

A retórica do corpo feminino como manancial erótico possibilita compreender que a reificação do corpo feminino é orientada por atributos elaborados pelo discurso sócio-ideológico masculino, que identifica na juventude²⁹, na beleza, na castidade e na sacralidade um ideal de corpo feminino desejável. Tomando a sexualidade como um mecanismo patriarcal, “a reificação sexual é o processo primário da sujeição das mulheres. Ele alia o ato à palavra, a construção à expressão, a percepção à coerção e o mito à realidade”³⁰ (Catherine MacKinnon, *Feminism, Marxism, Method, and the State: An agenda fot Theory, Signs 7* (Spring, 1982) 515,541, apud Scott, 1986: 1058).

A narrativa ovidiana segue com a descrição de Reia Silva, que descansa no bosque e acaba por adormecer. Durante o sono, a sacerdotisa vestal é

²⁹ Segundo Bataille (1987: 135-7), a juventude e o distanciamento formal de animalidades são elementos constituintes do belo sob a perspectiva humana.

³⁰ Tradução nossa. “Sexual objectification is the primary process of the subjection of women. It unites act with word, construction with expression, perception with enforcement, myth with reality.”

estuprada pelo deus Marte, que, com poderes divinos oculta o seu crime, como se vê no trecho abaixo:

Marte, ao vê-la, a deseja e dela se apodera;
mas co' o poder divino oculta o crime.

(Ov. *Fastos*, 3. 21-2)

As sequências das ações de Marte são resumidas em “ver” (*uidet*), “desejar” (*cupit*), “possuir” (*potitur*) e “ocultar” (*fefellit*), a matriz patriarcal para o *Man fucks women: subject verb object* (o homem come a mulher: sujeito verbo objeto), de que fala Joan Scott (1986), ao recuperar a analogia elaborada por Catharine Mackinnon³¹. Uma sucessão de práticas, furtivamente difundidas através de um discurso idealizadamente amoroso e que enaltece o sujeito masculino desejante. Um dispositivo narrativo que vem sendo conservado pela tradição literária sem que haja uma reflexão sobre as relações de gênero, que pautam essa dinâmica. Mecanismos que atenuam a violência contra o corpo feminino e que podem ser reproduzidos em diversas camadas do discurso, seja por produções autorais de homens escritores, seja em traduções de homens tradutores, como se observa na tradução em língua portuguesa dos mesmos versos destacados realizada por Seabra e Castilho para a Clássicos Jackson (1949)³².

Mavorte ao vê-la,
Arde, ferve de amor; ousa... triunfa;
E, por mago condão só dado a nubes,
Da mesma a quem roubou seu furto encobre.

(Ov. *Fastos*, 3. 21-2)

Outro aspecto importante a ser destacado sobre a violência sofrida por Reia Silva diz respeito a perda de sua castidade. A virgindade, como já observado, não era apenas uma condição para a adesão ao sacerdócio vestal, mas um valor em si, uma personificação da virgindade, simbolizando a própria integridade da sociedade romana, além disso, a ruptura do pacto de castidade de uma vestal era um indicativo perigoso de sua potência sexual (Staples, 2004: 132,147). A perda da virgindade por parte de uma vestal seria ainda uma transgressão ideológica no sentido do

³¹ Catherine MacKinnon, *Feminism, Marxism, Method, and the State: An agenda fot Theory*, *Signs* 7 (Spring, 1982) 515,541, apud Scott, 1986: 1058.

³² Horácio-Ovídio. *Sátiras – Os Fastos*. Tradução de Antonio Luís Seabra e António Feliciano de Castilho (1949).

que representava o sacerdócio, fazendo com que o grande desvio não fosse a perda da virgindade em si, mas a impossibilidade de permanecer uma vestal (Staples, 2004: 148). Ademais, a violência sexual contra mulher, mais especificamente o estupro, simbolizaria, segundo Joshel (2002: 179) uma ameaça aos homens e, por conseguinte, ao equilíbrio político, como se observa na analogia apresentada pela autora que traduz o corpo feminino como um limiar:

Se as mulheres são limites, o estupro, que ataca um orifício, uma área marginal do corpo, cria uma vulnerabilidade especial para o “centro”, isto é, os homens.³³

(Joshel, 2002: 179)

A análise de Joplin, realizada a partir do estupro da personagem mítica Filomela, se coaduna com a percepção do corpo feminino como uma fronteira, visto que, na opinião da autora o hímen feminino “serviria de signo físico ou sexual para o limiar ou muro que define os limites da cidade”³⁴ (2002: 267). Joplin, por meio de Mary Douglas³⁵, oferece, ainda, uma metáfora bastante elucidativa para a reflexão da apropriação do corpo feminino como um corpo político:

o corpo humano é sempre tratado como uma imagem da sociedade. . . O interesse pelas aberturas depende da preocupação com as saídas e entradas sociais, as rotas de fuga e as invasões. Se não houver preocupação em preservar as fronteiras sociais, não esperaria encontrar preocupação com as fronteiras corporais. A relação da cabeça aos pés, do cérebro e dos órgãos sexuais, da boca e do ânus é comumente tratada de modo que expresse os padrões de hierarquia relevantes.³⁶ (Joplin, 2002: 267)

³³ Tradução nossa. “If women are boundaries, rape, which assaults an orifice, a marginal area of the body, creates a special vulnerability for the “center,” that is, men.” (Joshel, 2002: 179).

³⁴ “the woman’s hymen serving as the physical or sexual sign for the limen or wall defining the city’s limits.”

³⁵ *Natural Symbols, Explorations in Cosmology* (New Yorlz: Pantheon, 1970, rpt. 1982), p. 70, apud Joplin, 2002: 267.

³⁶ Tradução nossa. “the human body is always treated as an image of society. . . Interests in apertures depends on the preoccupation with social exits and entrances, escape routes and invasions. If there is no concern to preserve social boundaries, I would not expect to find concern with bodily boundaries. The relation of head to feet, of brain and sexual organs, of

Diferente de Virgílio que apresentou a narrativa de Réia Silvia sob a poética do maravilhoso, Ovídio incorpora elementos de certa forma tangíveis em seu discurso ao contextualizar a violência sexual sofrida por Reia Silva ao momento do sono. Essa ambientação permite que Ovídio reprima o lamento da princesa de Alba Longa pelo crime sofrido, o que nos leva a pressupor que a não consciência do crime, conduziria a uma inconsciência moral, que afastaria Reia Silvia dos sentimentos moldados pelo conceito de *pudor*, definido por Langlands (2006:18) como “um sentimento de vergonha e desconforto sócio-ético decorrente de uma consciência de si mesmo como foco constante do olhar moralizador da comunidade, que impunha restrições ao comportamento de um indivíduo”³⁷. O poeta não parece encontrar argumentos para ecoar em sua narrativa esse sofrimento, ou porque a violência vivenciada por Reia Silvia é um acontecimento irrelevante comparado à distinção de gerar aquele que irá fundar Roma, ou porque realçar a violência cometida pelo deus Marte é atingir a *pudicitia* de Reia Silvia, é torná-la *impudica*, uma corrupção moral, cujo decoro não é próprio para a mãe do fundador de Roma. Entretanto, o corpo grávido de Reia Silvia é o seu poder, uma autoridade conferida pela maternidade que torna a criatura, uma criadora. Ademais, a atmosfera onírica é propícia ao prenúncio do nascimento de Rômulo e Remo e às demais dificuldades de sobrevivência que os irmãos gêmeos enfrentarão por obra de Amúlio, visão que será revelada nos próximos versos pela voz da própria Reia Silvia.

No entanto, antes de anunciar o sonho, Ovídio destaca que a sacerdotisa desperta já grávida do fundador de Roma. O corpo violado de Reia Silvia recebe novamente contornos sagrados, aqui, o corpo da princesa de Alba Longa é um templo guardião do grande herói romano, o fundador de Roma (*Romanae conditor urbis*).

Grávida ela desperta – o fundador de Roma
desse modo já estava em suas entranhas.
Ergue-se fraca, sem saber por que fraqueja,
e, encostada numa árvore, assim diz:

mouth and anus are commonly treated so that they express the relevant patterns of hierarchy” (Joplin, 2002: 267).

³⁷ Tradução nossa. “[...] a sense of shame and socio-ethical discomfort stemming from an awareness of oneself as the constant focus of the moralising gaze of the community, which placed constraints upon the behaviour of an individual” (Langlands, 2006: 18).

Quando o corpo fala e a gente escuta – a representação de Ília -
Reia Sílvia na poesia latina

Dando continuidade à análise da passagem, Ovídio revela, em discurso direto, o sonho auspicioso de Reia Sílvia. Em outros termos, enquanto o deus Marte violenta a princesa de Alba Longa, adormecida, prenuncia o nascimento dos gêmeos, a perseguição do tio Amúlio e a proteção divina de Marte sobre as crianças. Reia Sílvia, desconhecendo a violência que sofreu, experimenta em seu corpo o destino de Roma.

E a narrativa ovidiana segue com o nascimento dos gêmeos e os próximos versos apresentam elementos relevantes para observar a moralidade que incide sobre Reia Sílvia. Nesse trecho, o poeta descreve o dissentimento da própria deusa Vesta, por ocasião do parto.

Quando p'ra completar o ano em curso restavam
menos do que dois signos para o sol,
Sílvia foi mãe. De Vesta dizem que as estátuas
co'as castas mãos os olhos recobriram.
Tremeu o altar da deusa enquanto ela paria;
nas cinzas, assustado o fogo entrou.

(Ov. *Fastos*, 3. 43-48)

Nesse excerto, Ovídio salienta a gravidade da quebra do voto de castidade fazendo tremer, hiperbolicamente, até mesmo o templo vestal, reforçando, dessa forma, a imagem de desaprovação divina. A imagem poética elaborada por Ovídio possibilita compreender que deusa e templo assumem a crença da opinião pública, é o olhar moralizador da comunidade de que fala Langlands (2006:18), de uma sociedade que condena a falta de castidade das vestais, que refuta a sexualidade feminina, que desaprova um corpo grávido fora do casamento. Nesse sentido, cabe ressaltar a autoridade religiosa conferida às vestais, como se observa nos comentários de Staples (2004:147-8):

A falta de castidade de uma vestal era um sinal do perigoso ressurgimento de seu potencial sexual. Foi também um sinal de que as restrições impostas a esse potencial - ou seja, virgindade ideológica - falhou. A perda de sua virgindade física removeu o fundamento sobre o qual o ideal de uma virgindade vestal foi construído. Vale a pena repetir - de novo - que a gravidade peculiar do crime de uma vestal não era apenas que ela havia deixado de ser virgem, mas que, portanto, ela havia deixado de ser uma vestal.³⁸

³⁸ Tradução nossa. "A Vestal's unchastity was a sign of the dangerous resurgence of her sexual potential. It was also a sign that the constraints imposed on that potential—i.e.

Após a descrição do nascimento dos gêmeos e da reação da deusa Vesta, Ovídio concentra o núcleo da sua narrativa nos gêmeos e não retoma a trajetória de Reia Silvia, no entanto, variantes do mito esclarecem que, depois de tentar matar os sobrinhos-netos lançando-os ao Tibre, Amúlio lança Reia Silvia no Tibre. Em outras versões, Reia é aprisionada pelo tio, sendo libertada na ocasião em que Rômulo e Remo reivindicam o trono de Alba Longa. Apesar de Ovídio não apresentar nenhuma versão para o desfecho narrativo de Reia Silvia, ambas as versões confluem na punição sofrida pela princesa.

Afinal, de que crença somos herdeiras?

A tentativa de privilegiar neste estudo a voz de autoria feminina defrontou-se com a hegemonia masculina na produção literária latina, uma conjuntura que oferece uma representação feminina resultante do discurso poético de autores homens. Nesse sentido, a poesia latina augustana, pelos versos de Virgílio, Horácio e Ovídio, são instrumentos de conservação do ideal de moralidade atribuído à Reia Silvia. O emprego da poética do maravilhoso por esses poetas foi compreendido como um mecanismo de preservação ética, que revigora uma nova ordem imperial e revela a importância do discurso poético na formação de uma identidade nacional.

Foi possível observar também que a representação de Reia Silvia congrega três *personae* míticas, quais sejam, a “virgem”, a “mãe” e a “matrona”, um ordenamento social intimamente associado à sexualidade feminina, que demonstra de um lado, um controle masculino sobre a sexualidade feminina, e, de outro, a percepção dessas categorias como sujeitos moralizantes.

As narrativas observadas neste estudo demonstram ainda que o corpo de Reia Silvia pertence ao outro. É um não-pertencimento do próprio corpo, um não-corpo que a aproxima do divino, quer pelo sacerdócio, quer pelo epílogo apoteótico, uma lógica patriarcal que redepõe em mãos masculinas o controle do corpo feminino. Nesse sentido, a deificação da princesa de Alba Longa é o desenlace moralizante, que permite assimilar

ideological virginity—had failed. The loss of her physical virginity removed the foundation upon which the ideal of a Vestal Virgin was constructed. It bears repeating—again—that the peculiar gravity of a Vestal’s crime was not merely that she had ceased to be a virgin, but that she had thereby ceased to be a Vestal.”

uma personagem, que carrega em seu corpo tantas marcas. No entanto, a deificação de Reia Silvia pode ser compreendida também quando seu corpo se torna um corpo grávido, um estado que concede à princesa o poder da criação, tal como um deus (e a criação de um herói romano!). Nessa perspectiva, a poética do maravilhoso amplia seu alcance ao desmistificar o corpo virgem-mãe de Reia Silvia e, ao mesmo tempo, nulifica a anomalia sócio-religiosa de um corpo não casto, por consequência, sob a perspectiva da *infamia*, não há a quem punir.

No passo de Langlands (2006:28), que compreende o *exemplum* mítico como uma versão única e recontada, renovando, dessa forma, o próprio mito e revelando aspectos morais da sociedade, e entendendo que cada leitura, por sua vez, também é uma nova forma de ver o mito, observou-se que o corpo feminino de Reia Silvia é em si um *exemplum*, posto que esse corpo se torna espaço de construção de uma ideologia sócio-culturalmente predominante. Um corpo que congrega uma descendência divina, que celebra virtudes morais romanas e que se faz morada para o herói-fundador. Um corpo político, mantenedor de um equilíbrio moral, social e político, um corpo que mimetiza Roma.

Referências bibliográficas

Edições e traduções

HORACE. *Tome I, Odes et épodes*. Texte établi et traduit par F. Villeneuve. 5^e Édition revue et corrigée. Paris: Societé d'édition Les Belles Lettres, 1954.

HORÁCIO. *Odes*. Tradução de Pedro Braga Falcão. Lisboa: Cotovia, 2008.

HORÁCIO. *Odes e Epodos*. Tradução de Bento Prado de Almeida Ferraz. Organização de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

OVID. *The Fasti of Ovid*. Edited with notes and índices by G.H. Hallam, London: MacMillan and Co., 1909.

OVID. *Fasti*. with an English translation by Sir James George Frazer. Cambridge, Massachusetts, London: Harvard University Press, 1959.

OVÍDIO. *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Revisão da tradução de Júlia Batista Castilho de Avellar. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

VIRGILE. *OEUVRES DE VIRGILE*. Texte latin publiées avec une introduction biographique et littéraire des notes critiques et explicatives des gravures,

des cartes et un index, par F. Plessis et P. Lejay,. Paris: Librairie Hachette, 1920.

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

Estudos

AZEVEDO, S. F. L. *O adultério, a política imperial, e as relações de gênero em Roma*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017

FLORES, Guilherme Gontijo. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética*. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014

JOPLIN, P.K. "The voice of the Shuttle Is Ours" In *Sexuality and Gender in the Classical World. Readings and Sources*. Edited by Laura K. McClure. Blackwell Publishers, 2002.

JOSHEL, S.R. "The body female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Vergenia" In *Sexuality and Gender in the Classical World. Readings and Sources*. Edited by Laura K. McClure. London: Blackwell Publishers, 2002.

LANGLANDS, R. *Sexual morality in Ancient Rome*. Cambridge: Cambridge University Press, New York, 2006.

PEREIRA, M.H.R. *Estudos de História da Cultura Clássica*. Volume II. Cultura Romana. 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

SCOTT, Joan W. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis." *The American Historical Review*, vol. 91, no. 5, 1986, pp. 1053–75, <https://doi.org/10.2307/1864376>.

STAPLES, A. *From good goddess to Vestal Virgins: sex and category in Roman Religion*, [1998]. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2004.

A FIGURA FEMININA DE LUCRÉCIA E SUA VIOLAÇÃO- REPRESENTATIVIDADE DA MULHER COMO IDEAL DE VIRTUDE

Elaine Cristina Prado dos Santos

A conquista do espaço feminino, segundo reflexões de Zinani (2006: 25), acontecerá na medida em que a mulher assumir seu discurso e realizar uma arte e uma crítica centradas na figura feminina, adquirindo voz e visibilidade a subverter o silêncio milenar a que sempre foi submetida. A partir desta afirmação, o capítulo, A figura feminina de Lucrecia e sua violação - representatividade da mulher como ideal de virtude, do livro, *O feminino na literatura grega e romana*, tem por meta fazer um estudo a respeito da figura feminina de Lucrecia, retratada na obra da antiguidade: *História de Roma, (Ab Urbe Condita)* de Tito Lívio, com a intenção de estabelecer relações históricas, míticas e temáticas, como mito do ideal de mulher virtuosa e honrada, agredida no espaço da *domus*. Tendo por tópico o mito do ideal de mulher virtuosa e por alicerce as leituras de Mircea Eliade, de Pierre Grimal, de Simone de Beauvoir, de Sant'Anna e de Zinani, pretende-se indagar e vislumbrar se esse ideal romano de mulher

pode, ainda, ser retratado na sociedade contemporânea e qual sentido de voz adquiriu a mulher do século XXI.

É sempre difícil descrever um mito; conforme Simone de Beauvoir (2016: 203), pois é, por vezes, tão fluido, tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade: a mulher é a um só tempo Pandora e Atena, Eva e Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas; é o silêncio elementar da verdade, é artifício; é a que cura e a que enfeitiça; é a presa do homem e sua perda, é tudo o que ele quer ter, sua negação e sua razão de ser. Antes de ser mãe do gênero humano, Eva é a companheira de Adão; foi dada ao homem para que ele a possuía e fecundasse como possui e fecunda o solo; e, através dela, ele faz da Natureza inteira seu reino. A mulher é a presa do esposo, sua propriedade.

Tendo como referência e ponto de partida essa afirmação sobre o universo feminino, este trabalho tem por objetivo propor uma reflexão sobre a lenda romana de Lucrecia, retratada na obra de Tito Lívio, com a intenção de poder estabelecer relações históricas, míticas e temáticas a partir da figura feminina romana, Lucrecia, considerada um ideal de mulher virtuosa e honrada. Alicerçada em estudos de Mircea Eliade, de Pierre Grimal, de Simone de Beauvoir, de Sant'Anna e de Zinani, procurar-se-á indagar se esse ideal, dentro dos moldes e dos valores romanos, pode ainda ser vislumbrado na sociedade contemporânea e como se expressa a mulher a partir de um percurso histórico como trajetória de registro de existência e de vida.

Para poder responder a esse questionamento e entender como se expressa esse ideal de mulher da Antiguidade e estabelecer alguns vínculos com a mulher atual a partir de um estudo reflexivo, é necessário compreender qual o sentido retratado por Tito Lívio sobre a matrona romana, Lucrecia. Conforme o historiador, o sétimo rei de Roma, o soberbo Lúcio Tarquínio, governava como um verdadeiro tirano, agindo com muita violência e crueldade. Lívio narra que o rei tinha um sobrinho, o qual se chamava Lúcio Tarquínio Colatino, casado com a matrona romana Lucrecia, personagem lendária deste estudo. Por sua vez, o rei, Tarquínio, o soberbo, tinha um filho, chamado de Sexto Tarquínio.

Conforme a obra liviana, durante uma campanha militar, em Árdea, (1.157-58), os primos, Tarquínio Colatino e Sexto Tarquínio, mais alguns oficiais, que se encontravam de licença, reuniram-se em um banquete na casa de Sexto Tarquínio e começaram a falar sobre suas mulheres, cada um elogiando mais do que o outro as virtudes e dotes das respectivas esposas. Quando a conversa atingiu um determinado grau de discussão, Colatino alegou que não havia motivos para continuarem a emitir e a trocar

A figura feminina de Lucrecia e sua violação - representatividade da mulher como ideal de virtude

opiniões a esse respeito, pois, em poucas horas, poderiam comprovar a superioridade de sua esposa Lucrecia, virtuosa e honrada, em relação às outras mulheres. Sugeriu, em seu discurso com o primo e com os oficiais, que fossem até sua casa para que pudessem ter a comprovação do que dissera e pudessem observar, com os próprios olhos, o que as esposas estavam fazendo na ausência dos maridos. Exaltados e motivados pela discussão e pelo torpor do vinho, aceitaram o desafio proposto por Colatino e todos se dirigiram até Roma e depois para Colácia:

Exaltados pelo vinho, todos gritaram: "Sim, partamos!" e as rédeas soltas voaram para Roma.

(Tito Lívio. *Ab Urbe Condita*, 1.57)¹

Ao chegarem à casa de Colatino, encontraram Lucrecia em atitude bem diferente das outras mulheres, pois enquanto as noras do rei se entretinham em suntuosos banquetes femininos, Lucrecia, no interior de sua casa, estava sentada ao lado das servas, conforme relato liviano:

Encontraram Lucrecia em atitude bem diferente das noras do rei. Estas, para matar o tempo, participavam com as amigas de um suntuoso banquete. Lucrecia, ao contrário, encontrava-se no interior de sua casa, sentada junto com suas servas, e fiava a lã apesar da hora avançada. A comparação entre as mulheres terminou com a exaltação de Lucrecia.

(Tito Lívio. *Ab Urbe Condita*, 1.57)

Atitude que fizera com que Colatino ganhasse a aposta travada entre os homens, pois a comparação entre as mulheres terminou com a exaltação da virtude e honra de Lucrecia. A comparação que foi feita com as outras mulheres enalteceu tanto a figura de Lucrecia a ponto de Colatino, vencedor, convidar os jovens príncipes a permanecerem em sua casa; entretanto, Sexto Tarquínio, filho do rei, ao ver a beleza da prima Lucrecia, aliada à virtude, foi seduzido por tanta beleza e tomado por um encantamento e paixão, a ponto de sentir um forte desejo de possuí-la. É interessante perceber, por meio da narrativa de Lívio, que Lucrecia, esposa de Colatino, exerce uma ocupação que a dignifica, ou seja, ela realiza trabalhos com a lã. Conforme apontamentos de Gomes (2019: 30), Eva Cantarella (1997) registra que o lanifício foi um privilégio concedido às

¹ As traduções apresentadas neste capítulo são de Paulo Matos Peixoto (1989).

mulheres na época de Rômulo, tornando-o o “único” esforço de trabalho feminino. Tal citação nos traz à memória a figura feminina de Penélope – ideal de mulher da antiguidade, que fiava lã e tecia uma tapeçaria, não só como virtude, mas também como representação da inteligência e da argúcia em relação aos pretendentes.

Passados alguns dias, aproveitando-se da ausência do esposo da matrona romana, Sexto Tarquínio foi até sua casa e foi recebido por Lucrecia com toda a hospitalidade de uma boa anfitriã, segundo os costumes. Depois do jantar, o príncipe foi conduzido aos aposentos que lhe foram destinados. Mas, quando todos pareciam dormir, com uma espada na mão, ardendo em desejo por Lucrecia, dirigiu-se ao quarto da prima, aproximou-se dela, enquanto dormia, apoiando-lhe a mão esquerda sobre o peito, disse-lhe:

Silêncio, Lucrecia. Eu sou Sexto Tarquínio e tenho a espada na mão. Se disseres uma palavra, morrerás"
(Tito Lívio. *Ab Urbe Condita*, 1.58)

Ameaçada, Lucrecia sentiu-se aterrorizada, especialmente quando Sexto Tarquínio confessou-lhe o grande amor que nutria pela prima. Misturando ameaças às súplicas, o jovem insistiu que ela se entregasse à sua paixão. Como não conseguiu demovê-la, decidiu chantageá-la, principalmente com a ameaça da desonra, dizendo que iria colocar ao lado de seu cadáver o de um escravo estrangulado e nu, para que parecesse que fora ela assassinada em um momento de adultério, quando fosse apanhada em flagrante. O historiador Tito Lívio cria, nesse momento da narrativa, uma espécie de clima de suspense, projetando Lucrecia em um alucinante dilema: ou morrer como uma mulher indigna por ter cometido um falso adultério com um escravo; ou deixar-se ser violentada para, posteriormente, relatar a verdade do estupro a seus familiares.

Diante do terror investido por palavras tão cruéis, Lucrecia cedeu à paixão criminosa do primo, o qual *trunfou da obstinada virtude*, segundo Tito Lívio:

Com essa ameaça, a paixão criminosa de Tarquínio triunfou da obstinada virtude
(Tito Lívio. *Ab Urbe Condita*, 1.58)

Segundo Gomes (2019: 32), Sexto conseguiu conquistar a castidade de Lucrecia, ao provocar-lhe medo por uma desonra maior que o estupro, ou seja, o forjado adultério com um escravo. A ideia de adultério causou pavor

A figura feminina de Lucrecia e sua violação - representatividade da mulher como ideal de virtude

em Lucrecia e a possibilidade de ser realizado com um membro, considerado da mais baixa classe social, o que tornaria o fato ainda mais ultrajante, principalmente por ser a matrona uma mulher da nobreza romana. Sendo assim, Lucrecia procurou poupar sua família, e a si mesma, de um desprestígio maior, rendendo-se, por fim, à violência sexual.

Sexto Tarquínio saiu exultante da casa da matrona romana por ter realizado com êxito o que havia desejado. Sentiu-se feliz por ter destruído a honra de uma mulher, conforme o historiador da antiguidade. Saiu do quarto de Lucrecia, sentindo-se vitorioso por ter conseguido realizar o seu intento. Por sua vez, a matrona, abatida e ultrajada por ter sofrido tão grande infortúnio. Lucrecia enviou, a seguir, um mensageiro para Roma e para Árdea, pedindo que tanto o pai quanto o marido viessem imediatamente para junto dela e que levassem um amigo de confiança, pois uma grande desgraça havia se abatido sobre sua casa. O pai de Lucrecia, Espúrio Lucrécio, foi imediatamente à casa da filha, acompanhado de Públio Valério Volésio; enquanto Tarquínio Colatino, acompanhado de Lúcio Júnio Bruto. Ao chegarem, encontraram em seu aposento Lucrecia sentada, que, ao ver o marido e o pai, pôs-se a chorar copiosamente. Perguntaram-lhe como estava, e ela respondeu-lhes com as seguintes palavras:

Mal. Como pode ir bem uma mulher que perdeu a honra? Vestígios de outro homem, Colatino, acham-se em teu leito. Aliás só meu corpo foi violado, minha alma permaneceu pura. Minha morte servirá de testemunha. Mas dai-me vossas mãos como garantia de que não deixareis impune o culpado. Foi Sexto Tarquínio quem, sendo nosso hóspede, agiu como inimigo e veio esta noite de espada desembainhada contra mim (e contra ele próprio, se sois verdadeiros homens) para conseguir prazer criminoso.

(Tito Lívio. *Ab Urbe Condita*, 1.58)

Como testemunhas, os homens tentaram acalmá-la, dizendo que ela não era culpada, que não havia feito nada que a maculasse, pois o erro só poderia ser cometido pela mente e não pelo corpo. Entretanto Lucrecia, determinada, proferiu as seguintes palavras:

Vós cobrareis o que aquele homem deve. Mesmo isenta de culpa, não me sinto livre do castigo. Nenhuma mulher há de censurar Lucrecia por ter sobrevivido a sua desonra.

(Tito Lívio. *Ab Urbe Condita*, 1.58)

Ao pronunciar essas palavras, cravou no peito o punhal que havia escondido em suas vestes e caiu, morrendo, ao mesmo tempo que o pai e o marido gritavam de agonia. Sentindo sua castidade perdida e sabendo que não poderia ser recuperada, Lucrecia tinha consciência de que iria ter a honra cravada em seu corpo enquanto existisse. O caminho para não sentir a honra em seu ser foi tirar a própria vida para restaurar o prestígio dos seus.

Após ter presenciado o suicídio de Lucrecia, Bruto, o companheiro de Tarquínio Colatino, dirigindo-se aos presentes, disse:

Por este sangue tão puro antes de ser manchado pelo crime do príncipe, eu vos juro e vos tomo como testemunhas, ó deuses, que hei de expulsar Lúcio Tarquínio Soberbo, ele, sua criminosa esposa, e toda sua descendência, pelo ferro, pelo fogo, por todos os meios que estiverem em meu poder. Nem eles nem qualquer outro qualquer há de reinar em Roma.

(Tito Lívio. *Ab Urbe Condita*, 1.59)

Conforme Rodrigues (2005: 172), depois de se terem celebrado as cerimônias fúnebres em honra de Lucrecia, Júnio Bruto encabeçou uma revolta de romanos contra Tarquínio, o Soberbo. O rei e a rainha, Túlia, foram expulsos de Roma e exilados. Sexto Tarquínio acabou assassinado, e Lucrecia, vingada. E assim, Júnio Bruto tornou-se o libertador de Roma, desaparecendo os reis, o reinado, instituindo-se, a partir disso, a República. Segundo Grimal (1991: 35), os romanos estavam convencidos de que o crime de Sexto Tarquínio era o resultado inelutável da monarquia. Parecia-lhes inevitável que um regime que confiava um poder absoluto a um só homem faria brotar nele e em todos os que se achavam ligados a seu privilégio o desprezo por aquilo que cada um tem de mais sagrado: o amor pela esposa, o respeito por si próprio, a sacralidade do lar. Degenerando em tirania, era fatal que a monarquia caísse nas garras irracionais da violência.

Considerada uma das mais complexas narrativas da mitologia lendária da História de Roma, Lucrecia é a representação do modelo do ideal de mulher romana, dotada de Beleza, *fidel à sua pátria*, honrada, e virtuosa; pois, quando o sobrinho de Tarquínio, o Soberbo - Sexto Tarquínio, viu a matrona romana pela primeira vez, ela estava sentada entre as servas, fiando lã, apesar da hora avançada. Tal atitude contrastou com as outras

A figura feminina de Lucrecia e sua violação - representatividade da mulher como ideal de virtude

mulheres, que se entretinham em um suntuoso banquete. Segundo Lívio, o que instigou a cobiça de Sexto Tarquínio não foi simplesmente a Beleza de Lucrecia, mas uma beleza aliada à virtude, atributos ideais da mulher romana que poderiam seduzir os olhos e o coração masculino. Em sendo assim, o ideal romano de mulher, que impulsiona e desperta o desejo, não é caracterizado como um conceito restrito de Beleza, mas associado à respeitabilidade e à honra. Por ser uma mulher virtuosa, Lucrecia despertou o desejo de Sexto Tarquínio a ponto de ele cometer a violação. Na narrativa de Lívio, tal atitude é expressa por um forte cunho tanto moralizante quanto trágico; pois, ao ser violentada, a matrona pode sobreviver e chamar o marido e o pai como testemunhas para ouvirem de sua voz o relato da veracidade dos fatos. Tanto as palavras de Lucrecia quanto as dos homens comprovaram, de fato, a existência de um crime, pois apenas o corpo da matrona sofrera agressão do estupro; entretanto, sua alma permaneceu pura, pois a mente é capaz de errar e não o corpo, conforme relato de Tito Lívio.

As palavras do pai e do marido foram inefáveis, não foram capazes de tirar o peso de uma honra manchada pela impureza impregnada por outro homem, vestígios deixados, mesmo sendo um ato de estupro, de violência: *sangue tão puro antes de ser manchado pelo crime do príncipe*, ou seja, Lucrecia fora violentada e ficara com seu sangue manchado, impregnado pelo crime, como marca impressa. Embora inocente, vítima de um estupro, de uma violência sexual, a matrona romana sente-se maculada em seu sangue por vestígios desse outro homem. A jovem, heroína da fidelidade conjugal, recusou-se a ouvir a voz do pai e do marido, embora eles não lhe tenham atribuído qualquer culpa ou erro. Entretanto, a matrona romana tinha consciência de que não havia outro caminho a não ser pagar com a própria vida algo de que ela não tivera culpa nem havia desejado cometer; entretanto não se sentia livre do castigo:

Mesmo isenta de culpa, não me sinto livre do castigo.
Depois de mim, nenhuma mulher poderá faltar ao pudor, apoiando-se no exemplo de Lucrecia.

(Tito Lívio. Ab Urbe Condita, 1.58)

Representante ideal do sistema a que pertencia, Lucrecia, como matrona romana, sabia das implicações e das inferências do homem romano a respeito dessa situação e compreendeu bem o teor das palavras de consolo, ou seja, a alma erra, mas não o corpo - as quais poderiam ser palavras até sinceras. Embora o enunciado fosse capaz de convencer a razão de um homem, provavelmente não conseguiria apaziguar a alma de

um romano e mesmo de uma mulher romana. Lucrecia se tornou um parâmetro de mulher subserviente, fiel, honesta e casta, para todas as outras mulheres antes e depois dela; pois, conforme Sant'Anna (2015: 154), Lucrecia encarnava os valores de uma mulher romana ideal, fiel a um único homem, relação concretizada com o matrimônio. Para os Romanos, o adultério contaminava o sangue de uma mulher, tornando-o impuro, de tal forma que a mulher teria que ser eliminada. E Lucrecia não admite circunstância atenuante; seu corpo foi maculado, seu sangue, impregnado, contaminado, de tal forma que o corpo deve perecer, o sangue deve ser derramado, mesmo que a alma da matrona romana estivesse pura. Conforme Grimal (1991: 35-36), o rigor demonstrado por essa esposa romana encontra explicação em sua profunda convicção de que essa culpa era uma mancha material, indelével, que para sempre a separaria do marido e a tornaria indigna de retomar seu lugar no lar arruinado.

Conforme afirmações de Gomes (2019: 33), para a mulher, a relação sexual dentro do casamento prevenia, segundo recomendações prescritas nos aforismos de Hipócrates, doenças como a histeria, e, além disso, representava a possibilidade de gerar filhos, o que as colocaria em um alto grau de elevação e de proteção. O corpo feminino pertencia à família e sua honra estava em perpetuar esse nome de tal forma que a atitude de Lucrecia ao equiparar o estupro ao adultério torna-se compreensível para o pensamento de uma antiguidade, pois ela, sentindo-se uma adúltera, representaria uma lembrança viva da violação de sua casa e, por conseguinte, de sua família.

Podemos enunciar que a atitude de Lucrecia foi de extrema coragem, ao cravar um punhal em seu peito, registrando como um dos mais eficazes modelos de comportamento feminino a ser seguido por aquela sociedade romana, configurando-se como sublime elevação da culpa feminina; mesmo tendo se declarado inocente. Segundo a perspectiva de Tito Lívio, olhar e voz masculina da antiguidade, o reconhecimento e a iniciativa dessa culpa partiram da própria mulher, pois a opção pela morte foi uma demonstração concreta não só de sua honra e de sua inocência, mas também da fidelidade ao marido e aos homens da sociedade romana. Segundo Nascimento e Zucolo (2016: 5), poderiam ser constatados dois tipos de morte com o suicídio de Lucrecia: a morte da mulher virtuosa, representando um modelo a ser seguido, e a morte libertadora, pois Lucrecia poderia ter escolhido um outro caminho, a fim de esclarecer os fatos, eximindo-se da culpa por ter cedido à violência de seu esturador. Entretanto ela não o fez, provavelmente por fazer parte de uma sociedade em que a mulher não tinha voz, uma sociedade patriarcal.

Conforme comentários de Omena e Silva (2013: 96), na narrativa de Lucrecia, é possível que sejam ressaltadas duas virtudes femininas, *castitas* e *puclicitia* – as quais caracterizavam modelos de comportamentos em torno de um *ethos* aristocrático a ser transmitido aos seus contemporâneos. No discurso histórico de Tito Lívio, os recursos retóricos empregados são direcionados para inserir Lucrecia, exatamente, em seu espaço doméstico, isto é, na *domus*, criando um ideal de matrona a adquirir poder e prestígio social não só perante os familiares, mas também perante a sociedade em geral. Seguindo ainda as afirmações de Omena e Silva (2013: 96), a narrativa de Tito Lívio considera a opção de Lucrecia por uma morte voluntária como uma ação digna de uma *domina* comprometida com a preservação de sua *puclicitia*.

Com a violência provocada por Sexto Tarquínio contra Lucrecia e com o suicídio da matrona romana, desenha-se no discurso narrativo histórico uma imagem de *mors oportuna* em função do comportamento de Lucrecia, ou seja, a partir de sua morte, restaura-se a virtude de sua família e ela se torna um *exemplum* para outras mulheres. Lucrecia comete o suicídio, privilegiando, racionalmente, sua família e, com isso, torna-se um ideal de matrona romana. Conforme Omena e Silva (2013: 98), a sua ação extrapolou o espaço doméstico, tornando-se, no discurso do historiador, uma virtude cívica (Tito Lívio. *Ab Urbe Condita*, Prefácio, 1).

É interessante perceber que Lucrecia, uma mulher, do período da monarquia romana, tenha tirado a própria vida para honrar seu dever, mostrando-se disciplinada, como se fosse um soldado romano, extremamente virtuosa - qualidade especificamente masculina -, como se quisesse obter a glória dos heróis mitológicos, conforme relatos de Gomes (2019: 33).

Em Rodrigues (2005: 177), desde o início, a figura de Lucrecia parece funcionar como alegoria de uma Roma oprimida sob o jugo da monarquia, introduzida na história sob uma temática tópica, a da hospitalidade violada, que tem como agravante o fato de ser preenchida por personalidades não latinas. Entretanto Lucrecia representa o modelo da mulher romana ideal, é a *univira*, é bela, patriota, fiel, paciente e honrada. A morte de Lucrecia, conseqüentemente, tornava-se uma ação representativa, socialmente ligada à prática da *uirtus*, a qual conferia sentido à função da narrativa e permitia, a partir dos comportamentos sociais, a construção idealizada da *res publica*. Em sendo assim, a argumentação de Tito Lívio enfatiza a morte de Lucrecia, em um sentido não apenas político, mas sobretudo, em termos sociais, que se expressam nos seguintes valores romanos:

1. *Fides*: fidelidade, que é demonstrada pelo marido e pelo povo romano;
2. *Honor e Dignitas*: embora estejam ligados mais à vida política dos romanos, refletem-se no ato de Lucrecia pelas consequências e por uma função pedagógica como exemplo, *depois de mim, nenhuma mulher poderá faltar ao pudor, apoiando-se no exemplo de Lucrecia*;
3. *Mos maiorum* - Lucrecia representa os valores e os costumes dos antigos;
4. *Libertas*: Liberdade - a atitude de Lucrecia tem ligação direta com a emancipação da República Romana;
5. *Virtus*: Lucrecia é uma mulher corajosa, dotada de virtude e de força;
6. *Vxor bona*, Lucrecia é a boa esposa que toda matrona romana deveria ser.

Lucrecia, *uxor bona*, tornou-se um dos *exempla* de mulheres castas que preferiram o suicídio à desonra. Sua morte teve, por consequência, o nascimento da República romana. Ao cometer o suicídio, no texto de Lívio, Lucrecia intentou provar que sua mente era inocente, embora seu corpo tivesse sido violentado; pois, caso continuasse a viver, não poderia se tornar um *exemplum* a ser seguido por outras *impudicae*: *nec ulladeinde impudica Lucretiae exemplo uiuet* (nenhuma mulher impudica de agora em diante continuará a viver por causa do exemplo de Lucrecia, Liv. I.58.10). Sua *fama* tornou-se inatacável como exemplo de virtude de mulher casada; pois, com sua morte, assumiu o controle de *muliebris certaminis laus*, louvor atribuído durante a disputa entre os maridos a respeito da conduta das mulheres (Liv. I.57.9). Sem que ela soubesse, já havia recebido o prêmio de mulher mais virtuosa, oferecido pelos maridos reunidos à mesa de Sexto Tarquínio. A frase *muliebris certaminis laus* sugere uma versão feminina do *certamen gloriae*, em que homens romanos da aristocracia competiam para aumentar sua reputação e sua fama, conforme afirmações de Hardie (2010: 95).

Na narrativa de Lívio, tanto a agressão cometida por Sexto Tarquínio, filho do rei tirano, quanto a reputação de Lucrecia, a virtuosa matrona romana, podem ser configuradas como uma metáfora da agressão do tirano contra as estruturas políticas e morais da cidade de Roma,

estabelecendo uma confusão do público e do privado, o que registra um traço definidor da imagem do tirano na Antiguidade. Somente pela violência contra seu próprio corpo, Lucrecia pode proteger seu *pudore* e sua *fama* de quaisquer questionamentos, de tal forma que o suicídio, por meio de um punhal cravado no peito, resgatou sua integridade no momento da morte, o que levou a um ato de vingança masculina contra os tiranos de tal forma a tornar íntegro o corpo político por meio da fundação da República romana. Registra-se, assim, na narrativa de Lívio que o mau líder, o tirano, destruiu a cidade por meio da violação do corpo da mulher, provando ser um golpe contra seu próprio poder masculino e sua *fama*. Segundo Gomes (2019: 33-34), o corpo inerte de Lucrecia foi exibido em praça pública (Liv. 1.59), causando emoção e efervescência entre os que estavam presentes. Muitos se juntaram à revolta e partiram, com os líderes do movimento - contra a Monarquia - para Roma, com o objetivo de depor o rei. O episódio final da história de Lucrecia registra a atuação masculina legitimada sobre o corpo morto, a partir do qual a ordem é reconstituída.

Lucrecia representa o modelo de feminilidade doméstica; portanto, a exibição simbólica de seu corpo, após o suicídio, deveria motivar os cidadãos romanos contra os monarcas despóticos e, em igual proporção, incitar comportamentos femininos à prática da *uirtus*.

Lucrecia, a matrona romana, foi golpeada violentamente por palavras de violência e por um ato de estupro, chorando somente quando contou a história para seus familiares. Lucrecia teve seu corpo violado e ao mesmo tempo, sua *domus*. Entregou-se ao algoz, para provar a verdade, foi uma mulher forte, que defendeu sua honra para não ter a má fama e poder relatar, finalmente, ao pai e ao marido. Ao se matar, assumiu uma culpa, que ascendeu como vitória de honra e dignidade de esposa, tornando-se exemplo para todas as mulheres, embora já fosse um modelo máximo de virtude de mulher casada. A matrona romana matou-se para provar sua dignidade e honra. Lucrecia da antiguidade, ideal de mulher virtuosa, foi violentada sexualmente pelo primo, assumiu a culpa pela violação de seu corpo; cometendo, por fim, o suicídio para que mais nenhuma mulher sofresse em silêncio; ocasionando, com essa atitude, o assassinato do próprio agressor.

Lucrecia, virtude e símbolo da fidelidade conjugal, recusou-se a ouvir a voz do pai e do marido, que a eximem de qualquer culpa; entretanto ela insistiu chamar de erro e considerar-se culpada e entregar-se a um castigo: o próprio suicídio. Na verdade, seu corpo fora violentado, desonrado pelo primo, seu sangue, manchado, conforme descrito pelo enunciado do discurso empreendido pelo olhar e pela voz masculina da antiguidade do

historiador Tito Lívio. Segundo os romanos, este corpo deveria perecer, ainda que a alma fosse pura. Lucrecia se tornou, pela honra de sua *pudicitia*, o ideal máximo de virtude feminina em Roma.

Podemos afirmar que Lucrecia é um dos mitos fundadores da República Romana, que pode representar a importância simbólica do corpo feminino purificado, trazendo harmonia e prosperidade de volta para Roma. A violação de Lucrecia poderia ter simbolizado e representado o próprio caos de Roma; entretanto sua morte, seu sacrifício devolve a paz à cidade a ponto de fundar a República.

Tendo por parâmetro o mito de Lucrecia como exemplo de virtude e ideal de mulher da antiguidade e a importância retratada, simbolicamente, pelo corpo feminino que, pelo seu sacrifício, devolve a paz para Roma, podemos estabelecer uma relação comparativa e discursiva entre a trajetória da história da mulher que, por muito tempo, se viu restrita às funções do lar, da *domus*, em que foi *domina*, por excelência, exercendo a função primordial de esposa e de mulher, gerando filhos e preocupando-se com sua criação, tendo uma posição, muitas vezes, passiva, ao longo da história. Pautada por essa reflexão, recorremos aos pensamentos de Beauvoir (2016: 199):

A história mostrou-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se com ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro. Desde que o sujeito busque afirmar-se, o Outro, que limita e nega, é-lhe, entretanto, necessário: ele só se atinge através dessa realidade que ele não é.

Muitas vezes a forma com que alguns homens exerceram seu domínio, contudo, ocorreu, em regra, através de uma conduta de violência, a qual nem sempre tem um caráter explícito de agressão; pois na verdade visa retirar das mulheres o poder de expressão, sua fala, sua Voz, silenciando-as, o que é uma forma de agressão, de violência.

Conforme Cavicchioli (2003: 287), foram os movimentos feministas dos anos de 1960 que reivindicaram não apenas a presença das mulheres em fatos históricos, mas também a presença delas como agentes de mudanças ao longo da História. A partir de então, foram feitos muitos estudos que contemplavam a presença de mulheres na História. É importante ter em mente que a maioria dos estudos sobre as mulheres no mundo romano foi

A figura feminina de Lucrecia e sua violação - representatividade da mulher como ideal de virtude

feita a partir das obras literárias e acabaram privilegiando a análise sob o olhar masculino. Por meio dessa perspectiva masculina, as fontes produzidas permitiram retratar uma visão masculina a respeito das mulheres. Ainda conforme Cavicchioli (2003:288), produziu-se assim uma imagem dual das mulheres antigas: honradas, portadoras das virtudes oficiais (*domestica et lanifica*) ou prostitutas (de maior ou menor categoria), imagens representativas de figuras femininas que se perpetuaram até os dias atuais. Conforme apontamentos de Cardoso de Almeida (2003: 263), Grant afirma que devemos ler os antigos por eles terem escrito textos maravilhosos, que exerceram grande influência sobre a posteridade, mas que a história antiga não deve ser entendida como história, segundo nossa concepção, e, sim, como literatura. Ainda conforme Cardoso de Almeida (2003: 264), a obra literária espelha a sociedade, apresentando todos os defeitos e sofrendo todas as limitações próprias dos espelhos; deforma-a, inexoravelmente, e reduz-lhe as dimensões a um plano único.

A história das mulheres, sua luta pela conquista de um espaço próprio e pelo reconhecimento de seu status como sujeitos perpassa os tempos. Em fins da década de 1960, segundo Santos (2010: 97), a subjetividade gendrada passa a ser foco da política feminista, e a consciência de que pessoal é político, encorajou mulheres a examinar como sua subjetividade foi formada pelas relações patriarcais que determinaram aspirações, seus valores, a divisão sexual do trabalho e os papéis de gênero patriarcais. Ainda Santos (2010) comenta que filósofos e cientistas dos séculos XIX e XX, estudiosos da diferença de gêneros, propuseram uma natureza feminina dessemelhante da masculina, e, ainda que mulheres pudessem ser consideradas iguais, eram vistas como seres diferentes, frequentemente inferiores aos homens. A mulher das primeiras décadas do século XX pode participar, aos poucos, da economia nacional, mas com o aumento da produção interna no setor industrial do país, foi possibilitada a sua entrada nas diversas profissões. As mulheres começaram a imprimir sua voz, reivindicando um papel mais participativo na sociedade.

Na década de 50 cresceu a participação feminina no mercado de trabalho, o que aumentou o status social das mulheres. Essas mudanças propiciaram um melhoramento na escolaridade feminina, para atender a qualificação exigida pelo mercado de trabalho, desta forma a remuneração teve um pequeno aumento em relação a anos passados e as mulheres com uma profissão especializada foram mais solicitadas. Entretanto, o preconceito ainda permaneceu e continuava, e podemos dizer que ainda persiste, principalmente em relação à mulher como profissional; pois para

o imaginário masculino, a mulher deveria exercer o papel de esposa e de mãe de família. A mulher, não só como profissional, sempre foi cobrada a exercer os papéis de mãe e esposa, como deveres impostos com o peso da sociedade, ou seja, se deixasse de lado suas obrigações, tarefas domésticas e fosse exercer uma profissão como um homem, poderia fazê-la perder sua feminilidade, sensibilidade, poderia perder a proteção de seu esposo, o respeito e sustentabilidade por parte dos homens. A esposa era considerada a rainha do lar, a principal peça na condução e manutenção da felicidade da família. Esse atributo à mulher encarcerava-a apenas à vida familiar e a uma dependência conjugal.

Em fins dos anos 1970, início de 1980, houve novos enfoques teóricos e novas metodologias a respeito das pesquisas sobre o estudo do feminino. Segundo Cavicchioli (2003: 289), a inovadora teoria de gênero e a influência das teorias pós-modernas proporcionaram um posicionamento crítico em relação às imagens das mulheres que a historiografia havia construído. A própria literatura como fonte documental passou a ser vista como discurso: os estudiosos das mulheres buscariam pesquisar o discurso masculino sobre o feminino ou, como outros autores empreenderam, o discurso feminino presente no discurso masculino.

As mulheres do século XX se impuseram a partir do movimento feminista e se tornaram ativas em um sistema preestabelecido como masculino. Propuseram-se a uma desmistificação deste sistema, rompendo tabus, subvertendo valores e rejeitando quaisquer normas coercitivas, estabeleceram um movimento de contracultura. É notória a transformação do perfil da mulher: mudanças quanto ao modo de pensar, quanto à forma de se vestir, quanto aos esportes, e uma maior participação social e nos cargos políticos. Podemos afirmar que a mulher começou a conquistar um espaço considerado seu.

Em pleno século XXI, é notável a crescente participação da figura feminina no mercado de trabalho, pois há um aumento significativo da inserção da mulher na sociedade, tanto para questões sociais quanto para suas relações pessoais. A mulher deixou de ser reconhecida somente por atividades domésticas, como mãe e esposa dedicada, passando a exercer uma posição ativa de independência no mercado econômico. A mulher começou a exercer profissões que, antes, eram rotuladas, exclusivamente, para homens.

As mulheres empreenderam esforços para suas conquistas e batalhas por seu espaço tão almejado; embora os ganhos, algumas vezes, possam ser considerados parciais, uma vez que existem ainda muitas barreiras a serem superadas no caminho, obstáculos que precisam ser reconhecidos

e pontuados no centro das políticas públicas, conforme relata Alves (2016: 630). Apesar de as mulheres estarem à frente de muitas organizações, existem resquícios dos séculos passados, que limitam o mundo feminino em pleno século XXI, pois as mulheres enfrentam problemas, como a discriminação de gênero, o assédio, a imposição de padrões de beleza e o machismo. Segundo Seggiaro (2017: 102), diversas lutas e revoluções femininas aconteceram no decorrer dos séculos, e, para a maioria das mulheres, o combate à discriminação e à opressão ainda é diário. Muitas mulheres não são mais submissas ao homem, ficando independentes pessoal e financeiramente, derrubando barreiras machistas que as cercaram durante toda a história. Embora ainda sintam muitas vezes sua voz reprimida em sua garganta por mãos que a cercam e a impedem de pronunciarem um só palavra, o seu grito de liberdade ecoa e se amplia como conquista de espaço e tempo.

O exemplo da matrona romana Lucrecia torna-se expressão do discurso do não silenciamento e da Voz feminina que clama por seu espaço de conquista e de dignidade à própria condição como mulher. Mesmo sendo Lucrecia uma matrona romana, figura da antiguidade, podemos trazê-la para a sociedade contemporânea, e compará-la à mulher que não quer mais se calar, participando de diversos setores do mercado de trabalho, desejando ter sua inserção na sociedade, imprimindo sua Voz de conquista a seu espaço no mundo.

A partir do que foi exposto sobre a violação de Lucrecia e uma reflexão sobre o percurso histórico da mulher e uma breve apresentação a respeito de sua trajetória, podemos reverberar as palavras do estudioso Mircea Eliade (1991: 11), ao conceituar mito como narrativa. Conforme Eliade, o mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares.... Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade de suas obras. Pautada neste raciocínio de Eliade, o mito da violação de Lucrecia, embora narrado, sob uma perspectiva histórica literária da monarquia romana, expressa uma realidade cultural extremamente complexa da mulher romana da Monarquia. Entretanto como mito, como uma narrativa, ele pode ser abordado e interpretado por perspectivas múltiplas e complementares, por sua plasticidade, pode ser atualizado e metamorfoseado pelas páginas impressas da História, e Lucrecia pode presentificar-se na sociedade e, por que não dizer até mesmo como mulher do século XXI, adquirindo novos efeitos de sentido e atualizando-se em Vozes que gritam e que expressam seus desejos sufocados por conquista de liberdade. A Lucrecia, a mulher

romana de um passado, torna-se a mulher que não quer mais ficar em silêncio diante de qualquer tipo de agressão, seja física seja moral. E o punhal cravado em um peito não é caminho para exemplificação de sua virtude, pois a mulher torna-se virtuosa como filha, como mãe, esposa, profissional, que fez sua História e sua trilha como jornada e como heroína ao longo dos séculos, conquistando seu espaço e imprimindo sua Voz, não mais dilacerada ou entrecortada, mas uma voz, segura e firme, desejosa de libertação.

Como afirma Simone de Beauvoir (2016: 11), ninguém nasce mulher: torna-se mulher.

Referências Bibliográficas

- ALVES, José Eustáquio Diniz. Desafios da equidade de gênero no século XXI. In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, 24(2), maio-agosto/2016, p. 629-638.
- BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. (vol.1 e 2)
- BENHABIB, Sheila; CORNELL, Drucila. *Feminismo como crítica da modernidade. Releitura dos pensadores contemporâneos do ponto de vista da mulher*. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1987.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. 4. ed. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.
- CARDOSO, Zélia de Almeida. A representação da mulher na poesia latina. In: FUNARI, *Amor, desejo e poder na antiguidade. Relações de gênero e representações do feminino*. São Paulo: Editora UNICAMP, 2003, p. 261-285.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- CAVICCHIOLI, Marina Regis. A posição da mulher na Roma antiga. Do discurso acadêmico ao ato sexual. In: *Amor, desejo e poder na antiguidade. Relações de gênero e representações do feminino*. São Paulo: Editora UNICAMP, 2003, p. 287-295.
- FUNARI, Pedro P. Falos e relações sexuais. Representações romanas para além da "natureza". In: *Amor, desejo e poder na antiguidade. Relações de gênero e representações do feminino*. São Paulo: Editora UNICAMP, 2003, p.317-325.
- GOMES, Mariana de Azevedo S. O infortúnio de Lucrecia e a fortuna da república: O livro I do *Ab urbe condita* de Tito Livio. In: *Humanidades em*

A figura feminina de Lucrecia e sua violação - representatividade da mulher como ideal de virtude

Revista. Dossiê Poder, religião e relações de gênero na Antiguidade e no Medievo. UNIRIO. 2019, p. 29-34

GRIMAL, Pierre. *O amor em Roma*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

HARDIE, P. Dido e Lucrecia, de Virgílio a Shakespeare. In: *Letras Clássicas*, (14), 2010, p. 92-107.

OMENA, Luciane Munhoz e SILVA, Suiany Bueno. A Retórica da morte narrativa de Tito Lívio (Século I A. C.). In: *Revista História e Cultura*. S.P., 2013, p.94-108.

LIVY, T. *The History of Rome*, Book I. Trad. Foster, B.O. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:latinLit:phi0914.phi0011.perseuseng1>. Acesso em: 11 de agosto de 2020.

NASCIMENTO, Norma Mota do e ZUCOLO, Nícia Petreceli. Resignação e Transgressão. In: *Revista Decifrar*, 2016.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de História da Cultura Clássica – II Volume Cultura Romana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ª ed., 2002.

PETERLINI, Ariovaldo A. Lucrecia e o ideal romano de mulher. In: *Língua e Literatura*, v. 16, n. 19, 1991, p. 9-20.

RODRIGUES, Nuno Simões, A heroína romana como matriz de identidade feminina. In: D. F. Leão, M. C. Fialho, M. F. Silva, coords., pref. M. Cláudio, *Mito clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra, Ariadne Editora, 2005, p. 67-85.

RODRIGUES, Nuno Simões. *Mitos e Lendas*. Roma antiga. Lisboa: Livros e livros. 2005.

SANTOS, Salete R.P. dos. *Duas mulheres de Letras. Representações da condição feminina*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2010.

SANT'ANNA, Henrique Modanez. *História da República Romana*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

SEGGIARO, Felipe Balestrin. Mulheres no mercado de trabalho: análise das dificuldades de gênero enfrentadas pelas mulheres do século XXI. In: *REMAS. Revista Metodista de Administração do Sul*, v. 2, n. 1, 2017, p. 84-107

SILVA, Risonandes Q. da. (Monografia) As filhas de Eva – O ideal de mulher no discurso dos jornais A Ordem e a República, 1950 – 1952. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal/RN, 2003.

TITO LIVIO. *História de Roma. Ab Urbe Condita Libri*. São Paulo: Paumape (Introd. trad. notas. de Paulo Matos Peixoto), 1989.

ZINANI, Cecil J.A. e SANTOS, Salete R. P. dos. *Mulher e Literatura. História, gênero, sexualidade*. RS: Educs, 2010.

CLEÓPATRA, AMANTE ELEGÍACA MONSTRUOSA

Camilla Ferreira Paulino da Silva

Leni Ribeiro Leite

Neste capítulo abordaremos alguns aspectos da representação de Cleópatra, a última dos Ptolomeu a reger o Egito, no final do século I AEC, buscando demonstrar que a imagem de Cleópatra foi construída a partir de padrões representativos da mulher elegíaca. Para tal fim, analisaremos excertos da denominada poesia augustana nos quais a rainha é mencionada em contextos específicos, tomando o *carmen* 1.37, de Horácio, como principal fonte de análise. Demonstraremos que a imagem de Cleópatra nesse poema, que serviu de base para a imagem que os pósteros fizeram da rainha, foi elaborada considerando a imagem negativa da mulher elegíaca frente aos padrões sociais da época, construída sempre em contraste com alguma outra personagem ou poema, em um movimento que ao mesmo tempo respaldava o discurso de Otávio Augusto, também reforçava e reinventava algumas características genéricas da elegia, gênero este em que a mulher era constantemente vituperada.

Ao contrário do que ocorre com muitas lideranças antigas famosas, que contam com breves ou longas biografias sobre suas vidas, não dispomos de nenhum relato específico sobre Cleópatra. A rainha, quando é mencionada pelos autores antigos, é sempre inserida nas narrativas associada aos homens com quem ela havia se envolvido política e amorosamente e, evidentemente, sempre sob um viés depreciativo. Dentre os autores que se referiram a Cleópatra, apenas temos a certeza de que César, Cícero e Nicolau de Damasco a conheceram pessoalmente, ainda que muitos outros lhe tenham sido contemporâneos, como Horácio, Propércio e Vergílio (RODRIGUES, 1999:218). Assim, é preciso colher os detalhes de sua biografia a partir de fontes pouco específicas e, muitas vezes, posteriores e interessadas em diminuir a imagem da rainha.

Cleópatra, mulher e rainha

A representação em torno de Cleópatra, que se perpetua nas expressões artísticas nossas contemporâneas,¹ é tributária direta da propaganda de Otávio durante os anos que precederam a Batalha de Ácio: a rainha é sempre retratada como devassa e prestes a destruir Roma. Observa-se certa uniformidade entre os autores, já que se imagina que eles expressam a opinião que favoreceria Otávio; desse modo, Cleópatra era sempre tratada como um perigo político e moral, devido à sua relação com Júlio César e Marco Antônio e por ser uma mulher à frente de um reino poderoso.

Cleópatra VII nasceu em 69 AEC, filha de Ptolomeu Aulete e, possivelmente, de Cleópatra V Trifena. Cresceu em meio a disputas familiares pelo trono egípcio, sabendo

que a dinastia ptolomaica não possuía mais o poderio de outrora e que o Egito precisava

manter o *status* de reino aliado a Roma para assegurar a continuidade da monarquia. Possivelmente teve uma educação esmerada, já que, como menciona Plutarco (*Ant.* 27.2), Cleópatra era hábil com as palavras, tendo

¹ Vide, por exemplo, a representação dada à rainha em seriados como *Rome*, produzido pela BBC/HBO entre 2005 e 2007, onde Cleópatra era uma mulher fútil, de costumes completamente fora dos padrões ocidentais e que buscava controlar Antônio na busca insaciável por poder. Poderíamos citar muitos outros exemplos, que vão desde a representação shakespeariana de ambos até os filmes hollywoodianos, que refletem bastante a lenda criada pelos autores antigos e que ainda faz parte do imaginário atual. A interpretação sobre a rainha muda de acordo com a época e os padrões vigentes, porém vestígios da literatura antiga são sempre notados. Para uma breve discussão sobre a representação de Cleópatra em vários períodos históricos, cf. Rose (1969) e Shohat (2004) e José (2008:48-52).

inclusive a aptidão para falar diversas línguas, facilitando as negociações com os povos com quem tinha que lidar. Além disso, segundo Apiano (*BCiv.* 5.11), Cleópatra costumava frequentar templos, escolas e sessões de diálogos entre estudiosos gregos. Houve, ainda, uma tradição alexandrina medieval que conservou a memória de Cleópatra como uma rainha culta e excelente administradora, como vemos preservada nas obras do bispo copta João de Nikiu e do historiador-geógrafo árabe Al-Masudi (Hughes Hallet, 2005: 112-4).

Cleópatra ascendeu ao trono com 17 anos, logo após a morte do pai, em 51 AEC. Seu irmão e consorte, Ptolomeu XIII, tinha então 10 anos e, provavelmente, era a irmã quem tomava as decisões políticas. Nos primeiros anos de seu governo, ela mostrou-se respeitosa para com as tradições religiosas egípcias, construindo, por exemplo, um templo ao touro sagrado Bukhis e subvencionando o culto de outro touro sagrado, Ápis. O envolvimento pessoal da rainha com os cultos nativos era algo inovador na dinastia ptolomaica, e um dos epítetos adotados por Cleópatra (*Philopatris*, aquela que ama a pátria) demonstra bem de que forma ela buscou ser reconhecida entre o povo egípcio, mediante a aproximação cultural com a população alexandrina (Thompson, 2008: 320-1).

A política de Cleópatra em relação aos romanos seguiu a mesma linha de seu pai, o que não impediu que enfrentasse oposição interna, e passasse por uma sucessão de conflitos causados inclusive por seu apoio a Pompeu, que levaram a sua deposição em 48 AEC. Destronada, a rainha refugiou-se na fronteira oriental do Egito, onde, com poucos recursos, constituiu um exército de mercenários árabes (Schwartzel, 2009: 29-30). Para Plutarco (*Caes.* 58-59), a atuação de César em favor de Cleópatra teria sido suscitada pelo poder de sedução da rainha, mas as fontes divergem sobre o sentido da intervenção romana na disputa alexandrina. Plutarco narra que César não nutria confiança em Potino, conselheiro do rei, razão pela qual convocou Cleópatra à sua presença. Já que a rainha não podia entrar no palácio sem ser reconhecida, ela fez-se esconder no meio de várias peças de roupas e, carregada por seu serviçal, Apolodoro Siciliano, foi ao encontro de César. Diante de uma atitude tão corajosa, o romano teria se apaixonado pela rainha e buscado reconciliá-la com Ptolomeu XIII. Já para Dião Cássio (42.34.4-5): “ela era uma mulher de beleza insuperável [...]. E como possuía a mais charmosa voz e o conhecimento de como se fazer agradável a qualquer um”, o encontro entre os dois ocorreu devido ao desejo da rainha em suplicar, pessoalmente, a interferência de César na disputa com o irmão. César, ao ouvir suas palavras, teria prontamente se solidarizado com ela e logo tratado de aproximá-la do irmão, que, ao ver

Cleópatra dentro do palácio, teria tido um acesso de fúria, maldizendo a traição sofrida (Dio Cass., 42.35.2).

A paz entre os irmãos durou pouco tempo, pois os conselheiros de Ptolomeu XIII reagiram à interferência de César, provocando assim a Guerra Alexandrina. No decorrer do confronto, Arsínoe, irmã de Cleópatra, foi retirada secretamente do palácio e aclamada rainha pelos alexandrinos, ato que conferia legitimidade à causa dos conselheiros de Ptolomeu XIII, pois agora um membro da família real estava ao lado deles. Ptolomeu optou por unir-se ao exército, passando a liderá-lo. Em 47 AEC, as tropas romanas sob o comando de Mitrídates de Pérgamo já haviam alcançado o solo egípcio e se dirigiam para Alexandria. No confronto, Ptolomeu XIII pereceu afogado no rio Nilo (Dio Cass., 42.36-43).

Dião Cássio (42.44.1-2) narra que, como César temia uma nova revolta por parte dos alexandrinos, pois eles poderiam não aceitar submeter-se a Cleópatra, uma mulher, arquitetou o casamento dela com outro irmão mais novo, Ptolomeu XIV. Essa opinião, todavia, expressa o hábito cultural grego e romano de sua época, os séculos II e III EC. O fato de Cleópatra ser uma mulher no poder alterava o padrão do que deveria ser uma matrona romana, por exemplo, estas que eram as mulheres de maior status dentro da hierarquia romana, cuja atuação restringia-se, de modo geral, ao zelo pela *domus* e à não interferência nos negócios públicos. A suposição de que os alexandrinos não aceitariam Cleópatra como rainha pelo simples fato de ela ser mulher contraria o que sabemos sobre a situação das mulheres no Egito, habituadas a exercer altos cargos na hierarquia religiosa e estatal (José, 2008: 58), inclusive o de faraó. Destarte, a razão pela qual parte da população alexandrina se opôs a deve ter sido a sua estreita relação com os romanos. Da relação entre César e Cleópatra nasceu um menino, o qual, segundo Plutarco (*Caes.* 49.10), foi apelidado pelos alexandrinos de “pequeno César”, Césario. O fato de Cleópatra não atribuir a paternidade desse filho a Ptolomeu XIII, o que reforçaria os vínculos dinásticos, e sim a César, um estrangeiro, comprova a habilidade política da rainha assim como a coerência de sua estratégia, que visava a consolidar o vínculo com Roma. Césario, sendo ao mesmo tempo herdeiro do trono egípcio e do mais influente líder romano da época efetivaria a união entre as duas potências (José, 2008:72).

Após deixar o Egito, César empreendeu uma campanha contra o rei de Bósforo, Fárnaces e somente em 46 AEC retornou a Roma, quando o Senado concedeu-lhe várias honras e também o título de *dictator* pelo período de 10 anos (Schwartzel, 2009: 37). Cleópatra, Ptolomeu XIV e Césario chegaram a Roma no outono do mesmo ano. Conta-nos Dião

Cássio (43.27.3) que eles foram recepcionados por César, que dava mostras públicas de sua paixão pela rainha. César os alojou em sua propriedade e os apresentou como amigos e aliados do povo romano, sem se preocupar com a má reputação que supostamente tal visita poderia lhe proporcionar. Sabemos que César, ao receber Cleópatra e Ptolomeu XIV, estava executando uma prática convencional e importante para o fortalecimento da aliança entre Roma e o Egito, principalmente levando em conta os transtornos recentes da sucessão ptolomaica. Outros muitos líderes de reinos helenísticos haviam se estabelecido por algum tempo em Roma com propósitos diplomáticos, em especial para obterem reconhecimento como governantes legítimos. Desse modo, a ida de Cleópatra a Roma não ocorreu por mero impulso passional: ela conhecia a importância de ser declarada perante os romanos como soberana do Egito, assim como havia feito seu pai anos antes (Gruen, 2011: 45). O fato excepcional nessa visita de Cleópatra a Roma foi a duração de sua estadia, pois ela teria permanecido por mais de um ano e meio na *Vrbs*. Gruen (2011: 47) reputa ser improvável a permanência de Cleópatra por tão longo tempo na cidade após conseguir ter sido reconhecida como soberana legítima do Egito, uma vez que deixar o reino nas mãos de administradores era sempre um risco devido ao histórico recente de insurreições. Dos relatos contemporâneos aos eventos, somente Cícero (*Att.* 14.8.1) menciona o retorno da rainha ao Egito, em abril de 44 AEC, que qualifica como uma fuga: "*Reginae fuga mihi non molesta est.*", "Não me preocupa a fuga da rainha". Já Suetônio (*Iul.* 52.1-2) menciona que César convidara Cleópatra para ir a Roma, onde ele a recebera com honrarias e presentes e teria, inclusive, permitido que seu filho portasse o nome de César. Ao relatar isso, porém, Suetônio utiliza o verbo *remitto* (enviar de volta, remeter), dando a entender que após a concessão de honra, César teria enviado Cleópatra de volta para seu reino, informação que nos parece mais verossímil.

Ptolomeu XIV morreu em 44 AEC, deixando Cleópatra como única regente do Egito. Flávio Josefo (*Ap.*, 2.58) acusa a rainha de ter assassinado o irmão-consorte, denúncia esta que só é encontrada em sua obra. A Cleópatra de Josefo é duplamente fraticida, já que ele a aponta também como responsável pela morte de sua irmã, Arsínoe.² De toda forma, a morte de Ptolomeu XIV criou a possibilidade para que Cleópatra promovesse Cesário ao trono. O menino, contando com apenas três anos, recebeu os cognomes de *Philopator* e *Philometor*, aquele que ama o pai e aquele que ama a mãe, respectivamente. Esses epítetos reforçam a origem

² Após ser levada em triunfo por César, Arsínoe permaneceu confinada em um templo dedicado à deusa Ártemis, em Éfeso.

de César e sua *pietas* para com seus pais, tornando-o peça fundamental na manutenção da linhagem de Cleópatra (Schwentzel, 2009: 41).

Após a morte de César, Cleópatra manteve-se afastada dos problemas romanos, focando-se na gerência de seus próprios assuntos (José, 2008: 73). Quando as reviravoltas políticas de Roma levaram Antônio e Otávio a unirem-se na guerra contra Bruto e Cássio, este último requisitou a ajuda da rainha e também de seu representante em Chipre, Serapião. Este, sem consultar Cleópatra, enviou todos os navios que possuía em apoio aos assassinos de César; já ela negou ajuda a Cássio, sob o pretexto de que o Egito passava por uma terrível peste, com a fome assolando seu povo, o que impedia o envio de tropas, suprimentos ou navios (App., *BCiv.* 4.61).

O auxílio prestado a Bruto e Cássio por Serapião levou Antônio a convocar a rainha para um encontro em Tarso. A chegada de Cleópatra a Tarso foi descrita como tendo sido uma aparição muito luxuosa por Plutarco (*Ant.* 26), quase um espetáculo, e essa é a única versão do encontro que possuímos. Visto que a Cleópatra de Plutarco é sempre uma mulher ardilosa, lúbrica e sensual, não surpreende que o encontro político entre Cleópatra e Antônio fosse descrito nos termos de um jogo de sedução, no qual a rainha buscava enredar o romano. Plutarco, como seria de se esperar, não menciona os interesses políticos desse encontro. Como bem aponta Schwentzel (2009: 43), a posição de Cleópatra naquele momento era bastante delicada por conta da atuação de Serapião a favor dos assassinos de César, fato que poderia ocasionar, inclusive, a destituição da rainha. O fato de ela ter optado por um navio suntuoso para encontrar-se com Antônio pode ter sido intencional, a fim de expor a riqueza do Egito e assim demonstrar que seria um ótimo negócio uma aliança entre ela e Marco Antônio (José, 2008: 73).

Enfim, para Plutarco (*Ant.* 28-30), foi por meio de seu encanto e riquezas que Cleópatra teria seduzido Antônio, que, completamente enfeitiçado, a acompanhou até Alexandria, onde teria passado o tempo bebendo, apostando e cometendo vários atos obscenos, até ser chamado a resolver o conflito entre Fúlvia e Otávio, que culminou no cerco de Perúsia. De acordo com os autores antigos, Antônio, ao unir-se a Cleópatra, tornou-se vassalo de seus caprichos. O encontro de Tarso teria assinalado a ruína de Antônio, pois o amor do romano pela rainha é apontado como o motivo que o levou a cometer erros estratégicos dali em diante. Plutarco (*Ant.* 25.1), após descrever as falhas de caráter de Antônio, mas também alguns lampejos de glória por sua atuação militar, declara que “se lhe agregou por último mal o amor de Cleópatra, porque despertou ou inflamou nele

muitos afetos até então ocultos e inativos, e se havia algo bom e saudável antes nele, apagou-se e destruiu-o completamente.”.

Antônio e Cleópatra passaram cerca de quatro anos sem se ver. Para um casal descrito nas fontes como perdidamente apaixonado, um período tão longo de afastamento suscita dúvidas quanto ao ardor de tal paixão. Cleópatra mantinha o Egito sob controle após ter recuperado suas possessões graças a César. Já Antônio estava bastante ocupado com os preparativos da campanha do Oriente e com a prorrogação do triunvirato, que expirou em janeiro de 37 AEC, mas foi renovado até o ano de 33 AEC. Durante esses anos, Antônio teve duas filhas com Otávia, Antônio Maior e Antônio Minor. Plutarco (*Ant.* 31.2-4) afirma, inclusive, que nesse período Antônio parecia ter superado sua paixão por Cleópatra e vivia em harmonia com Otávia, em Atenas. Há um lapso nas fontes a respeito da vida de Cleópatra nesse período, pois, conforme dissemos, as referências a ela nas fontes aparecem sempre no contexto das relações mantidas com os homens. Sabemos apenas que, ao término do período em que passaram juntos em 40-41 AEC, a rainha se encontrava grávida de Antônio, e que deu à luz um casal de gêmeos, Alexandre e Cleópatra, mais tarde cognominados Hélio e Selene, o sol e a lua (Roller, 2010: 83-4; 89).

Antônio e Cleópatra voltaram a se envolver quando o primeiro resolveu intensificar seus preparativos para a guerra contra a Pártia. Ele solicitou que a rainha fosse ao seu encontro em Antioquia, onde passaram o inverno de 37-36 AEC. Nas negociações que se seguiram, Antônio concedeu vários territórios a Cleópatra em troca de seu valioso auxílio. Segundo autores antigos, a medida teria desagradado muitos romanos, pois as possessões entregues à rainha eram muito ricas (Plut., *Ant.* 36.1-3; Dio Cass., 49.32.4-5). A prática de conceder territórios a reinos aliados, porém, era algo comum na política externa romana, principalmente no que diz respeito aos reinos vassalos do Oriente, em geral bastante ricos. Vários aliados, como Amintas, Arquelau, Polemão e Herodes, receberam de Antônio acréscimos territoriais, que administrariam na condição de aliados de Roma (Roller, 2010: 92). Os domínios concedidos a Cleópatra não eram mais extensos do que os que foram entregues a outros líderes, porém o problema era sua relação pessoal com Antônio, que ultrapassava os limites de um acordo político, mas adquiria, com o nascimento dos gêmeos, um teor familiar. De acordo com a versão difundida por Otávio, Antônio e Cleópatra ofendiam as tradições romanas, uma vez que ele repudiava sua esposa legítima, uma matrona, para festejar com a amante estrangeira (Syme, 2011: 318-9). Da relação do casal durante a estadia em Antioquia nasceu, em 36 AEC, um terceiro filho, Ptolomeu Filadelfo. Esse cognome fazia referência a um dos

mais importantes reis ptolomaicos, Ptolomeu II Filadelfo, pois a incorporação de novos territórios ao reino egípcio o tornava bem próximo da configuração que possuía à época do referido rei (Roller, 2010: 96).

Como o triunvirato expirara em 33 AEC, Otávio e Antônio não tinham mais motivos para se tolerarem. Em 32 AEC, várias acusações foram trocadas entre eles por meio de cartas, discursos e pronunciamentos, valendo-se ambos de enviados para divulgar seus ataques e para tentar identificar as fragilidades no campo do adversário (Dio Cass. 50.2.1-2). Como assinala Suetônio (*Aug.* 17.1), o tempo de alianças dúbias e de reconciliações mal resolvidas havia sido definitivamente superado. Antônio primeiramente acusou Otávio por este ter destituído Lépido de seu cargo de triúmviro e, dessa forma, ter assumido o território e tropas que antes pertenciam a este. Além disso, ao derrotar Sexto Pompeu, as tropas deste também passaram ao comando de Otávio, sendo que, por lei, deveriam ter sido repartidas entre os triúmviros. Em contrapartida, Otávio acusou Antônio de controlar o Egito e outros reinos do Oriente sem ter sido designado para tal e de ter arrastado o rei da Armênia acorrentado em Alexandria, algo que trouxe má reputação aos romanos. Já nesse momento Otávio trouxe à tona a relação de Antônio com Cleópatra como instrumento de vitupério, bem como o fato de Antônio ter assumido os filhos da rainha como seus e de tê-los agraciado com várias regiões.

Ainda em 32 AEC, Antônio dirigiu-se a Éfeso, onde reuniu esforços para a guerra iminente. Os cônsules daquele ano, Gneu Domício e Caio Sósio, eram partidários de Antônio. Sósio pronunciou um discurso atacando Otávio no Senado e propondo uma moção contrária a este, que não foi aprovada. Otávio deixou Roma a fim de se preservar, já que tais ataques a sua pessoa pareciam o prenúncio da guerra. Após reunir uma guarda pessoal e vários partidários, decidiu retornar a Roma, sitiando o Senado, onde fez um longo discurso de oposição a Antônio e Sósio. Os cônsules então deixaram a cidade, acompanhados por não poucos senadores. Otávio, em outra sessão do Senado, tornou públicos trechos do testamento de Antônio, nos quais ele supostamente manifestava desejos inadmissíveis para um líder romano, como o de querer ser sepultado em Alexandria ao lado de Cleópatra (Dio Cass., 50.2-4). Plutarco (*Ant.* 59.1) argumenta que a maior parte das ofensas aos costumes romanos por parte de Antônio foram inventadas e difundidas por um homem chamado Calvício, amigo de Otávio.

Nesse momento, Otávio conseguiu que o Senado aprovasse uma guerra contra Cleópatra, não contra Antônio, o que criava a imagem de uma guerra justa, ou seja, de um conflito contra um reino estrangeiro e não

uma guerra civil. Reinhold (1981/2: 97 *et ss.*) discute os motivos que permitiram a Otávio declarar Cleópatra inimiga de Roma, uma vez que, a princípio, seu único crime era o de ser aliada de Antônio. O histórico da conduta de Cleópatra para com Roma era positivo: o de uma rainha-cliente que sempre havia atendido às solicitações de envio de dinheiro, homens e navios. Reinhold ainda argumenta que uma das estratégias de Otávio antes de declarar a guerra foi diminuir o *status* de Antônio, pois este, em 31 AEC, seria designado cônsul, o que impediria a declaração de guerra contra ele ou contra seus aliados. Destituído do consulado, Antônio seria apenas um *priuatus*, de maneira que Cleópatra, ao apoiá-lo, ficaria contra Roma, traindo a *fides* da rainha-cliente. Interessante registrar que outros reinos vassallos deram apoio a Otávio, porém seus reis não foram acusados de traição, tendo inclusive continuado como aliados dos romanos após a Batalha de Ácio.

Cleópatra acompanhou Antônio até Éfeso, levando consigo uma poderosa armada, assim como víveres para o exército. Os preparativos de guerra seguiram-se até que, em setembro de 31 AEC, os opositores se enfrentaram na saída do golfo da Ambrácia, numa batalha naval conhecida como Batalha de Ácio, de que Otávio saiu vencedor. Existem historiadores, a exemplo de Huzar (1978: 219-20), que descrevem a fuga de Antônio e Cleópatra de Ácio como uma manobra calculada, pois eles mantiveram todo o tempo os navios numa posição que permitia a saída para o Egito, para onde fugiram com mais de cem navios. A batalha em si teve grande importância política, porém, em termos militares, não foi uma operação grandiosa, já que não houve um confronto intenso. A imagem de um duelo heroico, que posteriormente Vergílio, Propércio e Horácio construíram, se distanciava muito da realidade do combate. Isso ocorreu porque esses poetas visavam a enaltecer a atuação de Otávio/Augusto e ao mesmo tempo depreciar Antônio e Cleópatra, principalmente esta última.

Plutarco (*Ant.* 76.1-2) conta que após alguns combates em solo egípcio entre soldados de Otávio e Antônio, a cavalaria deste último desertou, o que assinalava o colapso da resistência. Os cavaleiros teriam deixado Alexandria gritando que Antônio havia sido traído por Cleópatra. Ao tomar conhecimento do ocorrido, a rainha se refugiou em um túmulo que havia construído para ela e sua família e se trancou lá dentro, junto com seu tesouro. Teria, então, enviado mensageiros a Antônio para dizer-lhe que a rainha estava morta, motivando o seu consorte a cometer suicídio, apunhalando o ventre com uma espada. Não conseguindo matar-se de imediato, mas permanecendo gravemente ferido, foi levado ao túmulo onde Cleópatra se encontrava, e morreu em seus braços, em 1º de Agosto

de 30 AEC (Plut. *Ant.* 77). Otávio então se apossou de Alexandria e negociou por algum tempo com Cleópatra, a quem permitiu dar sepultura a Antônio e permanecer no palácio, embora sob constante vigilância. Cleópatra, porém, obtendo de Otávio permissão para visitar o sepulcro de Antônio, aproveitou a oportunidade e suicidou-se, em 10 de agosto, tendo antes enviado uma carta a Otávio solicitando-lhe que fosse sepultada ao lado de Antônio (Plut. *Ant.* 82-85).

Cleópatra, monstro fatal

Falar de Cleópatra na literatura augustana é falar da representação de uma rainha que fora derrotada numa disputa que ficou propagandeada como a do perigo oriental *versus* preservação de Roma e, como Wyke (2004:100) considera, somos, por isso, muitas vezes desestimulados a pensar na caracterização da rainha sob a perspectiva de construção poética. Claramente, porém, as menções a Cleópatra na literatura latina são construtos poéticos. No entanto, a nosso ver, e para isso nos apoiamos em Maingueneau (2016: 396), as construções literárias não podem ser desvinculadas de seu contexto histórico, pois a literatura é em si uma prática social, algo que ocorre dentro das relações de poder e ratificada pelos mais diversos interdiscursos. Assim, aqui tentaremos ver como Horácio se apropria de uma Cleópatra histórica, a rainha inimiga de Otávio/Augusto, para construí-la como uma personagem dentro de seu livro, e como, para tal, se apropria de alguns elementos elegíacos. Começaremos com a leitura do *carmen* 1.37 de Horácio. Eis o texto:

Agora é beber, agora, os pés livres, é a terra pulsar, agora era tempo de ornar os coxins dos deuses com os festins sálidos, camaradas.	
Até hoje era ímpio tirar o Cécubo da adega ancestral, enquanto a rainha tramava insanas ruínas ao Capitólio e a morte ao império com um bando de homens torpes por vício corrompido, orgulhosa a esperar seja	05 10
o que fosse e ébria da doce fortuna. Mas abrandou sua fúria só um navio a custo salvo das chamas, César reduziu sua mente em delírios mareóticos a temores	 15
reais e, desde a Itália correndo,	

persequindo-a a remos, tal qual falcão
 as frágeis pombas ou ágil caçador
 a lebre nos campos gélidos
 da Hemônia, para pôr em correntes 20
 o monstro fatal. Ela, a morte mais
 nobre almejando, não temeu a espada
 como as mulheres, nem com
 frota veloz buscou praia oculta,
 ousou contemplar, com rosto sereno, 25
 seu palácio extinto e, audaz, tocar ásperas
 serpentes para que o negro
 veneno se entranhasse em seu corpo,
 mais feroz na morte deliberada:
 nega que a conduzam cruéis liburnas, 30
 como simplória, em soberbo
 triunfo, mulher em nada humilde.³

O *carmen* 1.37 foi composto por Horácio como comemoração da vitória de Otávio sobre Cleópatra na Batalha de Ácio, e por isso não há uma menção sequer a Antônio, já que a versão dos vencedores era a de que Otávio e Roma estavam empreendendo uma guerra legítima contra um reino estrangeiro, e não contra outro romano, o que caracterizaria uma condenável guerra civil (Silva, 2014: 53). Nesse poema, uma das imagens mais marcantes para a caracterização de Cleópatra é o epíteto dado à rainha: monstro fatal (*fatale monstrum*, 21).

A abertura do poema é emulação de um poema do lírico grego Alceu (fr. 332 Voigt), que servirá, ademais, de modelo para toda a composição, já que este convoca todos a beberem, em comemoração pela derrocada e morte do tirano Mirsilo (Clay, 2010:138).⁴ No poema latino, ao prosseguir

³ Trad. Daniel da Silva Moreira (2015). *Nunc est bibendum, nunc pede libero/pulsanda tellus, nunc Saliaribus/ornare puluinar deorum/tempus erat dapibus, sodales./ Antehac nefas depromere Caecubum/cellis auatis, dum Capitolio/ regina dementis ruinas/funus et império parabat/contaminato cum grege turpium/morbo uirorum, quidlibet impotens/sperare fortunaque dulci/ebria. Sed minuit furorem/uix una sospes nauis ab ignibus,/mentemque lymphatam Mareotico/redegit in ueros timores/Caesar, ab Italia uolantem/remis adurgens, accipiter uelut/mollis columbas aut leporem citus/uenator in campis niualis/Haemoniae, daret ut catenis/fatale monstrum. Quae generosius/perire quaerens nec muliebriter/expauit ense nec latentis/classe cita reparauit oras,/ ausa et iacentem uisere regiam/uoltu sereno, fortis et asperas/ tractare serpentes, ut atrum/corpore conbiberet uenenum,/deliberata morte ferocior:/saeuis Liburnis scilicet inuidens/priuata deduci superbo,/non humilis mulier, triumpho."*

⁴ Hasegawa (2010: 51 et ss.) chama a atenção para a questão organizacional dos livros de Horácio, em que pese às escolhas dos metros na sucessão de poemas, pensadas pelo poeta.

na leitura, o romano saberia que o tirano do Alceu-Horácio era Cleópatra. Luce (1963) chama a atenção para a caracterização do tirano nesse *carmen*, o qual possui similaridades também com a descrição modelar de um tirano em Platão (*Resp.* 573c): “[...] o homem se torna rigorosamente um tirano, quando, por natureza, ou por hábito, ou pelos dois motivos, se torna ébrio, apaixonado e louco.” Tais paralelos podem ser observados no poema, em relação à descrição de Cleópatra, que é culpada:

a) em relação à ebriedade, nos versos “pela doce fortuna embriagada” (v. 11-2) e “a mente alucinada pelo Mareótico” (14);

b) em relação à paixão, por sua própria relação com Antônio, implícita no poema;

c) em relação à loucura, nos versos “enquanto para o Capitólio uma rainha, dementes ruínas [...] preparava” (6-8) e “descontrolada o suficiente para esperar por qualquer coisa” (10-1).

A caracterização de Cleópatra na primeira parte do poema a insere nesse padrão tirânico, já que a ela são imputados os atributos de *impotens*, descontrolada (10); *fortunaque dulci/ebria*, pela doce fortuna embriagada (11-2); portadora de *furor*, delírio (12); e *mentemque lymphatam Mareotico*, de uma mente alucinada pelo mareótico (14), este último um vinho produzido perto de Alexandria, em evidente contraste com o cécubo do verso 5, um vinho romano: enquanto o primeiro deixa a mente delirante, o vinho romano era apropriada aos momentos sublimes (Encinas Martínez, 1997: 52). O simpósio comemorativo para o qual Horácio nos convoca na abertura do poema é diametralmente oposto ao simpósio no qual se encontrava Cleópatra antes de compreender a sua situação frente ao conflito com Otávio (Davis, 1991: 237). Horácio considera que a vitória é tão importante que seria propício que os romanos a comemorassem num ambiente decorado com iguarias sálias, uma referência aos sacerdotes Sális, que dançavam duas vezes ao ano por toda a cidade, portando escudos sagrados, em honra ao deus Marte (Beard; North; Price, 1998:43).

O metro pode iniciar e juntar uma seção dentro do espectro geral do livro, criando uma identidade entre os poemas. Nesse sentido, Hutchinson (2007: 42), afirma que os últimos poemas do primeiro livro de *Carmina* são todos ligados pela poesia de Lesbos, com utilização da estrofe alcaica ou da estrofe sáfica, e que, pela análise geral, Horácio se constrói de fato como um novo Alceu, daí a imitação do *carmen* 1.37 e sua importância como penúltimo poema do livro. Lyne (2005), inclusive, desenvolve a ideia de que no primeiro livro inteiro Horácio dispôs os poemas de modo a ligar-se com a edição *standard* do primeiro livro de Alceu, editada pelos alexandrinos. Assim, ao analisarmos os dois poemas, 1.27 e 1.37 é importante também lembrar que ambas as peças, a primeira uma ode de tema báquico e a segunda uma ode de cunho cívico, estão ligadas pela estrofe alcaica em que foram compostas.

No banquete de Cleópatra, por outro lado, estava presente uma caterva de homens desqualificados, no meio dos quais a rainha se permitia, insanamente, ficar bêbada com vinho ruim (9-12). Essa acusação, a de falta de comedimento ao beber era, como salienta Johnson (1967: 388), um lugar-comum nos discursos vituperantes do período, e devemos lembrar que foi justamente essa uma das acusações utilizadas por Cícero para ofender Antônio, nas *Filípicas*.⁵

Surge aqui também a ideia de que o outro, o bárbaro, tal como os medas e os trácios que veremos no *carmen* 1.27, não possuem bons costumes, são, em alguma medida, verdadeiros *monstra*, desviados do padrão socialmente construído dentro desses poemas. Com isso, identificamos um padrão de construção do vitupério de povos estrangeiros (e, por isso, não são despropositadas as menções ao Egito como forma de vituperar Cleópatra) e do elogio aos costumes romanos, que se repetem nas peças horácianas, e que poderia ser encontrado em muitos outros poemas de Horácio e de outros poetas augustanos. No episódio da éfrase do escudo de Eneias no livro 8 da *Eneida*, por exemplo, Virgílio também lança mão de características monstruosas para representar os deuses egípcios em contraste com os deuses romanos, os quais são chamados de "*omnigenumque deum monstra et latrator Anubis*" "todo o tipo de deus monstruoso e o ladrador Anúbis" (698). Também Propércio (3.11.40) apresenta essa mesma forma de caracterização desse deus como ladrador, habitante de uma Alexandria nociva, uma terra dada a coisas horrendas (34-6). O monstro acaba se tornando um atributo imediato para a construção poética sempre que os autores precisam lidar com algo que lhes é diferente, seja a mulher, seja o estrangeiro, e Cleópatra preenche tais requisitos perfeitamente. Afinal, para que se reforce a identidade de um grupo ou indivíduo, é sempre levado em conta as diferenças com outros grupos e pessoas, num jogo discursivo de construção de uma alteridade em que muitas vezes estes últimos são desqualificados, como modo de valorizar a cultura de quem detém o poder de fala (Jovchelovitch, 1998: 69 et ss.). Assim, surge, na metade do poema, o epíteto que se refere a Cleópatra propriamente, em lugar do nome da mulher, nunca mencionado: *o monstrum fatale*.

⁵ Exemplo disso é a seguinte passagem do segundo discurso das Filípicas: "*Edormi crapulam, inquam, et exhala; an faces admouendae sunt, quae te excitent tantae causae indormientem?*", "Cura a ressaca, digo, e exala o vinho. Tochas que te despertem devem ser aplicadas enquanto tu dormes numa causa tão importante?" (Cic. *Phil.* 2.30). Antônio "*est [...] homine nunquam sobrio*", "homem que nunca está sóbrio" (Cic. *Phil.* 2.81). Tradução de Abreu (2017).

Ela é monstruosa por ser estrangeira, por ser selvagem, por ser ébria, por ser uma mulher detentora de poder público: estamos aqui no domínio do *monstrum* como horror, mas também do *monstrum* como o que está no plano do maravilhoso e do prodígio, do que suscita medo mas também admiração. Pensamos a monstruosidade de acordo com Jeha (2007: 7), ou seja, como metáfora cultural e artifício literário que pode carregar, muitas vezes, conotações políticas. *Monstrum*, na língua latina, possui cinco acepções, de acordo com o Oxford Latin Dictionary (1968: 1131): 1) um objeto ou evento desnatural, considerado um presságio; 2) um objeto ou coisa terrível; 3) uma criatura horrível e monstruosa; 4) uma pessoa extremamente maldosa; 5) um ato horrendo, atroz. A palavra, portanto, está ligada ao mundo do extraordinário. Em Horácio, tal palavra aparece cinco outras vezes nos *Carmina* e uma vez nos *lambi*; em nenhuma dessas passagens, porém, *monstrum* possui sentido depreciativo (Luce, 1963: 252). No verso 6 do *carmen* 1.2, por exemplo, Horácio emprega *Saeculum Pyrrhae, noua monstra questae*, “o século de Pirra, queixosa de novos fenômenos”, referindo-se ao dilúvio, evento singular, raro, ocorrido na época em que reinavam Pirra e seu esposo Deucalião.⁶

Assim, pensando nas várias possibilidades de *monstrum*, Fraenkel (1957: 160) interpreta o emprego de tal termo por Horácio ligando-o menos às definições negativas e mais ao âmbito do maravilhoso, do não-natural, vinculado às palavras *portentum* ou *prodigium*; o autor chama a atenção, ainda, para o fato de que o termo marca a transição para as últimas três estrofes, nas quais Cleópatra é descrita de modo diferente da tirânica representação anterior. Ainda sobre o emprego de *monstrum*, concordamos com a análise de Luce (1963: 257), que considera tal uso sob dois vieses: um mítico e um ético. A associação mítica do termo glorifica o fato de Otávio ter libertado o mundo de um ser perigoso, um monstro de fato. Já a associação ética do termo diz respeito ao sentido de monstro após Platão, ou seja, monstro como um desvio das condições normais da psique, que funciona como ponto central no movimento do *carmen*: *monstrum* aparece no final de uma longa frase, como veremos abaixo, marcando a transformação de Cleópatra, que de uma rainha insana gananciosa em escravizar romanos e destruir o Capitólio passa a preparar-se para a morte, tornando-se uma mulher privada e serena.

Observamos que a representação da rainha egípcia na poesia horaciana se pauta, a princípio, na utilização de elementos que são execrados na cultura romana. Horácio, porém, não se fecha em um maniqueísmo

⁶ Na tradição, eles eram reis da Tessália, quando os deuses enviaram o imenso dilúvio (cf. Ov. *Met.* 1.283-433).

simplório, construindo, nessa peça, uma Cleópatra cheia de complexidades, que não só corrobora o discurso vencedor romano, mas que responde a uma lógica interna da obra do poeta. Pois, por fim, quando Cleópatra, ao final do poema, rompe com a alteridade ao cometer suicídio, fica demonstrado que ao longo do poema existem duas Cleópatras: a que é vituperada, quando as características comumente associadas à rainha são colocadas na composição, e a que é, em algum nível, louvada, no final, ao romper com o padrão feminino e se vincular à coragem socialmente conferida a homens de valor, que jamais se deixariam ser levados em cativeiro, tal como a rainha o seria, de acordo com os versos finais (25-32). Em resumo, quando ela deixa de agir "*muliebriter*", feminilmente, a partir daí passa a ser digna de algum elogio. Como Davis (1991:233-43) argumenta, Cleópatra se modifica ao longo do *carmen*, passando de *detractanda* (digna de rebaixamento) a *laudanda* (digna de louvor), em uma estratégia retórica que torna a rainha um alvo digno de ter sido abatido, não um inimigo qualquer, algo que engrandeceria, no final, a atuação de Otávio. A rainha encara seus planos de morte com expressão serena (26), tal como um estoico, possuindo uma similaridade, inclusive, com o suicídio de Catão,⁷ admirado por Horácio, a quem tece elogio no *carmen* 2.1.23-4 e no *carmen* 1.12.35-6, chamado de "*Catonis, nobile letum*", "Catão, nobre ao morrer" (Commager, 1958: 49). Tal como uma elegia em seu aspecto fúnebre, Horácio finaliza então o poema reforçando a coragem de Cleópatra, que é uma *non humilis mulier* (32), uma mulher não humilde, não obscura, e por isso não aceita ser tomada como presa de guerra, entregando-se à morte. Essa caracterização monstruosa da rainha, a nosso ver, a aproxima de como Horácio enxerga outras mulheres em contexto amoroso-elegíaco em outros *carmina* seus, como veremos.

Cleópatra, amante elegíaca

Significativo como referência à monstruosidade da rainha, mas também para outras questões fundamentais sobre a construção da imagem dela no *carmen* 1.37 é o *carmen* 1.27:

Usar as taças feitas ao bom prazer
em briga é coisa trácia. Deixemos, pois,

⁷ Catão de Utica se matou em 46 AEC, após a Batalha de Tapso, para não ter que se submeter humilhantemente à *clementia* de Júlio César, seu oponente, e nem ter que assistir a este como o primeiro homem da *res publica*; a morte dele virou um emblema de dignidade, uma demonstração da sua *virtus* (Glendinning, 2011: 20-2).

Cleópatra, amante elegíaca monstruosa

os modos bárbaros e ao santo
Baco salvemos de rixa e sangue.

A bruta cimitarra dos medas só 5
destoa em meio aos vinhos, em plena luz!
Calai o ímpio brado, amigos,
e repousai no sofá deitados.

[...] Não beberei
por outra causa. Seja qual Vênus for
que te domou, ardeu em fogos 15
sem rubor: sempre por teu honesto

amor tu pecas. Conta o teu caso então
para o ouvido fiel. Miserável que és!
Perdido jovem em Caríbdis,
bem merecias melhores chamadas! 20

Que bruxa, ou mago, ou que tessálica
poção te livraria? Que deus? Me diz!
Tão preso à tríplice Quimera,
Pégaso mal poderá salvar-te.⁸

Nesse poema Horácio se dirige a amigos (“[...] *Impium/ Lenite clamorem, sodales*”, Refreiem o ímpio lamento, amigos”, 6-7) tal como faz no 1.37 (“*Ornare pulvinar deorum/ Tempus erat dapibus, sodales*”, “era tempo de enfeitar o leito dos deuses com iguarias, amigos”), em um poema em que, em um ambiente simpótico, o poeta fala do que seria um bom hábito ao beber vinho, contrastando o costume romano com os de povos bárbaros. Ele inicia com a menção aos trácios, povo que teria o hábito de pelejar usando as taças de vinho, ainda que estas, na visão do poeta, fossem recomendadas somente à alegria e ao prazer (Hor. *Carm.* 1.27.1-4). Os medas, outro povo considerado bárbaro pelos romanos, também é alvo de crítica: diz Horácio que a cimitarra tocada por um meda em um banquete só poderia destoar completamente do vinho, já que em

⁸ Trad. Guilherme Gontijo Flores (2014). *Natis in usum laetitiae scyphis/pugnare Thracum est; tollite barbarum/ morem verecundumque Bacchum/ sanguineis prohibete rixis./ Vno et lucernis Medus acinaces/ immane quantum discrepat; impium/ lenite clamorem, sodales./ et cubito remanete presso./ [...] Quae te cumque domat Venus/ non erubescendis adurit/ ignibus ingenuoque semper/ amore peccas. Quicquid habes, age,/ depone tutis auribus. A! miser,/ quanta laborabas Charybdi,/ digne puer meliore flamma./ Quae saga, quis te solvere Thessalis/ magus venenis, quis poterit deus?/ vix inligatum te triformi/ Pegasus expediet Chimaera*

sua selvageria tal povo não seria digno dos dons de Baco (Hor. *Carm.* 1.27.5-6).

Conforme Davis (2007: 210), vinho e erotismo são lugar-comum da poesia simpótica grega e, partindo das referências à bebida, Horácio dirige então o seu discurso a um dos amigos presentes no festim, perdidamente apaixonado por uma mulher não nomeada. Esse é, aliás, um recurso marcante na representação de Cleópatra em toda a literatura augustana, dentro da qual a rainha raramente é mencionada pelo nome, talvez porque, como Wyke (2004: 104) argumenta, ela já era devidamente notória à época e também para que, ao mesmo tempo, um efeito de apagamento de sua história como governante do Egito, da sua ancestralidade magnificente fosse levado a cabo. Acrescentamos a isso, também, o fato de que, ao não nomeá-la, os poetas mais facilmente poderiam moldá-la como uma personagem, retirando de Cleópatra todo o seu poder bélico, econômico e simbólico para reduzi-la a "*Aegyptia coniunx*", "esposa egípcia" (Verg. *Aen.* 8.688), "*meretrix regina*", "rainha prostituta" (Prop. 3.11.38), ambas, aliás, categorizações bastante palpáveis aos romanos para os quais se dirigiam esses poetas, já que, de acordo com os papéis socialmente delegados às mulheres no mundo romano, Cleópatra não preencheria nenhuma das categorias respeitadas, já que não era nem matrona, nem virgem (Bauman, 1994: 12; 82). Ao chamá-la de prostituta, ficaria demonstrado que qualquer homem poderia ter legitimamente relação sexual com a rainha (Pomeroy, 1995: 160), tal como César o teve,⁹ e enquanto esposa egípcia, seu casamento com Antônio não teria nenhum tipo de valor (Glendinning, 2011: 102). Antônio, como já mencionado, não aparece em nenhum dos poemas, porque ele não é o inimigo de fato, de acordo com a versão oficial, respaldada no discurso de Otávio; porém Lowrie (1997:146-9) traz outra interpretação, a de que esse apagamento ocorre por conta das diferenças de gênero e de identidade cultural e sexual, utilizadas de modo a ressignificar a batalha de Ácio como uma guerra contra uma mulher, egípcia e lasciva, destacando, portanto, de forma mais aberta os antagonismos do conflito, algo que não seria tão marcado se Antônio figurasse como o principal oponente a ser derrotado.

⁹ Não podemos esquecer que, nesse período, a associação entre César e Otávio era imensa, já que aquele adotara este, em testamento. As histórias do relacionamento de César e Cleópatra eram amplamente conhecidas, sendo que a rainha buscou a vida toda legitimar a posição de Cesário, o filho que ela teria tido com o ditador romano. Desse modo, desmerecer o *status* de Cleópatra era assegurar, em algum nível, que as relações de César com a rainha eram socialmente aceitáveis

A representação de Cleópatra como uma mulher de vida irregular ou dúbia tem ressonâncias de outras figuras literárias femininas produzidas na elegia romana, gênero literário de grande prestígio justamente durante o período do final da República e início do Principado. Na poesia elegíaca augustana, os poetas sempre se dirigem a uma *puella*, uma personagem criada, a quem a *persona* poética dedica todo o seu amor e atenção, e por quem sofrem e são completamente dominados, se tornando verdadeiros escravos; ela por vezes age de modo cruel ou insensível com o amante (Trevizam, 2003: 66). A *puella* é sempre uma mulher desviada das normas sociais, afastando-se do que era esperado de uma matrona, por exemplo, agindo muito mais próxima do que seria característico da prostituta, e ligando-se às representações femininas presentes em variegada literatura do século I AEC, as quais expressam as transformações sócio-políticas de Roma naquele período, tal como a Clódia do *Pro Caelio* de Cícero, e a Semprônia da *Conjuração de Catilina*, de Salústio (Martins, 2015:136-7).

A imagem de Cleópatra como *fatale monstrum* também poderia carregar, dentro da lógica interna do livro, esse aspecto elegíaco, já que todo leitor reconheceria ali a mulher que seduziu César e Antônio e que andava na companhia de vários homens (Hor. *Carm.* 1.37. 9). Além disso, digno de nota que, em obra publicada anteriormente, no *Epodo* 9 (11-2) Horácio classifica Antônio como *Romanus emancipatus feminae*, um romano escravo alienado a uma mulher, a saber, Cleópatra.¹⁰ Essa expressão possuía uma base legal no Direito romano, sendo a *mancipatio* um processo em que uma pessoa ou objeto eram transferidos a um outro dono, que o comprava por algum valor estipulado previamente; há casos, ademais, de pessoas nascidas livres que foram transferidas por meio da *mancipatio* (Brophy, 1975: 1;3). Brophy (1975:5) menciona um antecedente importante para nossa argumentação, mostrando que em Plauto (*Bacch.* 92-3), Pistoclero, apaixonado por uma das Báquides da peça, assim se declara seu amor: “*mulier, tibi me emancupo/tuos sum, tibi dedo operam*”, “mulher, a você me transfiro, sou seu, a você eu submeto os meus serviços”. Dessa forma, Pistoclero e Antônio coincidem em suas caracterizações, ambos cumprindo o papel de um *seruitium amoris*, escravo do amor, um aspecto elegíaco inserido na comédia e na invectiva.¹¹

¹⁰ No *carmen* 2.8.18-9, Horácio utiliza a mesma ideia da servitude x amor, dirigindo-se a Barina, dizendo que cresce ao redor desta uma vastidão de jovens entregues à servidão de suas carícias.

¹¹ Para um histórico da construção do *seruitium amoris* na elegia romana, cf. Copley (1947). O amante elegíaco da poesia augustana, tal como demonstra tal autor, é caracterizado com uma humildade e subserviência extrema ao amor da *puella*, tal como um escravo, uma pessoa destituída de vontade própria, em que nenhum tipo de punição é tão degradante; “*Love’s*

Para a cenografia do *carmen* 1.37, não é um problema o fato de que Antônio não seja ali mencionado, uma vez que seria impensável que o leitor o desassociasse de Cleópatra, ambos concatenados no episódio de Ácio, comemorado no poema. A *puella*-Cleópatra, ademais, se metamorfoseia ao longo do poema, como visto, passando de uma figura terrível, quando ainda estava na companhia de Antônio, a uma mulher intrépida, já depois de se ver sozinha, sem seu amante, num movimento em que poderíamos identificar, primeiro, uma amante elegíaca e depois uma pessoa digna de uma elegia fúnebre.

Retornando ao *carmen* 1.27, o amigo para o qual Horácio se dirige está, tal como um amante elegíaco, perdido em paixão e sempre erra por conta de seu amor (Hor. *Carm.* 1.27.16-7), tal como demonstrado pelo vocábulo *miser*, miserável, aplicado pelo poeta para descrever o rapaz.¹² Ainda, chama-nos a atenção o fato de que o alvo do amor desse último é caracterizado pelo poema por dois monstros: Caríbdis e Quimera.¹³ A amante é, pois, devastadora, cruel, reforçando a característica padrão das mulheres elegíacas.

Considerações finais

Consideramos importante pensar na imagem imortalizada da rainha dentro desses poetas augustanos como sendo uma mulher dominadora e perigosa tanto como uma invenção poética, criada dentro de um contexto literário para contrastar personagens e reforçar lugares-comuns de determinados tipos, quanto uma intervenção poética no influxo discursivo vencedor, em que corroboram a prática político-discursiva de Otávio/Augusto. Horácio complexifica tal relação ao caracterizar Cleópatra no *carmen* 1.37 de diferentes modos, a partir do momento em que ela, destinada a promover uma guerra entre dois romanos (e o termo *fatale* nos

slavery is an idea which seems constantly in the mind of the elegists", "A escravidão do amor é uma ideia que parece estar constantemente na mente dos elegistas" (Copley, 1947:291).

¹² Existem vários *carmina* elegíacos, como, por exemplo, o *carmen* 1.33, no qual Horácio dirige-se a um outro amante elegíaco, o poeta Álbio Tibulo, o convidando a não mais sofrer por sua amante, Glicera, que é caracterizada como *immitis*, cruel.

¹³ Caríbdis é um monstro feroz que habitava o estreito entre Messina e a Sicília, causando problemas para os navegadores que passavam por ali, como no episódio em que aparece na *Odisséia* (12.234-9). Já a Quimera era um monstro híbrido, composto por pelo menos dois animais. Na versão mais conhecida, a Quimera teria sido criada por Amisodores, rei da Cária, e soltava fogo pela boca, tendo sido a causa da destruição desta cidade. O monstro só foi derrotado por Belerofonte, um herói que montou no cavalo alado Pégaso, portando uma lança com uma ponta de chumbo, que, derretida pelo fogo da Quimera, acabou a matando. (Grimal, 2005:402).

auxilia nessa compreensão), aceita seu fado serenamente e busca uma alternativa honrosa, em detrimento da possibilidade de ser levada como presa de guerra. Portanto, a Cleópatra de Horácio deve ser observada dentro da construção poética do autor de modo bem peculiar, já que ela não alude somente ao discurso propagandístico de Otávio/Augusto, sendo a rainha um *monstrum*, pela construção poética, complexa e anormal, contraditória. Há, portanto, a intersecção entre o discurso histórico vencedor, ao qual alude essa Cleópatra horaciana, e os tipos característicos da literatura, dentre os quais Horácio toma emprestado alguns aspectos elegíacos para dar forma à rainha.

Referências Bibliográficas

Textos antigos

ALCAEUS. In: Sappho et Alcaeus. *Fragmenta*. Translated by Eva-Maria Voigt. Amsterdam: Polak and van Gennep, 1971.

APPIAN. *Roman History: The civil wars*. Vol. 4. Translated by Horace White. Cambridge: Harvard University, 1913.

CICERÓN. *Cartas A Ático* (tomo I e II). Tradução de Miguel Rodríguez-Pantoja Márquez. Madrid: Editorial Gredos, 1996.

CÍCERO. Filípicas 2. In: ABREU, Bruna Fernanda. A segunda Filípica: tradução e estudo do ethos segundo a Retórica de Cícero. 172 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

DIO CASSIUS. Dio's Roman History. Tradução de Earnest Cary e Herbert Baldwin Foster. Vol. III. Cambridge: Harvard University (Loeb), 1914.

DIO CASSIUS. Dio's Roman History. Tradução de Earnest Cary e Herbert Baldwin Foster. Vol. IV. Cambridge: Harvard University (Loeb), 1954.

DIO CASSIUS. Dio's Roman History. Tradução de Earnest Cary e Herbert Baldwin Foster. Vol. V. Cambridge: Harvard University (Loeb), 1917.

FLAVIUS JOSEPHUS. *The life; Against Apion*. Translated by Francis Thackeray. Cambridge: Harvard University (Loeb), 1926.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, 2009

HORÁCIO. Odes I. In: FLORES, Guilherme Gontijo. Uma poesia de mosaico nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética. 2014. 414 f. Tese

(Doutorado em Letras). Programa de Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

HORÁCIO. *Odes, Epodos e Poema Secular*. Tradução de Francisco Antonio Picot. Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1893.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Calouste Goulbenkian, 1949.

PLAUTUS. *Amphitryon. The Comedy of Asses. The Pot of Gold. The Two Bacchises. The Captives*. Translated by Wolfgang de Melo. Cambridge: Harvard University (Loeb), 2011.

PLUTARCH. *The Parallel Lives: Demetrius and Antony, Pyrrhus and Gaius Marius*. Translated by Bernadotte Perrin. Vol. IX. Cambridge: Harvard University Press (Loeb), 1920.

PLUTARCH. *The Parallel Lives: Demosthenes and Cicero, Alexander and Caesar*. Translated by Bernadotte Perrin. Vol. VII. Cambridge: Harvard University (Loeb), 1919.

PROPÉRCIO. *Elegias*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

SUETONIUS. *The lives of the Caesars*. Translated by J. C. Rolfe. Cambridge: Harvard University (Loeb), 1979.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2014.

Obras gerais

BAUMAN, Richard. *Women and Politics in Ancient Rome*. London: Routledge, 1994.

BEARD, Mary; NORTH, John; PRICE, Simon. *Religions of Rome: A History*. Vol.1 Cambridge: Cambridge University, 1998.

BROPHY, Robert. *Emancipatus Feminae: A Legal Metaphor in Horace and Plautus*. *Transactions of the American Philological Association*, v. 105, 1975, p. 1-11.

CLAY, Jenny Strauss. *Horace and Lesbian lyric*. In: DAVIS, Gregson. (ed.). *A companion to Horace*. Oxford: Blackwell, 2010. p. 128-46.

COMMAGER, Henry Steele. *Horace, "Carmina" 1.37*. *Phoenix*, v. 12, n. 2, 1958, p. 47-57.

COPLEY, Frank Olin. *Servitium amoris in the Roman Elegists*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 78, 1947, p. 285-300.

- DAVIS, Gregson. *Polyhymnia: the rethoric of horatian lyric discourse*. Los Angeles: University of California, 1991.
- DAVIS, Gregson. Wine and syposium. In: HARRISON, Stephen (ed.). *The Cambridge Companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University, 2007, p. 207-220.
- ENCINAS MARTÍNEZ, Mercedes. Cleopatra lírica/Cleopatra épica. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, n. 13, 1997, p. 49-59.
- FLORES, Guilherme Gontijo. Uma poesia de mosaico nas Odes de Horácio: comentário e tradução poética. 2014. 414 f. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- FRAENKEL, Eduard. *Horace*. Oxford: Oxford University, 1957.
- GLENDINNING, Eleonor Ruth. *Guilt, redemption and reception: representing Roman female suicide*. 2011. 347 f. Tese (Doctor of Philosophy). University of Nottingham, Nottingham, 2011.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- GRUEN, Erich S. Cleopatra in Rome: Facts and Fantasies. In: MILES, Margareth Melanie (Org.). *Cleopatra: a sphinx revisited*. Los Angeles: University of California, 2011. p. 37-53.
- HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. Dispositio e distinção de gêneros nos Epodos de Horácio: estudo acompanhado de tradução em verso. 2010. 236 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- HUGHES-HALLET, Lucy. *Cleópatra: história, sonhos e distorções*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- HUTCHINSON, Gregory. Horace and archaic Greek poetry. In: HARRISON, Stephen (Org.). *Cambridge Companion to Horace*. Cambridge: Cambridge University, 2007. p. 36-49.
- HUZAR, Eleonor Goltz. *Mark Antony, a biography*. Minneapolis: University of Minnesota, 1978.
- JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: EdUFMG, 2007.
- JOHNSON, William R. A Queen, a Great Queen? Cleopatra and the Politics of Misrepresentation. *Arion*, v. 6, n. 3, 1967, p. 387-402.
- JOSÉ, Natália Frazão. *As relações político-amorosas de Cleópatra VII com os militares romanos Júlio César e Marco Antônio: o testemunho de Plutarco*. 2008. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura e Bacharelado em História). Unesp: Franca.
- JOVCHELOVITCH, Sandra. Re(des)cobrando o Outro: para um entendimento da alteridade na teoria das representações sociais. In:

- ARRUDA, Angela (ed). *Representando a Alteridade*. Petrópolis: Vozes, 1998. p. 69-82
- LOWRIE, Michèle. *Horace's Narrative Odes*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- LUCE, John Victor. Cleopatra as Fatale Monstrum (Horace, *Carm.* 1. 37. 21). *The Classical Quarterly*, v. 13, n. 2, 1963, p. 251-7.
- LYNE, Richard Oliver Allen Marcus. Horace Odes Book I and the Alexandrian Edition of Alceus. *Classical Quarterly*, v. 55, n. 2, 2005, p. 542-58.
- MAINGUENEAU, Dominique. Prática discursiva. Tradução de Fábio César Montanheiro. In: CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique (ed.). *Dicionário de Análise do Discurso*. Tradução de Fabiana Komesu et al. São Paulo: Contexto, 2016. p. 396.
- MARTINS, Paulo. Sobre a metapoesia em Propércio e na poesia erótica romana: o poeta rufião. *Classica*, v. 28, n. 1, 2015, p. 125-59.
- MOREIRA, Daniel da Silva. Horácio, Odes, I.37. Apresentação e tradução. *Nuntius Antiquus*, v. 11, n. 2, 2015, p. 143-52.
- OXFORD LATIN DICTIONARY. Oxford: Clarendon, 1968.
- POMEROY, Sarah. *Goddesses, whores, wives and slaves: women in Classical world*. New York: Schocken Books, 1995.
- REINHOLD, Meyer. The Declaration of War Against Cleopatra. *Classical Journal*, n. 77, 1981/1982, p. 97-103.
- RODRIGUES, Nuno Simões. O Judeu e a Egípcia: o retrato de Cleópatra em Flávio Josefo. *Polis, Revista de ideas y formas políticas de la Antigüedad Clásica*, n. 11, 1999, p. 217-260.
- ROLLER, Duane W. *Cleopatra: a biography*. Oxford: Oxford University, 2010.
- ROSE, Paul Lawrence. The Politics of Antony and Cleopatra. *Shakespeare Quarterly*, v. 20, n. 4, 1969, p. 379-389.
- SCHWENTZEL, Christian-Georges. *Cleópatra*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- SILVA, Camilla Ferreira Paulino da. Damnatio memoriae? Antônio e Cleópatra na poesia de Horácio. *Rónai*, v. 2, n. 2, p. 42-62, 2014.
- SHOHAT, Ella. Des-orientar Cleópatra: um tropo moderno da identidade. *Cadernos Pagu*, v. 23, 2004, p. 11-54.
- SYME, Ronald. *La Revolución romana*. Traducción de Antonio Blanco Freijeiro. Barcelona: Crítica, 2011.
- THOMPSON, Dorothy J. Egypt, 146-31 B.C. In: CROOK, J.A., LINTOTT, Andrew; RAWSON, Elizabeth (ed.). *The Cambridge Ancient History: The Last Age of the Roman Republic*. Cambridge: Cambridge University, 2008. p. 310-326.

TREVIZAM, Matheus. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da "Ars amatoria" de Ovídio*. 2003. 271 f. Dissertação (Mestrado em Linguística). Pós-Graduação em Linguística, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

WYKE, Maria. Augustan Cleopatras: Female Power and Poetic Authority. In: POWELL, Anton (ed.). *Roman Poetry & Propaganda in the Age of Augustus*. London: Bristol Classical, 2004. p. 98-140.

SULPÍCIA: REFLEXÕES SOBRE UMA PERSONA POÉTICA FEMININA EM ROMA ANTIGA

Talita Janine Juliani

Este artigo se coloca como uma tentativa de contribuir para o debate que circunda a figura da poetisa romana Sulpícia (c. I a.C.), visando sobretudo oferecer novas interpretações no que toca à *persona* poética que se projetaria a partir de dois poemas selecionados, a saber, os poemas de número 8 e 13 do livro 3 do *Corpus Tibullianum*. Após uma breve introdução cujo objetivo, entre outras coisas, é abordar aspectos do estado da questão, gostaríamos de sugerir em nossa leitura que a figura que aparece descrita em 3.8 pode ser entendida como uma antecipação da *persona* que fala em 3.13, e que o liame entre essas duas *personae* traçaria algumas diretrizes de leitura da imagem autoral de Sulpícia. Conforme tentaremos argumentar, parece-nos que interessantes relações podem ser inferidas dos dois poemas escolhidos, não só por se tratar de composições programáticas (ambos iniciam os dois ciclos do *corpus* associados à Sulpícia), mas também pelo fato de compartilharem figuras semelhantes. Concluiremos, enfim, que uma representação autoral elegíaca e feminina

em Roma Antiga parece se desenvolver dentro dos preceitos do gênero que está se exercitando.

***Serui filia Sulpicia*: perspectivas e abordagens**

Em meio à seção dedicada ao poeta romano Tibulo (*Albius Tibullus*, c. 55 – 19 a.C.), onde se lê sobre o chamado *Corpus Tibullianum* (conjunto formado pelos dois livros inquestionavelmente atribuídos àquele que dá nome ao *Corpus*, com 10 e 6 elegias respectivamente, mais um terceiro livro, com 20 composições), encontramos uma modesta referência ao nome *Sulpicia* no abalizado manual de literatura de Gian Biagio Conte (1994). Longe de tecer qualquer crítica ao trabalho do respeitado latinista, nota-se que o texto de Conte, cuja primeira redação remonta ao fim dos anos 1980, parece retratar, de modo ilustrativo, certa obscuridade que circunda a figura dessa poetisa romana nos estudos de literatura latina¹, ela que é considerada um testemunho único de voz autoral feminina em Roma Antiga (Lyne, 2007: 343-44)².

Certamente favoreceu a referida obscuridade a que Sulpícia ficou relegada o fato de que, até o século XIX, os onze poemas associados a ela – parte do citado *Corpus Tibullianum* – eram lidos como de autoria de Tibulo (Skoie, 2013: 84). Apenas em estudo de 1838, Otto Gruppe afirma que Sulpícia era uma mulher, poetisa, e que não se trataria, então, do mencionado poeta elegíaco romano³. Poucos anos depois, em 1871, Moriz Haupt identificou a assinatura “Sulpícia” (*Serui filia Sulpicia*, v. 4 do poema 3.16) com a sobrinha de Valério Messala Corvino (64–8 a.C., cônsul em 31 a.C.), o que, por sua vez, suscitou muitas discussões acerca da identidade “empírica”⁴ da poetisa. A posição mais aceita, mas que tampouco deixa de ser incerta, sobre essa autora de “carne e osso”, diz tratar-se da filha de *Servius Sulpicius Rufus*, neta do jurista de mesmo nome (cônsul talvez em 51 a.C., amigo de Cícero), a qual teria vivido e atuado nas letras na segunda

¹ Entendemos que essa visão sobre Sulpícia e sua obra é um consenso para grande parte dos estudiosos. Para ilustrar a questão, vejamos Santirocco (1979: 230): “Although her poetry is virtually the only extent Latin penned by a woman in the classical period, Sulpicia is almost unknown except to classical scholars, and (as it is the purpose of this essay to suggest) even by these she is often misunderstood.”

² Sobre autoria feminina em Roma, ver Churchill; Brown; Jeffrey (eds.) (2002) e Stevenson (2005). Sobre as razões pelas quais temos notícias de textos de autoria feminina em Roma Antiga mas não os textos em si, remeto à discussão que se lê em Stevenson (2005: 1-27) e Habinek (1998).

³ Adiantamos que Gruppe não reconhece todos os poemas como de autoria de Sulpícia, mas também identifica dentre as composições um *actor de Sulpicia*.

⁴ Refiro-me à expressão como utilizada em Vasconcellos (2016).

metade do século I a.C. Sua mãe, Valéria, seria irmã de Messala: daí seu parentesco com o político e conhecido patrono das artes (Lyne, 2007: 344)⁵.

Ainda que se assumam como verdadeiros tais dados de uma possível autora empírica, o “enigma” em torno de Sulpícia se estende para outros aspectos de sua figura, inclusive quanto à autoria dos grupos de poemas que levam seu nome. Estudos sugerem que algumas composições, especialmente os poemas mais longos, ditos do primeiro ciclo (numerados de 3.8 a 3.12)⁶, são de poetisas do período augustano, como por exemplo, Ovídio (43 a.C. – 17 d.C.) (Breguet 1946; Bernays 2004). Outras pesquisas atribuem as composições a membros do chamado círculo de Messala (Norden, 1954; Hubbard 2004/5)⁷, e há ainda quem proponha que todos os poemas (3.8 a 3.18) foram compostos por poetisas de momentos posteriores, como do período flaviano (Holzberg, 1999).

Dentre os estudiosos que conferem a autoria dos poemas – total (por exemplo, Herrmann, 1950; e Hallett, 2002b; 2006; 2009) ou parcialmente (Gruppe, 1838; Santirocco, 1979; Tränkle, 1990; Miller, 2002; Stevenson, 2005 e Lyne, 2007) – a essa voz feminina designada Sulpícia, entendemos que muitos leram⁸ sua obra como “documento humano e social”⁹ (abordagem recorrente pela quase inexistência de materiais em que se possa escutar uma voz feminina de Roma Antiga); ao mesmo tempo em que as composições também foram tomadas biograficamente, tal qual retratassem sentimentos verdadeiros¹⁰ de uma mulher romana (cf. por exemplo, Keith, 1997 e Hallett, 2006). Nesse sentido, as peças foram

⁵ Sobre o casamento de Sulpício e Valéria temos notícias em Jerônimo, *In Iovinianum* 1. 46 (cf. Hallett 2006, p. 39). Sobre Sulpício ser filho do jurista homônimo, cf. SYME, R. (1981). Cf. também Lyne (2007: 345, n. 9, 10 e 11).

⁶ O terceiro livro que compõe o *Corpus Tibullianum* foi dividido em duas partes durante o Renascimento. De acordo com essa nova divisão, os poemas de Sulpícia ficariam alocados no livro IV, numerados de 2 a 12. Nós adotaremos a numeração que nos parece ser a mais utilizada pelos estudiosos, desconsiderando a divisão do livro III, e com os poemas de Sulpícia, nesse livro, numerados de 8 a 12 (primeiro ciclo) e 13 a 18 (segundo ciclo) (cf. Conte 1994: 330 - 331).

⁷ Diferentes estudos apostam na hipótese de todo o livro III do *Corpus Tibullianum* ter sido composto por poetisas do círculo literário de Valério Messala (círculo ao qual também pertencia o próprio Tibulo). Por essa razão, se costumou chamar o material que compõe o livro III de *Hauspoetenbuch*. Cf. Norden (1954).

⁸ Para um panorama das abordagens utilizadas para interpretação da figura da poetisa e de sua obra, cf. os estudos de Keith (2006) e Skoie (2013: 84-85).

⁹ “Document humain et social” (Breguet 1946 apud Santirocco 1979: 230, n. 9. As traduções de textos em língua moderna que ocupam nosso corpo de texto são nossas). Para um estudo, no Brasil, sobre a representação feminina na poesia romana, cf. Cardoso (2003).

¹⁰ “[...] she is successful in communicating her emotions to the reader” (Michael, 1968 apud Santirocco 1979: 230, n. 9).

caracterizadas por muitos estudiosos como “interessante[s] somente porque o autor é uma mulher”¹¹.

Estamos cientes de que interpretações biográficas de Sulpícia, ao lado da ideia de um possível testemunho textual do feminino em Roma Antiga, tenham atraído a atenção dos classicistas e impulsionado múltiplas pesquisas em torno dessa figura, aspecto que foi assinalado por Hubbard (2004/05: 177). No entanto, o que nos interessa no momento é propor uma leitura diversa daquelas que aqui foram apontadas e, para tanto, a partir de agora nos dedicaremos a observar mais de perto os modos pelos quais se constrói a *persona* poética sob o nome de Sulpícia. Esse viés interpretativo, centrado na construção da *persona* poética, também já fora utilizado em outras análises, como, por exemplo, a de Santirocco (1979), Hinds (1987) e Skoie (2013), apenas para citar alguns. Apoiando-nos sobretudo nessas contribuições, investigaremos a maneira como se desenha para a poetisa em questão uma imagem autoral nos poemas em cotejo, e examinaremos em que medida se pode dizer que essa *persona* feminina toma como base paradigmas estabelecidos anteriormente na poesia romana.

***Personae* femininas em Roma Antiga?**

Em sua introdução ao livro *Classical Literary Careers and Their Reception*, Hardie e Moore (2010: 1-16) discorrem sobre a carreira literária de autores da Antiguidade¹², isto é, o construto de um *curriculum vitae* dentro da literatura, perceptível a partir da leitura do todo da obra atribuída a um poeta. Segundo os estudiosos, esse percurso seria desenhado com o

¹¹ “her work is of interest only because the author is female” (Pomeroy, 1975 apud Santirocco, 1979: 230, n. 9). Na linha de tais leituras, acrescenta-se que é comum encontrarmos, em parte dos estudos em torno de Sulpícia, uma série de críticas negativas acerca dos recursos poéticos observáveis nas composições da poetisa, principalmente quanto aos poemas do segundo ciclo. Merriam (2006: 11) nota que, dentre apreciações desse pequeno *corpus*, encontram-se alegações de que os poemas demonstrariam “falta de erudição e arte”, e, contraditoriamente, para alguns estudiosos, seus textos expressariam, ora pouca influência de outros poetas, ora se mostram como verdadeiras “colagens” de outros autores. Lembremos ainda que os questionamentos acerca da autoria se iniciaram a partir da observação de “incongruências” estilísticas identificadas entre os poemas do livro III do *Corpus Tibullianum* e os poemas dos livros I e II, atribuídos a Tibulo. Como destaca Skoie (2012: 86), até o momento em que as peças eram tidas como do poeta romano não havia muitas indagações quanto à sua qualidade, mas, depois de levantada a hipótese sobre Sulpícia (e outros autores do livro III do *Corpus*, como Lígdamo), alguns estudiosos apontaram as produções como ruínas.

¹² E também sobre aquelas que se desenvolverão a partir desses “modelos”. Cf. os outros capítulos do livro de Hardie & Moore.

auxílio de alguns fatores¹³, dentre os quais destacamos o exercício de gêneros textuais específicos (gêneros que muitas vezes encontram paralelo no caminho percorrido pelos patronos das artes na carreira político-militar, o *cursus honorum*¹⁴) e a associação de um poeta com aqueles que o antecedem, o que poderíamos designar também como a relação do autor com um cânone.

Diante da dificuldade de pensar em quais seriam esses paradigmas para uma autora¹⁵, uma vez que não nos chegou documentação ou registros literários suficientemente claros, nosso trabalho buscará compreender a maneira – e extensão – com que a *persona* que se designa Sulpícia estabelece relações com *personae* masculinas¹⁶. Ainda que a famosíssima Safo de Lesbos (séc. VII a.C.), por exemplo, tenha servido de referência a Sulpícia¹⁷ e outras poetisas do período oferecendo-lhes uma *persona* feminina a qual certamente aludiriam¹⁸, sabemos que o precedente para a elaboração dessa *persona* também operaria dentro dos limites de sua tradição literária, tradição em que as *personae* são majoritariamente masculinas, e em que as mulheres são comumente representadas, como nos lembra Skoie (2013), somente enquanto musas inspiradoras¹⁹. Especialmente na poesia elegíaca romana, gênero de composição dos

¹³ É preciso dizer que Hardie & Moore (2010) não sugerem categorias “engessadas” dos movimentos que compõem uma carreira literária. Entendemos que os autores descrevem algumas ‘linhas condutoras’ que podem ser observadas na construção desses percursos, e aqui circunscrevemos apenas duas delas para alcançar a linha de raciocínio desejada. Sobre carreiras literárias e *persona* poética na Antiguidade, cf. por exemplo, Lipiking (1981; 2010), Cheney & Armas (2002), Vasconcellos (2016).

¹⁴ Hardie & Moore (2010: 6) notam que, na elegia 4.11 de Propércio, Cornélia, enteada do imperador Augusto, fala de um percurso que poderia se dizer um *cursus honorum* feminino. Esta afirmação ainda precisa ser investigada por nós, mas o objetivo escapa aos fins deste trabalho.

¹⁵ Vide nota anterior.

¹⁶ Para uma associação mais geral com textos de Virgílio, por exemplo, cf. Keith (1997).

¹⁷ No âmbito de uma análise intertextual entre os textos de Sulpícia e Safo, Hubbard (2004/05: 179, n. 10) aponta, por exemplo, que o epíteto *Chytrea* (utilizado para a caracterização de Vênus) que se observa no poema 3.13 de Sulpícia (*Exorata meis illum Cytherea Camenis*, v. 3) também é atestado em Safo.

¹⁸ Ainda que Merriam (2006: 12) nos lembre que a uma poetisa da Antiguidade não cabe ter lido apenas outras autoras mulheres, o estudioso recorda também que Ovídio sugere Safo como predecessora e modelo para poetisas (“Ovid suggested Sappho as an appropriate predecessor and model for a woman who writes poetry: *ergo si remanente ignes tibi pectoris idem, / sola tuum vates Lesbia vincet opus* [...] *Tr.* 3.7.19 – 20).” A poetisa também aparece como parâmetro no poema 35 de Catulo, v. 18.

¹⁹ “They [women] are metaphors and muses, but mainly mutes.” (Skoie, 2013: 83).

poemas de Sulpícia, as mulheres não têm voz²⁰, e são raros os vestígios de uma voz autoral reconhecível como feminina e romana²¹.

Partindo desse ponto de vista, observemos agora como se conjugam nos poemas de Sulpícia duas importantes categorias da elegia romana às quais a poetisa, em nosso entendimento, poderia estar aludindo para a construção de sua *persona*: o *ego* masculino e a *puella* como representação do feminino. Aspectos rastreáveis em 3. 8 e em 3.13 nos ajudarão com o argumento em questão.

A Sulpícia de 3.8: tópicos do *ego* no poema da *puella*

O primeiro poema do *Corpus Tibullianum* relacionado a Sulpícia, o de número 3.8, parece dialogar diretamente com o que foi observado por Skoie (2013: 83) e que há pouco foi referenciado em nosso trabalho: nesta composição, a figura descrita – que se saberá ser a da poetisa – aparece distanciada, retratada em terceira pessoa e, portanto, sem voz. Quem narra é o suposto *amicus Sulpiciae*, ou *auctor de Sulpicia*²². Vejamos:

*Sulpicia est tibi culta tuis, Mars magne, kalendis;
spectatum e caelo, si sapis, ipse ueni;
hoc Venus ignoscet; at tu, uiolente, caueto
ne tibi miranti turpiter arma cadant:
illius ex oculis, cum uult exurere diuos, 5
accendit geminas lampadas acer Amor.*

²⁰ Skoie (2013: 83, n. 2) nos lembra que, das *puellae* elegíacas, apenas Cíntia fala em alguns poemas de Propércio (l. 3; 4. 7; e no poema 4. 11 quem fala é Cornélia) e, mesmo quando o faz, aparece como um fantasma ou em estado de sonolência. A estudiosa também remete às *Heroïdes*, texto ovidiano em que o poeta dá voz a personagens femininas greco-romanas. Sobre Cíntia como *docta puella* e seu caráter “escrito”, cf. Wyke (1987).

²¹ Stevenson (2005: 31 - 36) faz um levantamento das mulheres associadas às letras de que se tem notícia em Roma antiga: a oradora Hortênsia, a matrona Cornélia (de cujas cartas temos alguns fragmentos, embora não haja consenso quanto à autoria), a conspiradora Semprônia (descrita pelo historiador Salústio por sua participação na conjuração de Catilina em *Bellum Catilinae* 24 §2 e 5), Agripina (que teria escrito memórias cujas notícias obtemos por Tácito e Plínio, o Velho), a poetisa Cornificia (autora de epigramas elogiados por São Jerônimo em *Chronicon*, mas que não chegaram até nós), Proba, Paulina, e Perila (mencionada por Ovídio em *Tristes* 3.7). É necessário lembrar que não sabemos como teria sido a divulgação e circulação do material produzido por essas mulheres em Roma Antiga, mas destaca-se que eles não chegaram até nós em sua quase absoluta maioria. Sobre o “desaparecimento” da produção feminina nas letras remetemos mais uma vez ao estudo de Habinek (1998). Sobre evidências de mulheres romanas por elas mesmas, ver Funari (1995).

²² Os poemas 3.10 e 3.12, do primeiro ciclo, também têm a perspectiva desse narrador em terceira pessoa. Sobre o ciclo de poemas do *amicus* (3.8 – 3.12), cf., por exemplo, Fredericks (1976) e Hinds (1987).

*Illam, quidquid agit, quoquo uestigia mouit,
Componit furtim subsequiturque Decor;
seu soluit crines, fuis decet esse capillis:
seu compsit, comptis est ueneranda comis. 10
Vrit, seu Tyria uoluit procedere palla:
urit, seu niuea candida ueste uenit.
Talis in aeterno felix Vertumnus Olympo
mille habet ornatos, mille decenter habet.
Sola puellarum digna est cui mollia caris 15
uellera det sucis bis madefacta Tyros,
Possideatque, metit quidquid bene olentibus aruis
cultor odoratae diues Arabs segetis,
et quascumque niger rubro de litore gemmas
proximus Eois colligit Indus aquis. 20
Hanc uos, Pierides, festis cantate kalendis,
et testudinea Phoebe superbe lyra.
Hoc sollemne sacrum multos haec sumet in annos:
dignior est uestro nulla puella choro. (3.8)²³*

Sulpícia está bem vestida para ti, grande Marte, nas tuas Calendas. Vem do céu em pessoa - se és sábio - para ver. Isto Vênus perdoará; mas atenta, forte deus, para que, enquanto a admiras, não te caiam vergonhosamente as armas. Dos olhos dela, quando quer incendiar os deuses (5), o acre Amor inflama duas tochas. Para onde ela move os passos, às escondidas a Beleza a segue e complementa o que quer que faça. Se solta os cabelos, lhe caem bem as madeixas soltas. Se os penteia, com os cabelos penteados é adorável (10). Inflama se quer aparecer com a mantilha púrpura, e inflama se vem com uma veste branca como a neve. Tal qual feliz Vertumno no eterno Olimpo tem mil enfeites, os mil possui com graça. Somente ela é digna, entre as moças, de que Tiro dê a ela macias peles tingidas (15) duas vezes com caras tinturas, e de possuir tudo aquilo que o rico árabe, lavrador da seara perfumada, colhe nos campos odoríferos, bem como quaisquer pérolas que o negro indiano, próximo às águas do oriente, recolhe do mar vermelho (20). Cantem-na, ó Piérides, nas festivas Calendas, e você, altivo Febo, orgulhoso de sua lira de tartaruga. Esse culto solene ela receberá por muitos

²³ Para o texto latino, cf. Ponchont: In: Tibulle (1950).

anos, e nenhuma moça é mais digna de vosso coro.
(Tradução nossa)²⁴

Atentemos, em primeiro lugar, ao fato de que *Sulpicia* é o primeiro termo enunciado no poema que abre o primeiro ciclo de composições²⁵. Observa-se que a palavra pode ser entendida como um anúncio do que seguirá, assemelhando-se, conforme foi apontado por Hinds (1987: 30) no caso dos elegíacos, com o modo como se inicia o *Monobiblos* de Propércio (c. 49 a.C. – 17 d.C.), ou seja, com o nome de uma mulher - “Cíntia, a primeira, me prendeu [um coitado] com seus olhinhos” (1.1.1)²⁶ – que será o centro do canto de um poeta²⁷. Tal centralidade dessa figura feminina parece reforçar-se, ainda, por meio da repetição de diversos fonemas de *SULPICIa est tibi culta tuis* [...] (3.8.1) em *SPECTatum e Caelo, Si SaPiS, IPSe veni* (3.8.2): a composição sonora do nome da *puella* é, dessa maneira, reiterada em todo o primeiro dístico²⁸.

Assim, a construção da imagem de Sulpícia parece funcionar como a introdução de uma *puella* elegíaca, ou seja, a jovem a quem o poeta dedicará seu amor – e seus versos²⁹. Ao que tudo indica, o narrador do poema, o possível *amicus Sulpiciae*, segue, portanto, o “protocolo” do gênero elegíaco romano: a figura feminina que inaugura o ciclo não escreverá, mas será “escrita” (Hinds, 1987: 30). Quem ressalta a associação entre a Sulpícia que nos é apresentada e as *puellae* é Mathilde Skoie (2013: 94-95):

Yet there is one poem where Sulpicia might be read as a straight elegiac *puella*, the very first poem about Sulpicia in the *Corpus Tibullianum*, poem 3.8. [...] Like

²⁴ Para uma tradução poética dos poemas de Sulpícia para o português brasileiro, remetemos a Oliva Neto (2016).

²⁵ “We should by now be sensitive to the tendency amongst Roman poets to allow nuances of meaning to proliferate in their opening, titular phrases.” (HINDS, 1987: 34).

²⁶ *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis*: “Cíntia, só, me prendeu, infeliz, com seus olhinhos”. Tradução nossa.

²⁷ Como notou Carol Martins da Rocha (UFJF), a quem agradeço por ter lido uma versão anterior deste trabalho, o nome da amada de Tibulo – Délia – também se coloca já no primeiro poema do primeiro livro do poeta.

²⁸ Agradeço ao Professor Paulo Sérgio de Vasconcellos, da Unicamp, por ter lido este trabalho e por ter nos alertado em relação às repetições.

²⁹ Geralmente essas “moças” são retratadas como *dominae* (cf. Catulo 68, 68 e 158), isto é, mulheres que subjugam o homem no jogo afetivo (*seruitium amoris*). Elas também são apresentadas como sendo casadas ou como meretrizes. Nas palavras de Veyne (2015, especialmente o capítulo “Da Sociologia à Semiótica”), as *puellae* são mulheres “transviadas” ou “irregulares”.

one of the *puellae* in Ovid's catalogue of women in *Am.* 2.4, Sulpicia is presented as a girl who is pleasing in whatever form she takes. (grifos nossos)

Sob essa perspectiva, a descrição de Sulpícia enquanto essa figura central ao gênero elegíaco acessa o passado da representação do feminino dentro da tradição literária elegíaca. Mas, se é da *puella* ser essencialmente "escrita", como, então, essa imagem se relacionaria com a construção de uma *persona* feminina nos poemas do ciclo subsequente, *persona* que, então, "escreve"?³⁰ Explica-se: parece-nos que se esboça, nessa descrição de 3.8, uma série de inversões e de imagens que se apresentam em duplos, ou "pares", numa sequência que nos sugere o desenho de tópicos do *ego* no poema da *puella*, ao mesmo tempo que permitirá a inserção de temáticas associadas à *puella* dentro da voz do *ego* (assunto que abordaremos na seção 4 deste trabalho).

A primeira inversão de papéis, ou ainda, nas palavras de Hinds (1987: 33), a primeira transgressão do *decorum* genérico, surge nos quatro primeiros versos, passagem em que há uma menção às Calendas de Marte, ou os idos de Março, dias em que se comemoravam as *Matronalia*, festa de celebração das mães e esposas, e dedicada a Juno (Oliva Neto 2016: 276). Ora, nesse contexto das *Matronalia*, a figura que vemos invocada no primeiro e segundo versos do poema não é Juno, mas sim o deus Marte, convidado a admirar a beleza de Sulpícia³¹ (1-2).

Mesmo que desconsideremos que o deus da guerra pertence, comumente, ao universo da épica (Hinds 1987: 31), e que nesses versos poderia haver ao menos uma lembrança da tópica da *militia amoris* ("milícia do amor") – algo que, portanto, estaria dentro dos preceitos da elegia –, no dístico seguinte reforça-se o estranhamento quando lemos uma espécie de nova inversão. Trata-se de um pedido do narrador ao referido deus: que ele não derrube as armas diante da visão de Sulpícia³² (3-4), um movimento que poderia ser entendido como certa "adequação" da figura do deus naquela circunstância e para os temas que serão ali desenvolvidos. Em outras palavras, poderíamos entender a queda das

³⁰ Aponta-se que, do primeiro ciclo, conjunto de composição também incerta e atribuído ao chamado *amicus Sulpiciae*, dois poemas, o 3.9 e o 3.11, têm um narrador feminino em primeira pessoa. Entretanto, também há dúvidas quanto à *persona* que ali fala, uma vez que haveria variações estilísticas, quando comparados aos poemas em primeira pessoa do segundo ciclo, que fizeram com que eles não fossem associados ao grupo mais amplamente creditado a Sulpícia (3.13 a 3.18).

³¹ *Sulpicia est tibi culta tuis, Mars magne, kalendis;/Spectatum e caelo, si sapis, ipse veni*

³² *at tu, uiolente, caueto/ne tibi miranti turpiter arma cadant*

armas das mãos do deus Marte algo como uma espécie de recusa (*recusatio*) da poesia épica³³, um recurso muito utilizado na poesia elegíaca romana (e em outros gêneros), e especialmente em poemas programáticos como é o 3.8. Parece-nos, então, que, nessa composição em que comumente se lê a descrição de uma *puella* elegíaca, desenha-se logo nos primeiros versos uma tópica muito trabalhada por um *ego* elegíaco³⁴.

Sucedendo tal imagem, há uma menção a “duas tochas” acesas por Cupido (*accendit geminas lampadas acer Amor*, 6) nos olhos de Sulpícia quando esta quer “arder” os deuses (*exurere diuos*, 5), número que nos parece significativo nesse jogo polarizado que estamos tentando descrever. Segue-se, então, uma parêntese de dísticos que a caracteriza também de duas maneiras e que observaremos mais atentamente: o primeiro par de versos descreve-a quanto aos cabelos e o segundo em relação à vestimenta.

Sobre os cabelos, o narrador nos diz que ao deixá-los soltos Sulpícia é bela, e de cabelos ornados é ainda mais (*fusis capillis*, 9; *comptis comis*, 10). Em primeiro lugar, é observável que as *puellae* romanas das poesias elegíacas ganham dos eu-poéticos ricas caracterizações dos cabelos, sendo que aparecem retratadas com cabelos soltos e presos, como nos diz Burkowski (2012) em sua tese de doutoramento³⁵. A estudiosa ressalta que é comum, entre os elegíacos, encontrarmos referências aos cabelos soltos das *puellae* como forma de enfatizar a beleza natural feminina³⁶, além de tal descrição contribuir para a atmosfera erótica e de intimidade construída em torno da *puella* em muitos poemas³⁷. Associa-se, então, a imagem de

³³ Sobre a *recusatio*, ver, por exemplo, Schmitzer (2015). Ao nosso argumento acrescentamos uma consideração de Harrison (Hardie, 2009: 86) sobre a presença de Marte em *Fasti* 3, de Ovídio: “Mars is specifically asked to remove his epic arms and armour, releasing his luxuriant hair from his helmet (1-2), a clear metapoetic symbol of descent into a softer, more elegiac role (given the common fixation of love-elegy with the mistress hair).”

³⁴ Lembremo-nos, por exemplo, da *recusatio* da poesia épica que faz Ovídio no poema 1 dos *Amores*, e também destacamos os versos 11 – 12, poema 18, livro II da mesma obra: *Vincor et ingenium sumptis reuocatur ab armis! Resque domi gestas et mea bella cano* (“Deixo-me vencer e meu engenho é chamado para longe das armas que havia escolhido, e feitos alcançados em casa e meus combates, eis o que canto”, tradução de André in Ovídio, 2011: 166).

³⁵ Agradecemos ao Professor Paulo Sérgio de Vasconcellos, da UNICAMP, pela indicação da tese de Burkowski (2012), e também pela sugestão de texto (Wilson, 2006) que nos auxiliou a direcionar considerações que serão tratadas na sequência. Sobre esse tópico, cf. também Edmondson & Keith (2008) e sua extensa e interessante bibliografia.

³⁶ “The plain visual appeal of loose hair often influences descriptive passages praising women’s beauty.” (Burkowski, 2012: 185).

³⁷ “They exploit the eroticism of loose hair, for example, in love scenes and other scenes taking place in the private sphere, in which the image contributes to a sense of intimacy, or, via its

Sulpícia com os cabelos soltos à representação do “passado” feminino na poesia elegíaca: ela servirá como a moça que será cantada pelo poeta-amante.

Contudo, é curioso notar que a descrição de uma amada elegíaca com cabelos presos frequentemente faz alusão, ainda segundo Burkowski (2012: 3), à própria elegia e ao *compor* poesia, o que, em nossa interpretação, remeteria à outra posição ocupada por Sulpícia, isto é, de *persona*-autora. Recordando uma passagem ovidiana em que o autor descreve a elegia personificada em seus *Amores*³⁸, a estudiosa diz: “A elegia é descrita como *nexa capillos* (Ovídio [*Amores*] 3.1.7): com os cabelos trançados. A palavra *nexa* é uma palavra padrão para descrever cabelos trançados, mas, provavelmente por extensão do termo ‘entrelaçado’, *nectere* também é usado para o processo de compor poesia”³⁹. A nosso ver, portanto, as duas caracterizações da poetisa Sulpícia presentes em 3.8.9-10, poderiam ser entendidas pelo viés interpretativo que aqui tentamos propor, ou seja, de *puella* e futuramente de *persona*⁴⁰.

Passando ao dístico seguinte, o narrador conta que, se Sulpícia vem vestida de vermelho (*Tyria palla*, 11), agrada, se vem de branco (*niuea candida ueste venit*, 12), “incendeia” igualmente. Sobre o modo como são delineadas as vestimentas femininas na poesia elegíaca ressalta-se que, embora não tenhamos feito um levantamento sistemático das passagens em que há menção às túnicas *puellarum* no *corpus* elegíaco, algumas passagens tornaram-se representativas da “aparição” da “moça”, e aqui faremos algumas considerações⁴¹. Lembremo-nos, por exemplo, do surgimento de Corina no poema 5 do primeiro livro dos *Amores* ovidianos,

associations with wildness, suggests a lack of inhibition (Prop. 1.3.23-4; 2.29.15-18; Ov. *Am.* 1.5.9-10; 1.14.19-22; *Ars* 3.783-4).” (Burkowski, 2012: 183 – 184).

³⁸ Destacamos que, cronologicamente, Ovídio teria atuado como poeta depois de Sulpícia. Não saberíamos dizer, portanto, se Ovídio alude a Sulpícia ou vice-versa. De toda forma, mesmo que Sulpícia tenha vivido antes do poeta de Sulmona, parece-nos que a intertextualidade observada entre as obras não prejudica nossa interpretação, já que estamos discorrendo sobre tópicos comuns ao universo elegíaco.

³⁹ “Elegy is described as *nexa capillos* ([Ovid] 3.1.7): with her hair braided. The word *nexa* is a standard one for describing plaited hair, but, probably by an extension of its sense of ‘woven’, *nectere* is also used of the process of composing poetry.” (Burkowski, 2012: 3). Aproveitamos para lembrar do texto de Marcial (V, 30, v. 4): *detineat cultis aut elegia comis*, verso em que a elegia também é descrita com os cabelos trançados.

⁴⁰ Ou, quem sabe ainda, como uma alusão ao jogo dúbio, característico da elegia, segundo Veyne (2015) e Vasconcellos (2016), entre autor e *persona* poética.

⁴¹ Sobre a vestimenta em Roma antiga, remetemos novamente a Edmondson & Keith (2008) e, para uma visão mais geral, *uide* Laver (1989).

bem como, mais uma vez, da descrição da elegia personificada em 3.1 da mesma obra. Em ambas as passagens de Ovídio as *puellae* aparecem trajando uma túnica finíssima, quase transparente: “Arranquei-lhe a túnica; não é que me estorvasse muito a sua quase transparência”⁴² (*Am.* 1.5. 13; trad. André, 2011: 112) e “figura elegante, túnica finíssima, rosto de amante”⁴³ (*Am.* III, 1, v. 9; trad. André, 2011: 173). Mesmo no último verso mencionado, em que temos a própria elegia travestida de *puella*, isto é, a menina-amada representando a elegia ela mesma em linguagem metapoética, observamos que essa figura, representativa do gênero elegíaco, aparece em vestes sedutoramente “finas”, quase transparentes⁴⁴.

Ora, não há como afirmar que a passagem em que Sulpícia aparece com uma “veste branca como a neve” (*niuea candida veste*, v. 12) em 3.8 representa a “posição” da poetisa enquanto *puella* elegíaca - caracterização que acenaria, portanto, a essas representações das personagens femininas no gênero, tais quais vimos nos poemas ovidianos citados -, ainda que tal relação se mostre intrigante. Contudo, a descrição de Sulpícia vestida com uma “mantilha da Tíria” (*Tyria palla*, 3.8.11), púrpura pelo tingimento feito com um molusco natural da região da Fenícia⁴⁵, parece reforçar a ideia de que a poetisa é desenhada também como aquela que ocupará uma voz autoral, posteriormente enquanto *persona*. Mais uma vez, observemos uma passagem ovidiana que remete ao uso de uma *palla*⁴⁶ *Tyria*, ou “matilha vermelha”. Ela se encontra nos versos 165 a 169 das *Metamorfoses* livro 11, e é utilizada para descrever Apolo, deus da poesia:

*ille caput flauum lauro Parnaside uinctus
uerrit humum Tyrio saturata murice palla
distinctamque fidem gemmis et dentibus Indis
sustinet a laeua, tenuit manus altera plectrum;
artificis status ipse fuit. [...]*⁴⁷

[...] Com a loura cabeça cingida

⁴² *Deripuit tunicam; nec multum rara nocebat.* Para uma edição de *Amores*, cf. Kenney. In: Ovidi (1995).

⁴³ *forma decens, uestis tenuissima, uultus amantis.*

⁴⁴ Lembremos também de Tibulo 1. 10, 61, *sit satis e membris tenuem rescindere vestem*; e do verso 3 do poema 69 de Catulo, *Non si illam rare labefactes munere uestis* (grifos nossos).

⁴⁵ Cf. *Tyrius*, a, um no *OLD*, sentido 1b: “esp. of the crimson dye produced at Tyre or the mollusc from which it is obtained”.

⁴⁶ Cf. *palla, ae* no *OLD*, sentido e usos 1b: “as a male garment, restricted to non Romans”.

⁴⁷ Para o texto latino das *Metamorfoses* cf. Tarrant, in Ovidi (2004).

De louro do Parnaso, varre Febo o chão com o manto tingido
Com a púrpura de Tiro. Na mão esquerda, incrustada de gemas
E marfim da Índia, sustenta a lira, na outra impunha o plectro.
Sua pose era de artista. [...] ⁴⁸

O excerto é significativo para nossa interpretação de Sulpícia, haja vista que Apolo não só é representado por Ovídio portando o referido “manto tingido com a púrpura de Tiro”, como também surge no mesmo trecho com uma lira incrustada de gemas e marfim da Índia (uma alusão que também aparecerá no poema de Sulpícia em discussão, 19–20) e com o plectro na outra mão, uma imagem da ligação de Febo com a poesia. O texto ovidiano ainda segue desenhando a postura do deus: “Sua pose era de artista” (*Artificis status ipse fuit*), caracterização que nos parece ecoar também na descrição de Sulpícia como *culta* em *Sulpicia est tibi culta tuis* [...] (3.8.1). Além da menção à aparência da *puella*, entendemos que haveria no uso desse termo uma ligação com o domínio da *ars* poética que será demonstrado pela *persona* que ali parece já surgir: enquanto poetisa, Sulpícia será a *artifex* que detém o *decorum* do gênero. Ela é, portanto, *culta*⁴⁹.

É fato que, de nossa parte, a relação entre o “manto Tírio” e representações associadas à poesia e ao fazer poético ainda precisa ser verificada em outros poetas elegíacos de modo mais minucioso, mas nos parece ilustrativo que as referências identificadas até aqui quanto ao uso do adereço encontrem paralelo em representações de Febo⁵⁰, o que nos faz associar essa caracterização da poetisa Sulpícia a uma determinada imagem de autoria que, segundo entendemos, se esboça já nesse poema programático. Ademais, Faber (2008) nos lembra que a conexão entre a descrição de vestimenta e a composição de textos é um conhecido lugar-comum.

No passo seguinte, o próprio texto do suposto *amicus Sulpiciae* parece confirmar a hipótese da dupla caracterização de Sulpícia em 3.8 que

⁴⁸ Trad. Dias, 2017: 587.

⁴⁹ Vejamos o sentido 4b no verbete *cultus* do OLD, especialmente relacionado a autores: “(Of writers or their works) elegante, polished.” Lembramos ainda que, segundo Vasconcellos (2017, p. 63), Ovídio usa o mesmo vocábulo para descrever Tibulo em *Amores* 3.9, v. 66: *Auxiste numeros, culte Tibulle, pios*.

⁵⁰ Outra passagem ovidiana faz o uso da expressão *palla Tyria* referindo-se a um personagem ligado ao canto e associado a Febo: *Fastos*. 2.105 – 108.

viemos examinando até aqui. A figura com a qual a poetisa será indiretamente comparada nos versos consecutivos do poema é o deus Vertumno, divindade das estações e ligado às transformações⁵¹. Lê-se: “[Sulpícia] Tal qual feliz Vertumno no eterno Olimpo tem mil enfeites, os mil possuem com graça”⁵² (13-14). Comentando a passagem, Skoie (2013: 95) nos diz que “trazer Vertumno, deus da mudança, também enfatiza a possibilidade de que ela pode interpretar papéis diferentes.”⁵³

Essa perspectiva, em nosso ver, culmina, ao fim do mesmo poema, com a exortação às Piérides e a Febo que faz o narrador de 3.8 nos versos 21 a 24. Após a detalhada descrição de Sulpícia vista até aqui – descrição que traz ainda mais três dísticos em que se afirma que a donzela é digna de receber os mantos (duas vezes!) tingidos da Tíria (15-16), os perfumados produtos de colheitas árabes (17-18) e também as gemas encontradas do mar Vermelho (19-20, já referenciados quando da associação com Febo) – temos essa invocação que, segundo entendemos, conduz a uma tópica muito comum às *personae* no poema da *puella*: a ideia da fama vindoura e da perenidade da poesia.

Desmembreemos os dísticos para melhor apreciação. Nos versos 21 e 22 lemos “Cantem-na, ó Piérides, nas festivas Calendas, e você, altivo Febo, orgulhoso de sua lira de tartaruga”⁵⁴ (21-22), passagem que se compreende como a referida exortação às divindades da poesia, as quais farão com que a *puella* se torne famosa pelo canto do poeta. Sulpícia, então, volta a ocupar o papel de *puella*, objeto do canto do poeta e mesmo do louvor dos deuses. Vale lembrar que o mesmo movimento surge também em outros poetas elegíacos, e aqui remetemos novamente a alguns versos dos *Amores* (1.3) de Ovídio, a título de exemplificação: “Mostra que és feliz por seres assunto de meus poemas,/e meus poemas hão de surgir, dignos de quem os inspirou”⁵⁵, diz o poeta à amada que, na antologia ovidiana, ainda não tem seu nome revelado.

Quando, entretanto, lemos, no dístico final de 3.8, versos 23 e 24, que “Esse culto solene ela receberá por muitos anos, e nenhuma moça é mais digna de vosso coro”⁵⁶, desloca-se novamente o foco do poema, e dessa

⁵¹ Oliva Neto (2016: 276) recorda a etimologia com o verbo *vertere*, “voltar, virar, transformar”. Cf. *OLD* verbetes 1, 3, 5, 6, 7.

⁵² *Talis in aeterno felix Vertumnus Olympo/Mille habet ornatos, mille decenter habet.*

⁵³ “[However], bringing in Vertumnus, god of change, also emphasizes the possibility that she may play different roles.”

⁵⁴ *Hanc vos, Pierides, festis cantate kalendis/ Et testudinea Phoebe superbe lyra.*

⁵⁵ Trad. André, 2011: 109. *Te mihi materiem felicem in carmina praebet:/ provenient causa carmina digna sua.* (19-20).

⁵⁶ *Hoc sollemne sacrum multos haec sumet in annos;/Dignior est vestro nulla puella choro.*

vez para uma preocupação que entendemos ser expressa muitas vezes pelas *personae* poéticas: aquela de que seu nome seja louvado por muitos anos, fazendo com que a figura do poeta se torne, por meio de sua obra, imortal.

Discorrendo sobre essa antiga tópica na obra de Horácio (65 – 8 a.C.), Francisco Achcar (1994: 21) nos lembra que a temática da perenidade da poesia, complementar àquela do *carpe diem*, contribui para a construção da ideia de imortalidade do *poeta*. Adiante em sua explicação sobre os usos do recurso entre os antigos, o estudioso afirma que “Homero pereniza o herói, Píndaro promete imortalidade a quem lhe encomendou o poema e Horácio reserva a eternidade para si mesmo.” (1994: 162).

É curioso notar o modo como uma discussão geralmente associada à *persona* aparece concluindo o primeiro poema em que se tem notícia de Sulpícia e que, à primeira vista, tratava apenas da descrição de uma *puella*. Vejamos agora a maneira como a fórmula surgirá no primeiro poema do segundo ciclo de composições, aquele que inaugura uma série de seis elegias em primeira pessoa.

A Sulpícia de 3.13: tópicos da *puella* no poema do *ego*

As palavras *tandem uenit amor* iniciam o pequeno poema 3.13, primeiro do grupo de composições em que essa voz feminina denominada Sulpícia falará do início ao fim⁵⁷:

*Tandem uenit amor, qualem texisse pudori
quam nudasse alicui sit mihi fama magis.
Exorata meis illum Cytherea Camenis.
attulit in nostrum deposuitque sinum.
Exsoluit promissa Venus: mea gaudia narret, 5
dicetur si quis non habuisse sua.
Non ego signatis quicquam mandare tabellis,
ne legat id nemo quam meus ante, uelim,
sed peccasse iuuat, uultus componere famae
taedet: cum digno digna fuisse ferar. 10*

Enfim chegou o amor, do tipo que me seria mais motivo de fofoca ter escondido por pudor do que tê-lo revelado

⁵⁷ Entendemos que a organização dos poemas de Sulpícia é observável em edições modernas, mas consideramos também que tal organização é sugerida em grande medida pelo estudo da transmissão dos manuscritos. Sobre a transmissão dos textos de Tibulo e do livro III do *Corpus Tibullianum* cf. Reynolds, 2005.

a alguém. Persuadida por minha Camena, Citereia o trouxe e o deixou em meus braços. Vênus cumpriu suas promessas: que narre minhas alegrias aquele sobre o qual se diz não ter suas próprias. Eu não gostaria de confiar algo a tabuinhas seladas, para que ninguém o lesse antes que o meu amor. Mas me apraz ter cometido uma falta, e me aborrece ter que manter a reputação: que eu seja reconhecida por, digna, ter estado com um homem digno.

Inicialmente, aqui também não haveria nenhuma inversão do *decorum* genérico elegíaco: uma *persona* nos diz que “enfim chegou o amor”, indicando, nessa peça, que pode igualmente ser entendida como programática, o que o leitor pode esperar quanto à temática. Entretanto, conforme apontado por Skoie (2013: 90, n. 43), interessante elemento vem à baila precisamente com a primeira palavra, o termo *tandem*, pois, lembra-nos também a estudiosa, o advérbio é a primeira palavra pronunciada pela *puella* Cíntia em I, 3, v. 35 de Propércio. Lê-se: “Por fim a injúria devolveu-te ao nosso leito/ depois de te expulsarem de outra porta?” (trad. Flores in Propércio, 2014: 37)⁵⁸.

Consideradas as relações alusivas que se estabelecem entre os *corpora* dos elegíacos romanos – e em toda a literatura latina –, aqui é preciso pontuar o que entendemos como mais uma aparente inversão, ou “dupla” caracterização de Sulpícia: temos na expressão que inaugura a voz da *persona* no segundo ciclo de poemas uma lembrança do universo feminino na elegia, a representação da mulher enquanto aquela que, não obstante tenha espaço para alguma expressão como vimos pela rara fala de Cíntia⁵⁹, é sobretudo o *objeto* da poesia elegíaca.

O restante do verso e o pentâmetro seguinte, por sua vez, também parecem seguir a mesma dinâmica que até aqui foi destacada. Trazendo-nos novamente a tópica da fama ocasionada pela poesia – a qual, lembremos, finalizou o poema 3.8, primeiro do primeiro ciclo –, a *persona* Sulpícia diz: “Enfim chegou o amor, do tipo que me seria mais motivo de fofoca⁶⁰ ter escondido por pudor do que tê-lo revelado a alguém” (3.13.1 - 2)⁶¹. Como destaca mais uma vez Skoie (2013: 91), as declarações das *personae* elegíacas – masculinas – quanto à fama estão relacionadas ao sucesso vindouro ocasionado pela produção poética. De fato, essa

⁵⁸ *Tandem te nostro referens iniuria lecto/ alterius clausis expulit e foribus?*

⁵⁹ Cf. nota 20 deste texto.

⁶⁰ *Fama, ae*, no *OLD*, sentido 1b: “malicious report, slander”.

⁶¹ *Tandem uenit amor, qualem texisse pudori/quam nudasse alicui sit mihi fama magis.*

preocupação com a publicação é algo que também poderia ser vislumbrado no poema 3.13, v. 7, onde lemos: “não gostaria de confiar algo a tabuinhas seladas”⁶², porém, verifica-se que a apreensão exposta pela poetisa nos primeiros versos aqui em discussão estaria ligada à sua reputação enquanto mulher que está tornando públicas suas relações afetivas. O incômodo com a “reputação” volta a surgir, por exemplo, nos versos 9 e 10, dessa vez junto de uma declaração do desejo de “não ter de esconder-se”: “Mas me apraz ter cometido uma falta, e me aborrece ter que manter a reputação”⁶³. Sobre essa perspectiva, Skoie (2013: 91) conclui: “A esse respeito, então, a Sulpícia de 3.13 é diferente de outros poetas-amantes e mais parecida com as *puellae* elegíacas.”⁶⁴

Seguindo no poema, após afirmar que Vênus atendeu seus pedidos (*Exoluit promissa Venus*, v. 5), por intermédio das musas (*Camenis*, 3), colocando o amado “em seu colo” (*attulit in nostrum deposuitque sinum*, 4), a *persona* Sulpícia pede que “narre [suas] alegrias aquele sobre o qual se diz não ter suas próprias”⁶⁵ (5 – 6). Chama atenção que a *persona* Sulpícia, detentora da voz, solicite que um terceiro conte “suas alegrias” (*mea gaudia*, v. 5), e não ela mesma o faça. Ora, Hinds (1987: 42) nos diz que esse pedido de Sulpícia seria direcionado à figura do poema 3.8 que descreve a poetisa, ou seja, o *amicus*, possível voz do poema que analisamos na seção anterior⁶⁶. Mas questionamos: não seria característica do universo das *puellae* serem narradas? Estaria a *persona* Sulpícia novamente conduzindo o foco para seu retrato de *puella*, porém agora no poema do *ego*? Tal observação ganha reforços se considerarmos, inclusive, o frequente uso de discurso indireto que se constata ao longo do poema 3.13, em consonância com o tema da “fama” (Santirocco, 1979: 235)⁶⁷.

⁶² *non ego signatis quicquam mandare tabellis.*

⁶³ *sed peccasse iuuat, uultus componere famae/ taedet [...].*

⁶⁴ “In this respect the Sulpicia of 3.13 is different from the other poet-lovers and more like the elegiac *puellae*.”

⁶⁵ *mea gaudia narret,/ dicitur si quis non habuisse sua.*

⁶⁶ Hinds (1987: 42) sugere também que essa voz poderia ser de Ovídio. Lembremo-nos, por exemplo, de *Amores* I, 1, v. 26: *uror, et in uacuo pectore regnat Amor.*

⁶⁷ “But the Latin, though awkward, is not without a point. The poem is not just about love but also about reputation. Indeed, its key word, *fama*, is related to the verb *fari*, ‘to speak’. Thus, the gratuitous indirect discourse with its emphasis on what *is spoken* resonates with the theme. The language is not an aberration, for the syntax mirrors the theme as the words state it.” (Santirocco, 1979: 235).

Considerações finais

Tendo em vista as relações que parecem se estabelecer entre 3.8 e 3.13 e que foram investigadas até aqui, acreditamos que há indícios para se considerar que a *persona* distanciada que fala em 3.8 não seria, como discute Hinds (1987), um *amicus Sulpiciae*, mas sim a mesma voz que se expressa no poema 3.13⁶⁸. Isso porque, sob o ponto de vista da intertextualidade que atua nas composições, as formas associadas à Sulpícia *puella* e *persona* parecem conversar afinadamente entre si. Se, por um lado, a descrição de Sulpícia em 3.8 se concentra na construção da imagem da *puella* – retomando, então, o “arcabouço” do feminino na elegia –, ao mesmo tempo em que antecipa um *ego* de *topoi* masculinos, por outro, em 3.13, o *ego* que remete a imagens tipicamente masculinas também se desdobra em memórias da *puella*. Sobre essa dupla premissa ocupada pela poetisa, Skoie (2012: 96) nos atesta: “Sulpícia é, sem dúvida, tanto sujeito quanto objeto da poesia”⁶⁹.

Nossa hipótese de uma voz única que se manifesta em 3.8 e 3.13 se apoiaria ainda em uma colocação de Hinds (1987: 29), para quem os poemas do primeiro ciclo serviriam como um tipo de comentário das composições do segundo ciclo (como por exemplo, 3.8 servindo de antecipação ao que se verá em 3.13), ou mesmo como uma espécie de pré-elaboração dos outros seis poemas na voz dela. Nessa linha, então, não parece leviano pensar que o poema 3.8 traça algo como um “projeto” de leitura da *persona* que surgirá em outras composições, especialmente em 3.13⁷⁰: como já dissemos, haverá em sua voz sempre duas “projeções”, uma que remete à *persona* que quase sempre se vale das tópicas utilizadas por uma imagem de autor sempre masculina; a outra que se conecta à figura feminina na elegia romana, i.e., de uma “musa” muda, como afirmam Habinek (1998: 122) e Skoie (2013).

⁶⁸ Mais amplamente, acreditamos também na hipótese, na esteira de Herrmann (1950) e Hallett (2009), de que a mesma voz autoral falaria em todos os poemas dos dois ciclos, e pensamos que isso poderia se dar, em certa medida, por meio da alternância entre as figuras aqui apontadas, mas essa constatação ainda demanda pesquisas ulteriores.

⁶⁹ “[...] Sulpicia is undoubtedly both subject and object, as we have eight poems in the first person (3.9, 11, 13-18) and three in the third person (3.8, 10 and 12).”

⁷⁰ Embora 3.13 não seja o primeiro poema em que há um narrador em primeira pessoa (veja-se, por exemplo, o poema 3.9 ainda no primeiro ciclo), entendemos que ele é significativo por inaugurar o segundo ciclo de poemas em que essa voz autoral feminina se manifesta de modo mais coeso.

Dessa forma, o prisma metapoético, frequentemente reconhecível nas produções elegíacas⁷¹, surge na análise dos dois poemas que aqui propusemos no replicar dos temas e atores do fazer poético dentro do próprio poema e, nesse sentido, fica clara a observação de Vasconcellos (2016: 115), que nos lembra que “o amante elegíaco identifica-se com os personagens do universo elegíaco para escrever poesia”. Seguindo essa mesma perspectiva do estudioso, entendemos que a *persona* Sulpícia é, pois, retratada “como uma personagem do universo poético por el[a] criado” (Vasconcellos 2016: 111), e que “ao se referir a si mesm[a] como poeta, apresenta-se como um[a] de seus personagens” (Vasconcellos, 2016: 113)⁷².

Deparamo-nos, portanto, nesses dois poemas de Sulpícia, com a expressão de uma voz autoral que se esboça sobre uma combinação de elementos da poesia anterior, dos elementos constitutivos do gênero que se exercita (Vasconcellos 2016: 95). Jogando com a consciência artística desse tipo de poesia, as apontadas “duplas manifestações” de Sulpícia, nas palavras de Skoie (2012: 96), “expandem a lista dos papéis disponíveis para o *ego* elegíaco”⁷³, e contribuem, enfim, para novas leituras da elegia romana (Skoie 2013: 84). Assim, nos planos do texto, o retrato dessa enigmática poetisa se mostra invariavelmente múltiplo, tal qual o é também Vertumno.

Referências bibliográficas

ACHCAR, F. *Lírica e lugar comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EDUSP, 1994.

BARCHIESI, A. “Virgilian narrative: *ecphrasis*”. In: MARTINDALE, C. (ed.). *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge University Press, 1997, p. 271 – 281.

BERNAYS, L. “Zur Elegie Tib. 3.9 und zur Problematik der Sulpicia-Gedichte”, *Mnemosyne*, Vol. 57, Fasc. 2, 2004, p. 209-215.

⁷¹ Ver Veyne (2015) e Vasconcellos (2016).

⁷² Eis a análise completa de Vasconcellos, dessa vez voltada para a obra de Virgílio, que nos ajuda, por analogia, a elucidar a leitura que aqui estamos tentando propor de Sulpícia em 3.8 e em 3.13: “Se um poeta, ao tratar de outro, leva em consideração exclusiva a *persona* poética expressa nos poemas, Virgílio, ao se referir a si mesmo como poeta, apresenta-se como um de seus personagens pastores-cantores.” (Vasconcellos 2016: 113).

⁷³ “This use of the double perspective both expands the scope available to the elegiac poet and the list of roles available for the elegiac ego.”

- BREGUET, F. *Le Roman de Sulpicia*. Geneva, 1946.
- BURKOWSKI, J. M. C. *The symbolism and rhetoric of hair in Latin elegy*. A thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. In: Classical Languages and Literature. Oriel College, University of Oxford, 2012.
- CARDOSO, Z. A. "A representação da mulher na poesia latina". In: FUNARI, P. P. (et al.). *Amor, Desejo e Poder na Antiguidade. Relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003, p. 262-283.
- CONTE, G. B. *Latin Literature: A history*. Tradução de John Solodow e revisão de Glen Most. Johns Hopkins University Press, 1994.
- CHENEY, P.; ARMAS, F. A. de. (ed.) *European Literary Careers: The author from Antiquity to the Renaissance*. University of Toronto Press, 2002.
- CHURCHILL, I. J.; BROWN, P.; JEFFREY, E. (eds.). *Women Writing Latin from Roman Antiquity to Early Modern Europe*. London, 2002.
- EDMONDSON, J; KEITH, A. (ed.) *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*. University of Toronto Press, 2008.
- FABER, R. "The Woven Garment as Literary Metaphor: The *Peplos* in *Ciris* 9 – 41". In: EDMONDSON, J. KEITH, A. (ed.) *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*. University of Toronto Press, 2008, p.158 – 216.
- FEDELI, P. "Poesia de amor". In: CAVALLO; FEDELI; GIARDINA. (eds.). *O espaço literário de Roma Antiga*. Vol. I: A produção do texto. Tradução de Daniel Peluci Carrarra e Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010, p. 151 – 185.
- FOWLER, D. "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis". *The Journal of Roman Studies*, Vol. 81, 1991, p. 25 – 35.
- FREDERICKS, S. C. "A Poetic Experiment in the Garland of Sulpicia (*Corpus Tibullianum* 3.10)", *Latomus* (35), p. 761 – 82.
- FUNARI, P. P. "Romanas por elas mesmas", *Cadernos Pagu* (5), 1995, p. 179 – 200.
- GLARE, P. G. W. (ed.). *Oxford Latin dictionary (OLD)*. Oxford: Clarendon, 1982.
- GRUPPE. *Die römische Elegie*. Berlin, 1838.
- HABINEK, T. "Roman Women's Useless Knowledge". In: HABINEK, T. *The Politics of Latin Literature*. Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome. Princeton University Press, 1998, p. 122 – 136.
- HALLETT, J. P. 'The Role of Women in Roman Elegy: Counter-cultural Feminism'. In: MILLER, P. A. (ed). *Latin Erotic Elegy. An anthology and reader*. London and New York: Routledge, 2002a, p. 329 - 347.

- HALLETT, J. P. "The eleven elegies of Sulpicia". In: CHURCHILL, I. J.; BROWN, P.; JEFFREY, E. (eds.). *Women Writing Latin from Roman Antiquity to Early Modern Europe*. London, 2002b, p. 45 – 65.
- HALLETT, J. P. "Sulpicia and her "fama": an intertextual approach to recovering her Latin literary image", *The Classical world*, 100, n°1, 2006, p. 37 – 42.
- HALLETT, J. P. "Sulpicia and her Resistant Intertextuality". In: MALMAEDER; BURNIER; NUNEZ (eds). *Jeux de voix: Enonciation, intertextualite and intentionnalite dans la litterature antique*. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Vienna: 2009, p. 141-155.
- HARDIE, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge University Press, 2009.
- HARDIE, P. & MOORE, H. "Introduction". In: HARDIE, P. & MOORE, H. (eds.). *Classical Literary Careers and their Reception*. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 1 -16.
- HARRISSON, S. "Ovid and genre: evolutions of an elegist". In: Hardie, P. (ed.) *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge University Press: 2009, p. 79 - 94.
- HAUPT, M. "Varia LXII", *Hermes* 5 (1871), p. 32 – 34.
- HERRMANN, L. "Reconstruction du Livret de Sulpicia", *Latomus*, 9 (1950), p. 35 – 47.
- HINDS, S. 'The Poetess and the Reader: Further Steps towards Sulpicia', *Hermathena*, 143 (1987), p. 29 – 46.
- HOLZBERG, N. "Four poets and a poetess or a portrait of the poet as a young men? Thoughts on Book 3 of the *Corpus Tibullianum*", *Classical Journal* 94 (1999), p. 169 – 191.
- HUBBARD, T. K. "The invention of Sulpicia", *Classical Journal* 100, n°2, 2004/2005, p. 177 – 194.
- KEITH, A. "*Tandem uenit amor*: a Roman woman speaks of love". In: HALLETT, J; SKINNER, M. (eds.). *Roman Sexualities*. Princeton, 1997.
- KEITH, A. "Critical trends in interpreting Sulpicia", *The Classical World*, vol. 100, n° 1 (2006), p. 3 – 10).
- KENNEDY, D. F. "Representation and the rhetoric of reality". In: KENNEDY, D. F. *The arts of love. Five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge University Press, 1993, p. 1 – 23.
- LAVER, J. *A roupa e a moda. Uma história concisa*. Tradução Glória Maria de Melo Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPKING, L. *The Life of the Poet: Begging and Ending Poetic Careers*. Chicago: Chicago University Press, 1981.

- LIPKING, L. "Epilogue: Inventing a life – a personal view of literary careers". In: HARDIE, P; MOORE, H. *Classical Literary Careers and their Reception*. Cambridge University Press, 2010, p. 287-299.
- LYNE, R. O. A. M. "[Tibullus] Book 3 and Sulpicia (2004-5)". In: LYNE, R. O. A. M. *Collected papers on Latin poetry*. Oxford University Press, 2007, p. 341 – 367.
- MARTIAL. *Epigrams*. Volume I. Edited and translated by D. R. Shackleton Bailey. Harvard University Press, 1993.
- MERRIAM, C. U. "Sulpicia: just another Roman poet", *The Classical World*, vol. 100, nº 1, 2006, p. 11 -15.
- MICHAEL, E. M. *The poems of Tibullus*. Transl. by C. Carrier. Bloomington, 1968.
- MILLER, P. A. (ed.) *Latin Erotic Elegy. An anthology and reader*. Routledge, 2002, p. 55 – 56; 159 – 165.
- NORDEN, E. *Die Römische Literatur*. Leipzig, 1954.
- OLIVA NETO, J. A. "Sulpícia e as elegias amorosas de uma jovem romana", *Organon*, v. 31, n. 60, 2016, p. 267 – 278.
- OVIDE. *Les amours*. Texte établi e traduit par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2009.
- OVIDE. *Les Métamorphoses. I-V*. Texte établi et traduit par Georges Lafaye. Paris: Les Belles Lettres, 1999.
- OVIDE. *Les Métamorphoses. VI-X*. Paris: Les Belles Lettres, 2000.
- OVIDE. *Les fastes*. Traduit et anote par Henri Bornecque e préface par Augusto Fraschetti. Paris: Les Belles Lettres, 1990.
- OVIDI. *Amores, Medicamina Faciei Femineae, Ars Amatoria, Remedia Amoris*. Edited by E. J. Kenney. Oxford University Press, 1995.
- OVIDI. *Metamorphoses*. Edited and translated by R. J. Tarrant. Oxford : Clarendon Press (Bibliotheca Oxoniensis), 2004.
- OVÍDIO. *Amores & Arte de Amar*. Tradução de Carlos Ascenso André. Penguin Classics e Companhia das Letras, 2011.
- OVÍDIO. *Fastos*. Tradução de Márcio Meirelles Gouveia Júnior. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- OVÍDIO. *Metamorfozes*. Tradução de Domingos Lucas Dias e Apresentação de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PICHON, R. *Index uerborum amatoriorum*. George Olms, 1991.
- POMEROY, S. *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*. New York, 1975.
- PROPÉRCIO. *Elegias de Sexto Propércio*. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Editora Autêntica: 2014.

- REYNOLDS, S. (ed.). *Texts and Transmission. A survey of the Latin Classics*. New York: Clarendon Press - Oxford, 2005 (1^a ed. 1983).
- SANTIROCCO, M.S. 'Sulpicia Reconsidered', *Classical Journal*, 74, p. 229 – 39, 1979.
- SCHMITZER, Ulrich (Berlin). "Recusatio." Brill's New Pauly. Antiquity volumes edited by: Hubert Cancik and Helmuth Schneider. Brill Online, 2015. Reference. Universitaetsbibliothek Heidelberg. 23 July 2015 <http://referenceworks.brillonline.com/entries/brill-s-new-pauly/recusatioe1019700>.
- SKOIE, M. "Corpus Tibullianum, Book 3". In: GOLD, B. (ed.). *A companion to Roman love elegy*. Blackwell publishing, 2012, p. 86 – 100.
- SKOIE, M. "The Woman", in THORSEN, T. (ed.). *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*. Cambridge University Press, 2013, p. 83 – 96.
- STEVENSON, J. *Women Latin poets. Language, gender, and authority, from antiquity to the eighteenth century*. Oxford University Press, 2005.
- SYME, R. "A great orator mislaid", *Classical Quarterly*, 31.2 (1981), p. 421 – 427.
- TIBULLE (et les auteurs du *Corpus Tibullianum*). *Élégies*. Texte établi et traduit par Max Ponchon. Paris: Les Belles Lettres, 1950.
- TRANKLE. *Appendix Tibulliana*. Berlin and New York, 1990.
- VASCONCELLOS, P. S. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: Editora da Unifesp, 2016.
- VASCONCELLOS, P. S. "Images of dead poets in Roman Elegiac and Lyric underworld", *Revista Clássica*, v.30, n.2, 2017, p. 47-74.
- VEYNE, P. *Elegia Erótica Romana*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora da Unesp, 2015.
- WILSON, M. W. *The Roman Toga*. Kessinger Publishing, 2006 (1^a ed. 1924).
- WYKE, M. "Written Women: Propertius's *Scripta Puella*", *Journal of Roman Studies*, 77, 1987, p. 47 – 61.

CORINNA: A PUELLA IN(E)SCRITA NOS AMORES DE OVÍDIO¹

Carol Martins da Rocha

Apesar da alegação de devoção dos poetas elegíacos a sua *puella*, a moça a quem o jovem dedica seus poemas e a sua ardente paixão, a figura dessa moça tende a ser vista pela crítica como mero recurso retórico. Na poesia de Públio Ovídio Nasão (43 a.C. – 17/18 d.C) parece-nos que essa figura da *puella* tem ainda uma singularidade: sua entrada no *corpus* ovidiano é, ao menos aparentemente, protelada a todo custo.

Nossa investigação intenta, então, perceber o modo como o leitor (antigo ou moderno) da elegia amorosa romana, contexto de produção poética sabidamente alusivo, poderia interpretar tal adiamento na introdução da *puella* nos *Amores*. Nesse sentido, julgamos importante refletir sobre o efeito que a tensão, criada pela ausência e pelo ocultamento da identidade da moça, teria sobre o olhar do leitor. Nossa impressão é de

¹ Apresentei uma versão prévia desse texto durante a V Semana de Estudos Clássicos do CEC – IEL, realizada entre os dias 25 e 27 de setembro de 2018. Agradeço aos organizadores do evento não só pelo convite mas também pela oportunidade do estimulante diálogo com o Prof. Stephen Harrison (University of Oxford), que participou da conferência de encerramento das atividades da área de Estudos Clássicos.

que a expectativa quanto ao desvelamento de Corina resultaria numa condução do leitor por possíveis indícios da moça, que vão sendo revelados pouco a pouco, junto com outros aspectos programáticos da poesia ovidiana.

Para isso, vamos inicialmente observar como a referência (ou a falta dela) à Corina nos primeiros poemas dos *Amores* se relaciona com aspectos do gênero elegíaco. Na sequência, exploramos como um breve olhar sobre o poema 1.1, por exemplo, pode nos ajudar a identificar uma distinção entre o procedimento de Ovídio em relação à identificação de sua amada e os demais poetas elegíacos da Roma antiga. Depois, a partir do poema 1.3, propomos uma relação intertextual (ainda que retroativamente) entre este poema do primeiro livro dos *Amores* e a narrativa, presente em versos das *Metamorfoses*, de um mito que envolve uma personagem feminina aludida também no poema elegíaco. Por fim, numa leitura do *carmen* 1.5, são contempladas algumas relações metapoéticas entre o jogo de revelar/esconder e o nome de Corina.

Antes de passarmos ao primeiro ponto, um *addendum*: esse texto representa um esforço que temos feito, ainda em tempo recente, de privilegiar, na medida do possível, a pesquisa acadêmica feita por mulheres. Dessa maneira, procuramos, sempre que possível, empregar não só traduções mas também produções científicas realizadas por estudiosas do gênero feminino. Nas referências bibliográficas, indicamos não apenas o sobrenome de autores e autoras, mas também seu primeiro nome, sempre que foi possível recuperar essa informação, na tentativa de minimizar o apagamento causado pelo uso apenas de iniciais.

A *puella* na tradição elegíaca

Ainda que os livros intitulados *Amores* fossem a primeira obra de Ovídio, certamente seu leitor já devia estar habituado ao *modus operandi* da elegia erótica romana. Isso porque o sulmonense, um dos *poetae* constantes do cânone de Quintiliano (*Inst.* 10.1. 93), é o último dos representantes desse tipo de poesia que, embora tenha tido uma vida curta, parece ter sido bastante bem-sucedida em Roma desde seu florescimento por volta de 30 a.C., com Cornélio Galo (c. 69 – 26 a.C.). Como sabemos, a esse mundo poético, são comuns não só seu metro, o dístico elegíaco, mas também a presença de determinados *tópoi*. Entre eles destacamos, por exemplo, o canto dirigido a uma porta que impede o poeta de acessar a amada (Prop. 1.16; Tib. 2, 6, 11 ss.; Ov. *Am.* 1.6) e a descrição do amor como uma escravidão (PROP. I, 9, 1 ss.; 2, 23, 23-4; TIB. 2, 4, 1-4),

mas também a eleição de uma jovem amada, a *puella*, (ou mais raramente um *puer*), a quem o poeta dedicaria seus poemas.

Dentre os elegíacos a cuja poesia temos acesso (ainda que, por vezes, isso ocorra de forma indireta), diversas são as *puellae* cantadas. Galo teria dedicado seus poemas a Licóride. Tibulo (c. 55 a.C.– 19 a.C.) canta Délia (mas também Nêmesis (2, 3; 4; 6) e o *puer delicatus*, Márato (1, 4; 8; 9)). Propércio (c. 49 a.C. – 16 a. C.) é fiel à Cíntia em suas composições.

Vejam, como exemplo desse recurso, o modo como os dois últimos poetas mencionados procedem ao apresentarem a seus leitores suas musas. São famosos os versos em que a amada Délia é invocada por Tibulo ao final do poema de abertura do primeiro livro de elegias do poeta:

Não machuques tu meus Manes, mas poupa os soltos
cabelos e poupa, Délia, o tenro rosto.

(Tib. 1.67-68)²

Já Propércio é ainda mais enfático ao declarar a dedicação que oferece a sua *puella*. *Cynthia* não apenas é revelada no primeiro poema do *Monobiblos*, mas é a primeira palavra de seus versos iniciais:

Cíntia, a primeira, me prendeu com seus olhinhos,
um coitado intocado por Cupidos.

(Prop. 1.1-2)³

É diversa, entretanto, a estratégia de Ovídio ao nos apresentar sua *domina*. Para observar tal estratégia, vejamos o que ocorre nos *Amores*, primeira coleção de poemas elegíacos do autor, publicada inicialmente em cinco volumes e depois, numa segunda edição, em três, tal como nos chegaram.⁴ Em seu primeiro poema dos volumes transmitidos, o poeta declara, que, como convém ao gênero elegíaco, o Amor é a motivação para sua composição (1.1.25-6). Mas o nome da *puella* que preenche o peito vazio (*uacuo pectore*; 1.1.26) do poeta, Corina, só será revelado na metade

² Tradução de Daniel Serrano, que segue o texto latino editado por Maltby (2002), in: Serrano, 2013: 89. *Tu manes ne laede meos sed parce solutis/ crinibus et teneris, Delia, parce genis.*

³ Tradução de Guilherme Flores (2014). *Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,/ contactum nullis ante Cupidinibus.*

⁴ Ao menos é que se alega no epigrama, que abre o primeiro livro dos *Amores*: “Tínhamos sido, há pouco, cinco livrinhos de Nasão,/ Três agora somos; o autor preferiu esta àquela obra” (*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,/ tres sumus; hoc illi praetulit auctor opus*). Todas as traduções do livro I dos *Amores* aqui citadas, salvo indicação, são de Lucy Ana de Bem (2007), que segue o texto latino editado por Keeney (1995).

do quinto poema do primeiro livro (1.5.9-10) – ou seja, por quatro poemas o leitor fica à espera de ser informado sobre quem é aquela que instiga a produção poética do autor desses *Amores*.

Sabemos o quanto o contexto de produção como o da poesia latina é marcado pelas convenções e pelo caráter fortemente alusivo e intertextual: isso já apontaram muitos estudiosos, como Gian Biaggio Conte (1974), em relação a vários autores, e, no Brasil, Patricia Prata (2007), especificamente quanto a Ovídio. Nesse contexto, em que, como nos lembra também Alisson Sharrock (2003: 150), “todo poeta fala em citações”,⁵ nossa questão é: de que modo o leitor (antigo ou moderno) de poesia elegíaca interpretaria esse adiamento na introdução da *puella* nos *Amores* de Ovídio? Que efeitos poderiam ser depreendidos dessa subversão da praxe dos elegíacos, a qual ilustramos anteriormente, de apresentar a jovem amada logo na abertura da obra?

Se nos fiarmos no que diz Paul Veyne, em seu estudo de 1983 (cuja tradução para o português publicada em 2015 citamos aqui), quanto à nomeação da *puella*, a ênfase que a irrupção da moça nos versos iniciais da obra proporciona teria efeitos, inclusive, sobre o restante dela. Uma identificação metapoética, isto é, entre *puella* e obra, se vê, segundo o estudioso, sobretudo na obra properciana:

Na ausência de uma fisionomia identificável, as heroínas dos elegíacos são reconhecíveis apenas pelo nome e, ao menos em Propércio, o nome de Cíntia tem quase o valor de um título no topo da página: ele se insinua na página inteira e cria a presunção de que todas as peças da coletânea devem se referir a Cíntia.

Assim como o poeta elegíaco tem um *uacuum pectus* – um coração carente de uma *puella* –, é de se esperar, portanto, que a ausência de uma moça nomeada no poema inicial provoque no leitor certa expectativa sobre quem ela é e qual é, afinal, seu papel nos *Amores* ovidianos. Nesse sentido, julgamos importante refletir primeiramente sobre que impacto tal tensão, criada aqui pelo fato de que a jovem a quem o amor do Ego ovidiano virá a ser dedicado não se torna imediatamente conhecida, teria sobre o olhar do leitor. Nossa impressão é de que um dos efeitos da expectativa quanto ao desvelamento de Corina seria precisamente a condução desse olhar pelos possíveis indícios da moça, que vão sendo revelados pouco a pouco, junto com outros aspectos do poema.

⁵ “All poets speak in quotations”.

Passemos, então, ao cotejo de alguns exemplos desse artifício ovidiano.

Os *Amores* antes de Corina: *Amores* I, 1

A crítica em geral tende a ver a ausência de uma *puella* nos poemas iniciais dos *Amores* em duas perspectivas. Uma delas, numa leitura de caráter, ora mais ora menos, biografista, entende essa ausência como um indício de uma *persona* amorosa pouco confiável. A segunda, mais recente, tende a interpretar o fato de que Ovídio demora a apresentar sua amada ao leitor como um dos sinais da falta de unidade em torno da figura única de uma amada nessa coleção de poemas. Para isso, chama atenção, por exemplo, Conte (1999: 343) em seu compêndio à literatura latina:

Com Ovídio é diferente: Corina, a mulher evocada aqui e ali sob um pseudônimo grego, é uma figura tênue, presente de maneira intermitente e limitada, que, se suspeita, realmente não existiu; além disso, o próprio poeta declara em inúmeras ocasiões que ele não pode se satisfazer com um único amor, que ele tem preferência por duas mulheres (2.10) ou até mesmo que pode se encantar por qualquer mulher bonita (2.4).⁶

Como sabemos, a discussão sobre a existência de alguma correspondência entre a personagem poética e uma figura real, de carne e osso, já foi superada. Tal questão foi afastada, embora de maneira ainda não tão consistente, por exemplo, no já mencionado estudo da década de 80 do século XX de Veyne. Nesse sentido, podemos citar ainda análises mais recentes, como o capítulo “Mistress and metaphor in Augustan elegy” de Maria Wyke em *The Roman mistress* (2002; versão revista de um artigo publicado na revista *Helios* em 1989) e, no Brasil, a proposta de Paulo Vasconcellos (2016) sobre a concepção de *persona* poética e autor empírico na poesia amorosa romana, que revê a posição do estudioso francês e lança novo olhar sobre a questão.

Ainda quanto ao mencionado tratamento poético diferenciado que Ovídio dá a sua *puella*, há leituras que vão no mesmo sentido da de Conte

⁶ “With Ovid it is otherwise: Corinna, the woman evoked now and then under a Greek pseudonym, is a tenuous figure, present intermittently and in limited ways, who, one suspects, did not really exist; moreover, the poet himself declares on several occasions that he cannot be satisfied with a single love, that he prefers two women (2.10), or even that he can be charmed by any beautiful woman (2.4)”. As traduções de textos em língua moderna são nossas.

(1999: 343) e apontam para um esvaziamento semântico que teria como efeito transformar aquela a quem o poeta devia amor e sujeição em “mera função convencional do gênero elegíaco”.⁷ Nesse sentido, Ellen Greene (1998) sugere que não só a ausência do nome de Corina, mas também outros elementos do primeiro poema dos *Amores* indicariam que a imagem da amada é vazia de sentido. Na proposta da estudiosa, que se opõe ao que ela denomina como leitura “masculina”,⁸ esse recurso contribui ainda para a construção da imagem do poeta como *seruus amoris*. Em outras palavras: a ausência do objeto – uma *puella* nomeada – reforçaria o fato de que a postura de “escravo do amor” não passaria também de efeito meramente retórico.

Mas há ainda outra interpretação aventada pelos estudiosos que gostaríamos de ressaltar. Essa interpretação entende que haveria aqui não um esvaziamento, mas sim uma transferência de sentido. A fim de discutir essa questão, vejamos mais detalhadamente, então, os quatro primeiros versos do poema de abertura do primeiro livro dos *Amores*:

Armas e violentas guerras em ritmo grave eu me preparava
Para cantar, com uma matéria adequada ao metro.
Semelhante era o verso inferior, Cupido riu,
Dizem, e surriprou um pé.

(Ov. *Am.* 1.1.1-4)⁹

Não nos deteremos na questão, já extensamente discutida, sobre o modo como com o termo *arma*, primeira palavra do poema inicial dos *Amores*, Ovídio estaria aludindo a toda uma tradição épica e, mais diretamente ao *caput* da *Eneida* de Virgílio (70-19 a.C.), que certamente ainda ecoava nos ouvidos dos leitores. As palavras iniciais do primeiro verso nos interessam, porém, porque vemos ali uma relação entre a ausência do nome de uma *puella* elegíaca e a falsa expectativa quanto à leitura de uma épica (evidentemente rompida logo ao se notar que o verso seguinte é um pentâmetro). Para discutir a mencionada relação,

⁷ “A mere conventional function of the elegiac genre” (Conte, 1999: 343).

⁸ Na introdução a seu estudo sobre o modo como uma ideologia de gênero permeia os discursos literários dos textos amorosos da Roma antiga, Greene (1998, p. xii) aponta para a necessidade de rever o que ela denomina como leitura “masculina”. Tal leitura seria limitada por uma identificação da crítica com as perspectivas e valores do narrador masculino e teria tendência a privilegiar e romantizar a perspectiva do narrador poético, ignorando as especificidades de gênero relacionadas ao desejo. Para uma reavaliação crítica das obras ovidianas, cf. os volumes 12, de 1985, e 17, de 1990, da revista *Helios*.

⁹ *Arma graui numero uiolentaque bella parabam/ Edere, materia conueniente modis./ Par erat inferior uersus; risisse Cupido./ Dicitur atque unum surripuisse pedem.*

observemos com mais cuidado o modo como expectativas parecem ser criadas e dissolvidas na abertura da obra ovidiana em questão.

De fato, já se apontou que a antítese entre tal ilusão e a realidade da composição elegíaca presente nesse primeiro verso supera o âmbito lexical: embora Ovídio mencione ainda o “ritmo grave” (*gravi numero*, 1), típico de composições grandiosas, esse dístico é repleto de pés breves. Ou seja, o próprio ritmo do dístico também está distante do mencionado tom *gravis* do poema.

Sabe-se que a recusa ao gênero épico é mais uma convenção da elegia, registrada também em Propércio (por exemplo, 2.1.16-21) e Tibulo (por exemplo, 1.1.1-6). No pentâmetro que completa a parêntese elegíaca, Ovídio continua a materializar sua *recusatio*, explorando agora outro aspecto poético, de forma que podemos denominar “subversiva”. Mais uma vez o poeta não se alinha diretamente à tradição elegíaca: em lugar de alegar que a obra que se apresenta ao leitor é resultado de sua incapacidade de produzir um gênero mais elevado (cf., por exemplo, Prop. 2.1), o sulmonense afirma que até mesmo o hexâmetro, metro em que os versos têm sempre a mesma medida, seria conveniente a sua *materia* (2) Ou seja, ao menos alegadamente, não seria por inabilidade artística ou inadequação do conteúdo que o poeta não dedica, de fato, seu *ingenium* ao gênero épico – em torno de tal afirmação giram, inclusive, os próximos dois poemas desse primeiro livro (Keith, 1994: 27). A esse contexto se acresce o fato, que a nós mais interessa, de Ovídio parecer não deixar vestígios da presença de uma *puella*. Trata-se, pois, de mais um sinal de desajuste da sua poesia no que diz respeito ao gênero poético em que ela se inscreve.

A referência à épica acima mencionada é, nesse contexto, entendida pelos estudiosos de maneira variada. Algumas dessas interpretações dizem respeito ao papel da *puella* na poesia ovidiana. Apoiando-se em Kennedy (1993), Bem (2007: 102, n. 260), por exemplo, aponta para a hipótese de que o leitor certamente faria alguma associação entre *arma* e Corina. O raciocínio envolveria o fato de que, se numa elegia amorosa uma *puella* deve ser cantada, o sentido de *arma* não seria associado unicamente ao gênero épico, mas também à moça não nomeada, e, assim, esse vácuo, efeito do silenciamento do nome de Corina, seria preenchido de algum modo.

Outra hipótese que leva em consideração, por um lado, a associação entre matéria (*materia*) e guerras (*bella*) e, por outro, a equiparação entre as guerras (*bella*) e a *puella* fica ainda mais evidente na elegia 1.3 – poema sobre o qual comentaremos mais adiante. Esse modo de ler tal associação

aponta para mais um *tópos* comumente explorado na poesia elegíaca. Trata-se da *militia amoris* ("milícia do amor"), em que a atividade do amante (e do poeta) elegíaco se assemelha à militar. Na visão de Greene (1998: 70), tal paralelo evocaria a relação entre a (violenta) dominação da amada e a violenta conquista perpetrada nas guerras. Para a estudiosa, o efeito desse recurso seria a desvalorização da amada elegíaca, transformada em moeda de troca, não só "entre o seu marido e o amante", mas também "entre o poeta e mercado literário" (Greene, 1998: xiv).

Antes de passarmos aos próximos versos desse *carmen*, recapitulemos, então, as posições até aqui aventadas quanto à ausência da *puella* nos poemas iniciais de *Amores*. Aos olhos dos que destacam um esvaziamento desse *locus*, ressalta-se o *éthos* (infiel, ou jocoso) do poeta, bem como um jogo com convenções (ou seja, mais uma insubordinação ao gênero, denúncia de sua artificialidade). Já na perspectiva dos que defendem uma transferência de sentido (as armas no lugar da *puella*), sugeriu-se um efeito sobre a caracterização da moça, a violência contra a *puella*, objetificada na disputa.

Nos versos 4 e 5, para dar continuidade à exposição dos motivos que o levaram a deixar de lado o gênero épico, Ovídio narra a famosa peraltice que Cupido teria cometido ao lhe surrupiar um pé de seu metro. Há, é claro, um tom humorístico (reforçado ainda pelo verbo *risisse*, 3), que dilui a tensão criada pela alusão à épica.¹⁰ Mas para nós é importante chamar atenção para o fato de que, ao atribuir a Cupido a tarefa de impossibilitar o poeta de praticar a poesia épica, Ovídio transfere para o deus a responsabilidade de os versos que ora apresenta ao leitor não corresponderem a um gênero elevado.

Cupido passa a ser origem da motivação para a produção da poesia elegíaca precisamente devido à ausência de menção de uma fonte de inspiração para essa obra ovidiana – já que nem a *puella*, nem Apolo, deus da poesia, nem uma Musa (que vai ser evocada apenas no último verso do poema) são ali mencionados. Segundo McKeown (1989: 8-9), o recurso ovidiano de assemelhar Cupido a uma divindade capaz de inspirar a escrita emula certa tradição poética (que remonta, por exemplo, a Eurípides e Teócrito). Nossa leitura vai em sentido diferente: ainda que Cupido possa servir como fonte de inspiração da poesia nos versos iniciais, o jocoso deus parece não preencher permanentemente essa função. Defenderemos aqui que isso ocorre apenas de maneira provisória; em nossa opinião, até que a *puella* seja revelada aos leitores.

¹⁰ Sobre a relação entre o debate quanto ao gênero elegíaco, na esteira de Calímaco, e certo tom humorístico nos três primeiros poemas de *Amores*, cf. Keith (1994: 27).

Mais alguns elementos desse *carmen* nos chamam a atenção quanto a esse aspecto. O primeiro deles é o fato de que a alegada mudança de rumo poético de Ovídio ocorre não por inspiração, mas por uma intervenção de ordem técnica e externa, oriunda da ação do menino Cupido. Ou seja, o problema de uma inspiração que, como o próprio poeta admite, deveria advir de “um menino ou menina penteada, de longas madeixas”¹¹ não é, nesse poema de abertura, de fato resolvido, mas substituído por um aspecto alheio ao vate.

Mas, ainda que o leitor seja convencido dessa interferência externa, num primeiro momento, ao se deparar com o verbo *dicitur* (“diz-se”, 4), há, então, uma nova relativização do alegado efeito do poderio de Cupido: segundo Greene (1998: 71), coloca-se em xeque a ocorrência de tal fato. Para a estudiosa, o resultado dessa *ficta fabula* é que Ovídio parece zombar do conceito literário de se apresentar uma epifania divina como a origem da inspiração poética.

Ocorre que, como veremos, uma cena de epifania, digna (ao menos) da poesia elegíaca, ainda está por vir nos *Amores*. Antes disso, porém, com uma subsequente virtuosa lista de deuses em funções que não lhes cabem (7-16), o poeta cria um tom de irreverência para suas elegias, o que nos faz, por ora, concordar com Greene (1998: 71), no sentido de que o poeta tripudia, já na referência a Cupido, dos lugares-comuns poéticos. Parece-nos, assim, que o efeito da menção do deus aqui é, na verdade, evidenciar a capacidade que o poeta tem de reverter conceitos tradicionais, sobretudo no que diz respeito à poesia, e sugerir aos leitores um mundo elegíaco onde nem tudo é aquilo que parece ser ou que se esperaria que fosse. Nem mesmo a moça a ser elegiacamente amada...

Amores, 1.3

No poema 1.3, pela primeira vez o poeta apresenta de forma concreta uma *puella*, que, em algum momento entre o primeiro poema do livro e este, tomou seu coração:

Rogo o justo: que a menina que há pouco me conquistou
Ou me ame ou faça com que eu sempre a ame.
(Ov. Am. 1.3.1-2)¹²

¹¹ *Aut puer aut longas compta puella comas* (Ov. Am. 1. 20).

¹² *Iusta precor: quae me nuper praedata puella est/ Aut amet aut faciat cur ego semper amem.*

Na tentativa de convencer a menina de que se tornar *materia* de seus poemas seria uma vantagem para ela (*te mihi materiem felicem in carmina praebe*; Ov. *Am.* 1.3.19), Ovídio menciona uma série de *exempla* da mitologia. Vejamos a passagem mais detalhadamente:

Io, aterrorizada com os cornos, renome por causa da poesia tem,
Como aquela que o adúltero **ludibriou** com ave aquática,
E aquela que com novilho **falso** sobre o Ponto
Foi levada e com mão virginal seguiu revirados cornos.
Nós também seremos igualmente cantados por todo o orbe,
E nosso nome sempre estará junto ao teu.

(Ov. *Am.* 1.3.21-26; grifos nossos)¹³

As três personagens aludidas neste poema são Io (21), Europa (23-24) e Leda (22). As duas primeiras foram transformadas em vaca e a última assumiu a forma de uma gansa. Como sabemos, essas três mulheres compartilham não só o fato de terem sido metamorfoseadas em animais, mas também um envolvimento amoroso com Júpiter, deus que teve participação ativa (caso de Io e Europa) ou indireta (caso de Leda, que, segundo uma vertente do mito, tomou a forma de gansa por temer a ação do rei dos deuses; Grimal, 2014: 273) na transformação delas. Assim, o que, à primeira vista, poderia parecer uma promessa vantajosa para a *puella*, revela-se uma teia de alusões que permite que outros sentidos – nem sempre, ao que nos parece, vantajosos para a mulher – sejam explorados.

Como já apontaram alguns estudiosos (p. ex., Olstein, 1975 e Curran, 1966), um dos efeitos da associação entre esses exemplos mitológicos e a alegação anterior do poeta de que ele não é um *desultor amoris* (“inconstante no amor”, Ov. *Am.* 1.3.15) é estabelecer uma paradoxal relação entre o eu poético e a figura de Júpiter. Num primeiro momento, pode-se entender que a imortalidade da *puella*, assim como a das mulheres mencionadas, estaria assegurada pela relação que elas tiveram com um deus (cf. Mckeown, 1989: 73). Ocorre, no entanto, que Júpiter não é uma divindade reconhecida exatamente pela sua *fides* – fato explorado inclusive comicamente na sua representação no *Anfitrião* de Plauto. Assim, a alusão ao deus cria uma contradição em relação à afirmação de fidelidade de Ovídio (que lemos, por exemplo, no trecho entre os versos 16 e 20 do poema de *Amores*), e, no mínimo, não contribui para a representação do amante elegíaco como alguém sincero.

¹³ *Carmine nomen habent exterrita cornibus Io/ Et quam fluminea lusit adulter aue./ Quaeque super pontum simulato uecta iuuenco/ Virginea tenuit cornua uara manu./ Nos quoque per totum pariter cantabimur orbem./ Iunctaque semper erunt nomina nostra tuis.*

Mas, para além dos efeitos sobre a figura do *amans* elegíaco, interessamos aqui principalmente a maneira como a amada pode ser pensada a partir dessas referências. Primeiramente gostaríamos de ressaltar um aspecto, já apontado por Greene (1988: 75), que é o fato de que as figuras mitológicas referidas aqui são, na verdade, mulheres capturadas por Júpiter, desprovidas de ajuda e incapazes de reagir. Dessa maneira, é preciso ler com cautela a afirmação do primeiro verso do poema. Ali, embora a ação de obter um butim seja atribuída à *puella* – “a menina me conquistou” (*me... praedata puella est*; Ov. *Am.* 1.3.1) –, a alusão à ação violenta de Júpiter, também segundo Greene, levaria o leitor a perceber que esse amante, ao contrário do que ele mesmo alega, não é um *seruus amoris*.

Ainda outros aspectos que podem contribuir para o caráter ilusório desse poema podem ser destacados. A atmosfera de engano é construída também pelo modo como Ovídio apresenta esses exemplos mitológicos. Em primeiro lugar, a aparência dessas mulheres, transformadas em animais, já não corresponde ao que, de fato, elas são. E, nesse sentido, não apenas a questão da metamorfose, mas também os termos *lusit* (“ludibriou”, Ov. *Am.* 1.3.22) e *simulato* (“falso”, Ov. *Am.* 1.3.23) chamam a atenção para essa questão. Por fim, se o amante é Júpiter, a *puella*, aqui ainda não nomeada, poderia ser, então, associada a esposa do rei dos deuses, Juno. Por trás de uma positiva equivalência da amada com uma deusa, está o fato de que Juno sabidamente sofre com o comportamento infiel de seu marido – aspecto que é reiterado em vários episódios da poesia ovidiana e, sobretudo, nas *Metamorfoses*.

Nesse passo, parece-nos interessante também explorar o modo como o episódio de Io (que volta a ser humana) é apresentado na mencionada obra ovidiana.¹⁴ Diversos estudiosos, como Alessandro Schiesaro (2002), quanto ao amor e, em contexto brasileiro, Gabriela Orosco (2011), quanto ao mito, já apontaram para afinidades e divergências entre a poesia amorosa e a épica ovidiana nas *Metamorfoses*. Cientes de que os *Amores* são anteriores a essa obra, a breve leitura retroativa que propomos pretende chamar a atenção para um aspecto. Precisamente no episódio em que se narra a história de Io, uma das personagens evocadas em 1.3, há uma série de elementos que remetem à ideia de obscurecimento e, com isso, contribuem para uma atmosfera de engano. Vejamos, pois, mais de perto, como isso acontece.

¹⁴ O episódio também é mencionado na 14ª carta das *Heroides*.

Depois de avistar a jovem e já sob efeito do desejo por lo, para convencer a jovem a adentrar um bosque, Júpiter teria dito as seguintes palavras:

Ó donzela, bem digna de Júpiter, tu que em teu leito tornarás feliz seja ele quem for, busca a **sombra dessas árvores altas** (e mostrava-lhe a **sombra das árvores**) enquanto **o sol queima e está a pique**.
Se tu receias entrar sozinha num **esconderijo** de feras, na companhia de um deus irás segura até o **fundo do bosque**.
(...)
Não fujas de mim.

(Ov. *Met.* 1.589-594, 597; grifos nossos)¹⁵

Como vemos, há uma insistência naquilo que a jovem teme: as *umbræ nemorum* (Ov. *Met.* I, 590-1); a expressão se repete nos versos 590 e 591, e os termos *nemorum secreta*, que têm a mesma ideia, são registrados no verso 594. A escuridão e, ainda, o “esconderijo de feras” (*latebra ferarum*; Ov. *Met.* 1.593) – lembremos: é o mesmo termo usado para descrever um quarto, o recinto para o amor, no oitavo verso do quinto poema do primeiro livro dos *Amores* – atemorizam a jovem. O artifício do deus para convencê-la é afirmar que as sombras são o espaço oposto à luz e que podiam ser refúgio ao sol, que “queima e está a pique”.

A estratégia do infiel não funciona e, diante da resistência da menina, o deus “cobriu a extensão da terra de uma **nuvem escura**, lhe susteve a fuga e lhe roubou a honra” (*cum deus inducta latas caligine terras/ occuluit tenuitque fugam rapuitque pudorem*; Ov. *Met.* 1. 599-600; grifos nossos). Como vemos, é por meio do obscurecimento, da oposição entre sombra e luz, que Júpiter consegue perpetrar seu plano. A ilusão gerada pela nuvem escura de Júpiter é um elemento importante também no que se narra na sequência. Juno intrigada pelo dia que virara noite, procura seu marido. Como não o encontra, a deusa deixa clara sua suspeita:

[...] Ou me **engano**,
ou estou a ser traída (...)
(Ov. *Met.* 1.607-8; grifos nossos)¹⁶

¹⁵ Tradução de Domingó Lucas Dias. ‘o uirgo loue digna tuoque beatum/ nescioquem factura toro, pete’ dixerat ‘*umbras/ altorum nemorum*’ (et *nemorum monstauerat umbras*)/ ‘*dum calet et medio sol est altissimus orbe*./ quodsi sola times *latebras intrare ferarum*,/ praeside tuta deo *nemorum secreta subibis*/(...)/ ne fuge me!’

¹⁶ [...] aut ego *fallor*/ aut ego *laedor* [...].

Vemos então sendo trazida à tona a questão do engano, em nível amoroso (ou seja, a traição), que, como sabemos, permeia as ações de Júpiter. E, como podemos perceber pela menção do jogo de luzes, esse aspecto está relacionado ao efeito de *chiaroscuro*.

Parece-nos então, que, como apontamos acima, a poesia ovidiana toma como aspecto fundamental essa antítese entre o que a escrita pode indicar e o que se pode ver nas suas entrelinhas. *Mutatis mutandis*, no universo dos *Amores*, a presença do amor entre Júpiter e Io como *exemplum* mitológico de fidelidade traz para o poema uma antítese entre o que o mundo elegíaco é e o que parece ser. Nesse universo, a ausência de Corina poderia, dessa maneira, ser interpretada não como um vazio de sentido, mas sim como sua presença. Essa presença se mostra pouco a pouco num sutil jogo de desvelamento da *puella* que vai sendo confundida não só com a função da amada elegíaca, mas também com outros elementos essencialmente literários.

Voltemos então ao primeiro livro dos *Amores*. Ali veremos como no quinto poema desse livro estão presentes não apenas o nome de Corina: seus versos trazem muitos dos elementos que circundam o episódio de Io nas *Metamorfoses*, e também, o que nos interessa particularmente, tematizam o funcionamento desse jogo elegíaco de, por vezes, ocultar e, por vezes, revelar.

A entrada de Corina no *corpus* ovidiano

É finalmente no quinto poema do primeiro livro dos *Amores* que a amada é nomeada. Eis que os sinais da presença dessa *puella* ovidiana, que, segundo propomos, já vinham sendo dados desde a abertura da obra, se materializam na revelação de seu nome e de seu corpo:

Eis, Corina chega, coberta por uma túnica lassa,
Com os cabelos repartidos cobrindo o cândido colo
(Ov. *Am.* 1.5.9-10)¹⁷

Antes de narrar a entrada da *puella*, o poeta procede assim como no episódio de Io nas *Metamorfoses*, que mencionamos anteriormente. Descreve-se um momento de um dia de calor tórrido: “fazia calor e o dia tinha cumprido a metade de suas horas” (*aestus erat, mediamque dies exegerat horam*; 1). Tal qual Júpiter convida Io a se refugiar na sombra,

¹⁷ *Ecce, Corinna uenit, tunica uelata recincta,/ Candida diuidua colla tegente coma.*

Ovídio conduz seu leitor a esse ambiente – um esconderijo (*latebras*; cf. *Ov. Met.* 1.593) (não mais de feras!) –, digno de um tímido pudor:

É a essa luz que a menina casta deve expor-se,
Onde o tímido pudor anseie encontrar abrigo.
(*Ov. Am.* 1.5.7.7-8)¹⁸

Alison Keith (1994: 29), concordando com Stephen Hinds (1988: 4-11), aponta que, como é comum na poesia augustana, o cenário de meia-luz, neste poema, resultado do fato de que “parte da janela estava aberta, parte fechada” (*Ov. Am.* 1.3), é sugestivo de uma epifania.¹⁹ Assim, se concordamos com a visão desses estudiosos, a entrada de Corina nos *Amores* seria algo semelhante a uma epifania “quase divina”, antecipando a entrada da Elegia, que será personificada mais tarde, no primeiro poema do terceiro livro. Todavia, como procuramos demonstrar aqui, essa percepção, que resultaria na associação de Corina a uma deusa, não tem efeito apenas nos poemas posteriores, mas também neste poema e, ainda, num efeito retroativo, na leitura dos versos que antecedem esse quinto *carmen*.

Isso porque a descrição da chegada da *puella* preenche o espaço vazio deixado pela ausência, até então, de uma musa inspiradora. A função de inspiração poética que, como apontamos anteriormente, parecia ter sido ocupada, num primeiro momento, por Cupido é a essa altura completamente preenchida por Corina. Se até aqui tínhamos apenas traços da amada (como vimos, por exemplo, quanto à questão da frágil posição de Cupido como fonte de inspiração poética e, também, nas alusões a Io, Europa e Leda), sua entrada (em atmosfera divina) no quinto poema é determinante para a completude de sua função.

Mas não é pleno o modo como a amada vai sendo apresentada ao leitor neste poema. A jovem está coberta por uma túnica que, embora transparente (*rara*, 13), precisaria ainda ser totalmente retirada. Se o poeta não pode ver completamente o corpo da amada até que ela se dispa, também o leitor, que até aqui só pôde ver *flashes* de Corina, não o faz. Somos guiados pelo olhar do poeta, que “edita” o corpo de Corina, apresentando-o em partes. Aqui, se concordamos com Greene (1998: 77) quanto ao modo pelo qual o corpo de Corina é apresentado, temos nova antítese ovidiana: quando a *puella* entra, de fato, nos *Amores*, seu corpo

¹⁸ *Illa uerecundis lux est praebenda puellis,/ Qua timidus latebras speret habere pudor.*

¹⁹ Greene (1998: 77) discorda da alegação desses estudiosos de que haveria aqui uma esfera sobrenatural.

não é, ao contrário do que a expectativa pela revelação dessa amada poderia nos fazer esperar, um todo, mas uma série de imagens recortadas pelo olhar do amante elegíaco.²⁰

Como tentamos ilustrar, a nosso ver, esse desvelar de Corina, que é lento, enigmático e controlado pelo poeta, está presente não só neste poema, como já apontou Vasconcellos (2016: 137), enfatizando o controle (análogo ao de uma câmera cinematográfica) do poeta ao descrever o corpo da *puella*, mas também nos outros que o antecedem. Parece-nos, assim, que, por meio do jogo de ocultamento (que, por vezes, é, na verdade, revelador) da *puella* nos poemas iniciais dos *Amores*, Ovídio também deixa claro que faz parte do jogo elegíaco que o eu poético, o amante elegíaco, conduza o olhar do leitor sobre sua amada, e de maneira controladora. A janela metade fechada, metade aberta é nesse quinto poema uma metáfora para o modo de compor elegíaco que ora revela seu funcionamento, ora o oculta. Seu *chiaroscuro* também é o filtro que a todo momento ilude o leitor no processo ovidiano de in(e)screver Corina, a *puella*, amada, musa, tema e destinatária no seu *corpus*.

Referências bibliográficas

Edições e traduções de autores antigos

FEDELI, Paolo (ed.). *Propertius*. 2ª ed., Leipzig: Teubner, 1994.

KEENEY, Edward J. (ed.). *P. Ovidi Nasonis. Amores. Medicamina faciei femineae. Ars amatoria. Remedia amoris*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

MALTBY, Robert. *Tibullus: Elegies. Text, introduction and commentary*. Cambridge: Francis Cairns Publications, 2002.

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

McKEOWN, J. C. *Ovid: Amores*. Text, prolegomena and commentary in four volumes. Volume II: a commentary on Book One. Great Britain: Francis Cairns, 1989.

Estudos em geral

²⁰ Nesse sentido, cf. ainda a avaliação de Wyke (2002: 116) sobre tal recurso na poesia de Propércio.

- BEM, Lucy A. de. *O amor e a guerra no livro I d'Os Amores de Ovídio*. Dissertação de mestrado. Unicamp, Campinas, 2007.
- CONTE, Gian B. *Latin literature – a history*. Tradução de Joseph. B. Solodow. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- CONTE, Gian B. *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1974.
- CURRAN, Leo. "Desultores Amoris: Ovid Amores 1.3". *Classical Philology*, v. 61, 1966, p. 41-49.
- GREENE, Ellen. *The erotics of domination – Male desire and the mistress in Latin love poetry*. Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2014.
- HARDIE, Philip (Ed.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- HINDS, Stephen E. "Generalising about Ovid" in BOYLE, Anthony J. (ed.). *The imperial muse: Ramus essays on Roman literature of the empire*. Bendigo: Aureal Publications, 1988, p. 4-31.
- KEITH, Alison M. "Corpus eroticum: elegiac poetics and elegiac puellae in Ovid's Amores". *The Classical World*, vol. 88, nº 1, Sep.- Oct. 1994, p. 27-40.
- KENNEDY, Duncan F. *The arts of love: five studies in the discourse of Roman love elegy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 119 p.
- OLSTEIN, K. "Amores 1.3 and the duplicity as a way of love". *Transactions of the American philological association*, vol. 105, 1975, p. 241-57.
- OROSCO, Gabriela S. *Metamorfoses de Venus na poesia de Ovídio*. Dissertação de Mestrado. Campinas, Unicamp, 2011.
- PRATA, Patricia. *O Caráter intertextual dos Tristes de Ovídio: uma leitura dos elementos épicos virgilianos*. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2007.
- RIMMEL, Victoria. *Ovid's lovers: desire, difference and poetic imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- SERRANO, Daniel B. M. *Metapoesia no livro I de Tibulo: tradução e estudo*. Monografia de final de curso. Unicamp, Campinas, 2013.
- SCHIESARO, Alessandro. "Ovid and the professional discourses of scholarship, religion and rhetoric", in: HARDIE, Philip. (ed.). *The Cambridge companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 62-78.

SHARROCK, Alisson. "Ovid and the discourse of love: the amatory works" in: Philip Hardie (Ed.). *The Cambridge Companion to Ovid*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

VASCONCELLOS, Paulo S. de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo: Editora Unifesp, 2016.

VEYNE, Paul. *Elegia erótica romana: o amor, a poesia e o Ocidente*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

WYKE, Maria. *The Roman mistress – ancient and modern representations*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

A PRESENÇA DE ÍOLE NA TRAGÉDIA

Tereza Pereira do Carmo

O diálogo de Íole com o Coro em *Hércules no Eta*¹ (Her. O. 106-232) é algo inovador em Sêneca. Não encontramos a personagem Íole com falas nas demais obras em que ela aparece. Em *As Traquíncias*², de Sófocles, Íole possui presença e performance, mas não possui fala; o Coro é quem revela quem é a escrava enviada à Dejanira.

Analisaremos a presença da personagem Íole nas duas tragédias clássicas: a Íole silenciada, em Sófocles, e a Íole que lamenta sua condição e a condição de sua cidade com o Coro, em Sêneca. Ainda que não possua voz em Sófocles, há um corpo que fala. Já a voz que lhe é dada por Sêneca é de lamentação, e todo o resto é presença, assim como em Sófocles. Portanto, a potência do silêncio e da lamentação são um pedido de socorro por si e pelas demais mulheres que não são donas de seu próprio destino. Objeto do ciúme de Dejanira e do desejo de Hércules, Íole é apenas um galardão que levará o herói à morte.

¹ A edição de *Hércules no Eta* tem tradução de José Geraldo Heleno.

² A edição de *As Traquíncias* tem tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira.

A mulher no mundo grego antigo

Existe uma herança do silêncio no espaço social, cultural e histórico da mulher na sociedade. Antes mesmo de uma sociedade grega organizada, o papel da mulher era similar ao de escravos. Sua função primordial era gerar filhos. Submetida a um mundo patriarcal, a mulher estava limitada ao espaço privado e, segundo François Lissarrague (1993), a figura feminina era como um espetáculo aos olhos do homem, portanto, este é definido pelo autor como o seu único espectador.

Cabia ao homem o espaço público. A atuação masculina estava no espaço externo ao *oikos*. Pomeroy (1995:79) afirma que:

Enquanto os homens passavam a maior parte de seu dia nas áreas públicas como o mercado e o ginásio, mulheres respeitáveis permaneciam em casa. Em contraste com as admiradas construções públicas, majoritariamente frequentadas por homens, os bairros residenciais da Atenas clássica eram escuros, esqueléticos e insalubres.

Desta maneira, é perceptível como a sociedade grega antiga era uma sociedade masculinizada, uma das mais androcêntricas do mundo ocidental. Enquanto o homem tinha toda a cidade à sua disposição, à mulher era reservado o espaço interno da casa, assim como um papel secundário na vida da cidade, calcado numa suposta inferioridade feminina em relação aos homens. Fator marcado, inclusive, na literatura, e, assim, o reflexo de uma sociedade que excluía as mulheres.

Segundo Durant (2001:106), o lar do homem grego não era um castelo, e sim um dormitório, o que deixa a entender que a mulher era excluída – até mesmo do campo do amor, prevalecendo o seu papel de procriadora. Na obra *Econômico*, de Xenofante, durante um diálogo de Iscômaco e Sócrates, o autor afirma o seguinte acerca da instrução de sua esposa:

Sabendo que na mulher e em sua natureza também colocou o alimento dos recém-nascidos, também em relação às crianças, lhe concedeu mais amor que ao homem. (...) Então, eu também, disse minha mulher, deverei fazer essas coisas? Sim, disse-lhe eu, deverás permanecer dentro de casa e aqueles, entre os escravos, cujo serviço é externo, deverás mandá-los para fora, e aqueles cujo trabalho é interno, deverão trabalhar dentro de casa. A ti caberá supervisionar todas essas

coisas, e depois recebê-las e administrá-las e aquilo que seria necessário, ao consumir, a ti caberás distribuir, para que sobre o necessário, planejar e armazenar para que não se gaste a provisão de um ano em um mês. E quando a lã for trazida a ti, deverás administrá-la para que os que necessitam de roupa a tenham. E também deverás manter o trigo protegido de umidade, para que seja transformado em boa comida.

(Xenofonte. *Ec.* 7.24, 35-36)

A mulher é apresentada como uma colaboradora do homem na administração da casa, isto, tendo em vista a prosperidade do marido, já que é ela quem administra a casa, a dispensa, os escravos e ama os filhos, pois a natureza deu para ela o alimento dos filhos recém-nascidos, assim como mais amor para distribuir às crianças.

Pierre Vidal-Naquet (2002) afirma que a Pólis grega era um “clube de homens” do qual as mulheres estavam excluídas. Apesar de numerosas, as mulheres eram pouco mencionadas na *Ilíada*, ainda que se leve em conta o fato de que “a guerra fora desencadeada pelo rapto de Helena e de seus tesouros e que pudesse ser interrompida a qualquer momento se os troianos decidissem devolver a jovem grega” (Vidal-Naquet, 2002:39). Quanto à presença feminina na *Odisseia*, o autor afirma que é como se o mundo feminino fosse duplamente afável e ameaçador: as sereias são cantoras destrutivas; Caríbdis e Cila, monstros femininos, aniquilam ou devoram os que se aproximam demais; contudo, ele afirma que, “desde o início do poema, Penélope é diferenciada da mulher adúltera, aquela que tomou um amante na ausência do marido e que, quando do retorno deste último, faz com que ele seja assassinado” (Vidal-Naquet, 2002: 81), a última uma referência clara à esposa de Agamenon, Clitemnestra.

É importante lembrar que Penélope fala através do tear, um falar silencioso através do tecido; assim como Helena, personagem que tece os acontecimentos da guerra de Tróia à medida que o poeta Homero narra a *Ilíada*, conforme podemos verificar na seguinte citação:

Foi encontrá-la na sala, sentada no tear, quando um duplo manto tecia de púrpura. Nele bordava os combates que os picadores Troianos e Aqueus de couraça de bronze, por sua causa, travavam sob o ímpeto de Ares violento.
(Homero. *Il.* 3. 125-128)

Nestes versos, a deusa Íris vai avisar Helena que Páris e Menelau lutarão para decidir a guerra e a encontra no palácio de Príamo, tecendo as contendas dos troianos e dos aqueus em um tapete purpúreo de dobra dupla. O poeta Sófocles, na peça *Ájax*, diz acerca das mulheres: “O silêncio dá graça as mulheres” (*Aj.* 405). E Tucídides, no *Discurso fúnebre de Péricles*, deixa claro que a mulher deve ser invisível: “será grande a vossa glória se vos mantiverdes fiéis à vossa própria natureza, e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar seja pelas virtudes, seja pelos defeitos” (*Thuc.* 2.45). Silêncio e solidão.

O mito de Íole

Entre as mulheres míticas silenciadas encontramos Íole. Várias versões do mito de Íole aparecem no mundo antigo. Pseudo-Apolodoro nos conta que, depois dos trabalhos, Hércules dirigiu-se para Tebas e confiou Mégara para Iolau; quanto a ele próprio, querendo se casar, ficou sabendo que o rei da Ecália, Êurito, havia proposto a mão de sua filha Íole como prêmio àquele que o vencesse, e também seus filhos, na competição de arco e flecha. Então, Hércules foi à Ecália e, apesar de tê-los vencido na arte do arco e flecha, não obteve o prêmio. Enquanto Ífito, o filho mais velho de Êurito, dizia que Íole devia ser dada para Hércules, Êurito e os demais se recusavam, afirmando que temiam caso Íole tivesse filhos do herói, e estes os matassem (*Apollod.* 2.6.1).

O mito de Íole, portanto, está ligado diretamente ao mito de Hércules. Apresentamos assim, um núcleo narrativo mais ou menos estabilizado do mito de Hércules, cuja vida de Íole se faz presente, conforme apresentado pelos poetas antigos.

Deste modo, ao chegar em Tráquis, sequioso de vingar-se de Êurito por ter lhe negado a mão de Íole após vencer a disputa do arco e flecha, Hércules reuniu um exército para atacar a Ecália. Aliaram-se a ele os guerreiros arcádios, mélios de Tráquis e os lócrios epicmenídeos. Assim, tendo matado Êurito e seus filhos, Hércules apoderou-se da cidade³ e, após ter sepultado os mortos que participaram com ele desta expedição militar (Hípaso, filho de Céix; Árgio e Melas, filhos de Licímnio), saqueou o local e levou Íole cativa.

Ao chegar em Ceneu, promontório da Eubeia, Hércules erigiu um altar para Zeus Ceneu. Uma vez que tinha a intenção de atuar como sacerdote, enviou o arauto Licas para que lhe trouxesse uma veste deslumbrante. Por

³ Cf. *Soph. Trach.* 351-362; *Soph. Trach.* 476-478; *Hyg. Fab.* 35; *Diod.* 4.37.5.

meio deste, Dejanira ficou sabendo de Íole e, temerosa de que Hércules amasse mais esta última, julgou que o sangue vertido de Nesso era, na verdade, um filtro amoroso. Assim, Dejanira aplicou o filtro amoroso na túnica do marido⁴. Após vesti-la, Hércules começou a fazer o sacrifício, mas quando a túnica ficou aquecida, o veneno da Hidra começou a consumir sua pele. Erguendo Licas pelos pés, Hércules o lançou para fora da Beócia, e ao tentar arrancar a túnica que se colava ao seu corpo, arrancava, juntamente com ela, também as suas carnes. Afligido por tal desdita, foi conduzido em uma nau para Tráquis, e Dejanira, assim que soube do acontecido, enforcou-se⁵.

Hércules, após ter recomendado para Hilas, seu filho mais velho com Dejanira, que tomasse Íole como esposa quando se tornasse adulto, dirigiu-se ao monte Eta, no território de Tráquis e, depois de erguer uma pira e subir sobre ela, ordenou que ateassem fogo. Como ninguém queria fazê-lo, Peante, transeunte que passava por ali em busca de seus rebanhos⁶, acendeu-a, e por isso, Hércules lhe deu seu arco de presente. Dizem que enquanto a pira estava queimando, uma nuvem situou-se debaixo de Hércules, e, com o estrondo de um trovão, elevou-o ao céu⁷. Desde então, o herói obteve a imortalidade e, reconciliando-se com Hera, desposou sua filha, Hebe, com quem teve os filhos Alexiáres e Aniceto⁸.

⁴ Cf. *Soph. Trach.* 756-806; *Diod.* 4.38.1-2; *Ov. Met.* 9.136-272; *Hyg. Fab.* 36.

⁵ Esta era a forma de suicídio "heroico" preferida pelas mulheres e a ela recorreram muitas heroínas como Jocasta, Erígone, Fedra, Enone etc. Cf. *Apolod.* 1.8.3; 1.9.27; 3.12.6; 3.13.3; *Ep.* 1.19.

⁶ Segundo a versão mais extensa do mito, foi Filoctetes quem ateou fogo à pira; cf. *Diod.* 4.38.3-8; *Ov. Met.* 9.229 ss. Filoctetes herdará de seu pai, Peante, o arco e as flechas de Hércules, os quais desempenharão um papel importante na guerra de Troia. Cf. *Soph. Trach.* 1191 ss. e *Apolod. Ep.* 5.8.

⁷ Cf. *Hom. Od.* 11.602-604; *Hes. Th.* 950-955; id. *Fr.* 229; *Eur. Her.* 915-916; *Ov. Met.* 9.400-401.

⁸ Segundo outra variante sobre os derradeiros momentos de Hércules, ele não teria morrido voluntariamente sobre uma pira acesa. Torturado pela túnica embebida no sangue do Centauro Nesso, ter-se-ia inflamado ao sol e depois se lançado a um rio próximo a Tráquis, tentando apagar o fogo que o devorava. O rio no qual se lançara teria ficado quente por este motivo, e estaria aqui a origem das Termópilas, entre a Tessália e a Fócida, onde há sempre uma fonte quente. Tanto nesta quanto na versão de sua apoteose, os comentadores e estudiosos ressaltam a presença do fogo: é por ele que o herói se despoja dos elementos mortais oriundos de sua mãe mortal, Alcmena. Do mesmo modo como Tétis tentou purificar Aquiles, expondo-o às chamas da lareira, para torná-lo imortal.

Íole na poesia dramática trágica

Hércules no Eta é uma tragédia latina extensa, possui 1996 versos, enquanto sua correspondente grega, *As Traquínicas*, possui 1278 versos. Sêneca apresenta mais detalhes nas falas das personagens e nas descrições de mitos e de lugares. Alguns elementos em *Hércules no Eta* não aparecem nas *Traquínicas*, como o monólogo inicial de Hércules (*Her. O.* 1-103) e o diálogo do Coro com Íole (*Her. O.* 106-232). Na obra de Sófocles, Alcmena, mãe de Hércules, é apenas uma referência, já em Sêneca, ela se faz presente tanto no quarto quanto no quinto episódio. A presença de Alcmena e a voz de Íole em *Hércules no Eta* estão entre os recursos que valorizam a dimensão do humano nas tragédias de Sêneca. Ademais, cabe a Alcmena prolongar o papel feminino na peça de Sêneca quando, a partir do verso 1030, Dejanira é dada como morta.

Ao comparar Sêneca e Sófocles, Norman Pratt (1983) destaca a diferença na forma de conceber o mundo e também a situação das obras dos dois poetas que ocupam pontos díspares no espaço e no tempo. Pratt (1983:10) afirma que ir de Sófocles para Sêneca é se movimentar de uma concepção da condição humana para outra completamente diferente. O diálogo de Íole com o Coro, em *Hércules no Eta*, serve para nos apresentar quem é esta cativa que desencadeará acontecimentos trágicos que acometerão o herói.

A ação dramática da peça de Sófocles se dá em Tráquis, na Tessália, e o Coro é composto por moças da região, daí o nome Traquínicas. Em *As Traquínicas*, Íole é levada até a presença de Dejanira por Licas, personagem que esconde a verdadeira situação da cativa e, em seguida, é obrigado a revelar para sua senhora o envolvimento de Hércules com Íole. Antes que isso aconteça, Dejanira lamenta a situação das cativas e tem empatia pelas mulheres enviadas por Hércules:

Penetrou-me assombrosa pena, amigas
ao ver estas coitadas a vagar
em terra estrangeira, sem teto, sem seus pais;
eram filhas de homens livres, talvez
mas agora lhes cabe vida de escrava.
Ó zeus Tropaio, que eu jamais te veja
precipitar-te assim sobre minha prole!
(mas, se hás de fazê-lo, que eu não esteja viva...)
Tal medo eu sinto ao ver estas mulheres.

(Sófocles. *Trach.* 298-306)

Uma prisioneira em especial chama a atenção da esposa de Hércules: Íole. O olhar de Dejanira volta-se para a cativa, pois a mesma se destaca entre o grupo de mulheres, suas companheiras de servidão. O porte da personagem não é de uma serva, e sim de alguém nobre que possui o controle de si. Sua altivez mostra que, mesmo cativa, ela continua nobre.

Dejanira, de forma compassiva, questiona Íole: “Ó moça desditosa, quem és tu?” – Silêncio – “És inupta? Ou já tens filho?” – Íole nada responde (*Trach.* 307-308). O silêncio de Íole, em resposta aos questionamentos de Dejanira, provoca a compaixão da esposa de Hércules e, deste modo, ela questiona para Licas a origem da cativa. Licas também silencia e, novamente, Dejanira volta a perguntar Íole, pois deseja saber a identificação da jovem através de suas palavras: “Fala tu mesma comigo, infeliz! / É uma desgraça não sabermos quem és” (*Trach.* 320-321). Íole permanece muda. Dejanira é serena, compreensiva, solidária, sem pena em demasia ou ódio por seres semelhantes a ela, frágeis e dependentes. Íole é silêncio.

A sequência dramática continua. Dejanira questiona Licas acerca da identidade da jovem e, enfim, é revelado quem de fato é Íole: um espólio de guerra, a favorita de Hércules. Diante da mentira de Licas, Dejanira percebe a nova realidade em que se encontra e diz:

Não a dirás a uma mulher ordinária,
que ignora que a natureza humana
não se compraz com as mesmas coisas.
Quem, como pugilista, trava luta
contra Amor não raciocina bem.
Amor governa os deuses como quer – e a mim também
–
e por que não também uma outra como eu?
Estou louca se vitupero meu marido,
vítima deste morbo, ou esta mulher,
parceira dele no que não lhes traz vergonha
e a mim não causa mal algum.

(Sófocles. *Trach.* 438-448)

Ora, a personagem de Dejanira, criada por Sófocles, é pacífica e sossegada, aceita as outras mulheres de Hércules, não é louca de criticar o marido e Íole por seu amor. Dejanira reconhece a força universal do Amor. Eros é poder. Ninguém pode fugir de seu domínio, nem deuses, nem mortais, nem Dejanira, Hércules ou Íole e, segundo afirma, apenas sente, por isso, comiseração pela jovem cativa. Dejanira também nos informa nos

versos seguintes que Íole não é a primeira amante de Hércules e nem será a última:

Héracles já não teve muitas outras?
Nenhuma delas nunca ouviu de mim
palavra dura ou crítica – nem esta aí,
mesmo se derretesse de amor intenso,
pois tive muita pena dela quando a vi:
sua beleza lhe arruinou a vida,
e a desgraçada sem querer a terra pátria
rasou e escravizou

(Sófocles. *Trach.* 460-467)

Sua beleza lhe arruinou a vida. É o seu corpo que fala. Não é preciso voz. A Íole de Sófocles é muda e, mesmo fora de cena, seu corpo é uma ameaça para Dejanira – ainda que a esposa de Hércules fique compadecida da jovem cativa. Íole é uma mercadoria que humilha o espírito de Dejanira (*Trach.* 538) e, nos versos seguintes, a juventude da primeira é uma ameaça para a segunda, visto que Dejanira teme que Héracles seja seu esposo só no papel, mas homem de verdade, o homem macho, de Íole, uma mulher mais jovem (*Trach.* 550-551).

Ao fim e ao cabo, em *As Traquínias*, o *status* de mercadoria silenciosa mantém-se para Íole. Oferecida como prêmio pelo pai, levada como cativa por Héracles e oferecida como herança para Hilo, filho de Héracles:

Só disto te encarrego, filho:
quando eu morrer, se queres ser piedoso
e mêmora das juras paternas,
desposa-a e não desobedeças teu pai.
Que nunca em teu lugar outro homem possua
essa mulher que se deitou a meu lado!
Contraí tu mesmo, filho, este matrimônio.

(Sófocles. *Trach.* 1221-1227)

Toda sequência dramática existente em Sófocles tem a influência do silêncio de Íole. Não há voz e seu corpo não se faz presente, mas, em sua ausência, Íole é a maior ameaça à Dejanira e, deste modo, desencadeia a catástrofe na tragédia de Sófocles.

A tragédia latina, escrita por Sêneca, apropria-se dos mitos e do modelo grego. As personagens gregas no teatro de Sêneca manifestam-se por suas palavras e por suas ações. O modelo é grego, mas Sêneca o elabora ao seu modo, dando-lhe contornos romanos, como diz Florence Dupont (1995: 23)

em “Le Théâtre romain est d’origine italienne”⁹. Assim sendo, é significativa a forma como Sêneca altera o mito e acrescenta cenas em *Hércules no Eta*.

Diferentemente da Íole de Sófocles, cuja personagem não possui discurso e é o Coro quem revela quem é esta escrava, a Íole ática tem uma presença e uma performance. Sêneca, entretanto, apresenta uma personagem de ação, ainda que não fique entre as mais atuantes da tragédia. O diálogo de Íole com o Coro (*Her. O.* 106-232) é algo inédito em Sêneca.

Sêneca coloca na boca da filha de Êurito um discurso sobre o tempo. Discurso que mostra a importância do presente em detrimento das coisas passadas e/ou futuras. O presente é o espaço do movimento, o espaço da ação, dois elementos indispensáveis à Filosofia Estoica, pois ambos estão ligados à virtude.

Eis a situação de Íole em *Hércules no Eta*. Enamorado por Íole, filha de Êurito, o rei da Ecália, Hércules declara guerra à cidade depois do rei negar a mão de sua filha. Após matar o rei e a família, a jovem Íole, grávida de Hércules, é enviada como escrava à presença de Dejanira. Antes de ser apresentada à esposa de Hércules, a princesa da Ecália dialoga com o Coro e, dessa maneira, a jovem lamenta a sua sorte.

Embora Íole participe apenas da parte inicial da tragédia, sua presença é um elemento motivador da ação, como um fantasma, logo, Íole se faz presente em toda a tragédia. Um exemplo da presença de Íole está na fala da Ama, após Dejanira descobrir quem ela é de fato. A cativa é amante de Hércules.

Oh, quão sanguinária fúria incita as mulheres
quando uma casa se abre ao mesmo tempo à
concupina e à esposa! São menos temíveis
Cila e Caríbdis que agitam os mares
da Sicília: qualquer outra fera é melhor. De
fato, desde que reluziu a beleza da amante
cativa e brilhou Íole como um dia sem
nuvem, ou como um astro luminoso que cintila
à noite, a esposa de Hércules permanece como
uma desvairada

(Sêneca. *Her. O.* 233-241)

⁹ O teatro romano é de origem italiana (tradução nossa).

Em sua escrita, Sêneca utiliza de imagens. Cila e Caríbdis são menos temíveis que uma mulher furiosa. A beleza de Íole é reluzente, como um dia sem nuvem, ou um astro luminoso noturno. Assim sendo, agora é Íole quem ilumina o palácio de Hércules, ela é o centro das atenções. E não apenas do palácio, mas de toda a cidade que também já sabe que Hércules mandou para lá a sua amante grávida. Tresloucada, Dejanira tem ódio de Íole e pensa em matar a cativa: “não será preferida: o dia, que há de ser o último do nosso casamento, este também o será de tua vida” (*Her. O.* 305-306).

Mesmo com Íole estando ausente, o ódio de Dejanira à concubina de Hércules aumenta, assim como também aumenta sensivelmente a crueldade da ameaça: “Se algo concebeu Íole de meu Hércules, eu o arrancarei com as próprias mãos, mas antes atacarei a amante, em meio as suas tochas nupciais (*Her. O.* 345-347).

Há um corpo ameaçado, uma Íole sem fala e que desperta em Dejanira um enorme *pathos*. Para a esposa de Hércules, Íole é uma grande ameaça que deve ser extirpada, assim como o filho que carrega no ventre. A amante é a rival e ela é a esposa que tem um casamento legítimo. Dejanira lhe tem ódio e qualifica Íole como *inuisa paelex*, “a detestável amante” (*Her. O.* 290). Em *Hércules no Eta*, Dejanira age motivada pelo ódio, pois encontra-se desesperada diante da beleza de Íole e do seu envelhecimento:

Tudo o que em nós foi outrora desejado, acabou, e está perdido para sempre. A maternidade, muito daquele encanto já roubou de mim. A velhice, (outro tanto) me arrancou com passo rápido. Vês como a escrava não perde sua grande beleza? Cessaram completamente seus cuidados e a sujidade a acompanha. No entanto, sua beleza brilha mesmo nos seus sofrimentos. Nada tirou dela o infortúnio nem seu triste destino.

(Sêneca. *Her. O.* 388 -395)

De Dejanira o tempo se apossou e foi inexorável; a velhice a acompanha e Hércules não a deseja mais. O corpo de Dejanira é um peso e um castigo. O tempo lhe retirou o encanto, a graça, a fascinação e a sedução, conseqüentemente, a alegria e a felicidade também. O Coro assim confirma: “É raro a felicidade e a velhice coincidirem” (*Her. O.* 643). A escrava, ao contrário, mesmo suja e sem cuidados, manteve o brilho e grande beleza. É importante perceber que em sua *Carta a Lucílio*, Sêneca

afirma: “Não serão sequer a beleza ou a força que te tornarão feliz: com a velhice ambas desaparecem. Devemos procurar algo que não se deteriore com o tempo, nem o conheça o menor obstáculo” (*Ep.* 31.11). Mas, para Dejanira, a beleza da rival é uma ameaça.

Dejanira contempla o tempo e os efeitos dele em seu corpo, assim como no corpo de Íole. O corpo da cativa lhe incomoda e abala. A amante detestável lhe provoca ódio, pois o poder que ela possuía está em perigo. Agora Íole é a nora de Júpiter e não ela. A jovem carrega no ventre um filho de Hércules, assim, os seus filhos terão um irmão que não veio de seu próprio ventre. Toda a cidade sabe que a concubina do marido está sob o mesmo teto que ela. O leito nupcial será dividido com uma escrava e a cidade sabe. Por causa de Íole, Dejanira está humilhada diante de todos. É preciso arrancar do ventre da amante a criança, mas antes é necessário acabar com a vida de Íole. Estes são os planos de Dejanira.

No entanto, no decorrer da tragédia, sabemos que Dejanira muda de ideia, ainda agitada parte para ação. A ação de Dejanira é motivada pelo ódio, pelo inconformismo diante de seu envelhecimento. A velhice é uma desvantagem em relação à Íole. É preciso reconquistar Hércules que prefere a novinha. A esposa de Hércules tenta recuperar o marido através de um filtro amoroso. Porém, este recurso não surte o efeito desejado por Dejanira, visto que não traz Hércules de volta aos seus braços, ao contrário, a estratégia desesperada da esposa acaba levando o marido para uma morte trágica.

Sabendo do prenúncio de sua morte, o herói da tragédia latina, semelhante à grega, entrega para seu filho Hilo a cativa da Ecália como herança, para que ele devolva à Íole, através do casamento, uma contrapartida pelas suas desditas. Íole é espólio de guerra que é passado de pai para filho. Assim sendo, Hilo será o pai de seu irmão.

A ti, Hilo, dirijo agora meus últimos pedidos.
Há, entre as cativas, uma jovem ilustre, que
mostra no rosto, sua raça e sua realza: Íole
filha de Êurito. Toma-a para as tuas
núpcias e himeneu. Vencedor sanguinário, eu
lhe suprimi a pátria, seus penates, sem nada
oferecer à infeliz, senão o próprio Alcides: e
este mesmo agora lhe é arrebatado. Que ela
compense seus infortúnios. Estreite-a em seus
braços o neto de Júpiter e o filho de Hércules;
que ela gere para ti o que concebeu de mim.

(Sêneca. *Her. O.* 1488-1496)

Não cabe a Hilo recusar o pedido do pai em seu leito de morte. Hércules retirou da cativa a pátria, os seus deuses e nada lhe ofereceu como recompensa. Ausente da cena, Íole é o centro da oferenda de Hércules para Hilo. O herói quer compensar a princesa da Ecália por perder tudo, inclusive ele mesmo. Cabe a Hilo acatar à solicitação do pai. Nesta situação, Íole não é consultada, ela é espólio de guerra, o prêmio que Hércules oferece para seu filho com Dejanira.

Portanto, em Sêneca, assim como em Sófocles, Íole está ausente e muda na maior parte da tragédia. Contudo, Sêneca reserva à personagem uma cena especial. Íole aparece como uma personagem que possui voz e discute a sua sorte e a sorte da cidade. Cidade que ardeu em chamas após a guerra, uma peleja infeliz causada por Hércules após o rei impedir o casamento de Íole com o herói. Para o poeta latino, o destino da personagem e o destino da Ecália são inseparáveis. O discurso de Íole aponta para a inerência de sua sina e também da sua cidade.

No prólogo (*Her. O.* 1-103), Hércules prepara-se para fazer um sacrifício no promontório Ceneo, ele lista suas façanhas porque é considerado digno do céu. Em seguida, no párodo (104-172), o Coro feminino de Ecália aparece. O Coro lamenta a destruição de sua terra natal e a morte de seus. Íole, então, junta as suas lamentações às lamentações do Coro (173-224), finalizando com o Coro consolando Íole (225-232). Esta é a estrutura do primeiro ato e da única aparição de Íole. As lamentações da princesa da Ecália permitem que, por uma cena apenas, ela tenha voz.

Eu, de minha parte, infeliz não lamento
nem dos templos que, com seus deuses,
nem os lares destruídos, nem os pais
ardendo em chamas misturados aos filhos, ou
os deuses misturados aos homens, ou os
templos aos sepulcros; Eu não me lamento de nenhum
mal que atinge a todos: a fortuna chama minhas
lágrimas para outra direção: e o destino
me manda chorar outras ruínas. O que primeiro
lamentarei, o que chorarei por último? Chorar
tudo ao mesmo tempo é vantajoso. Mas a
natureza não me deu senão um peito para que
os golpes (nele desferidos) soem à altura de
meu destino. A mim, ó deuses, ou transformai-me
no lamentoso rochedo Sípilo, ou
deposita-me nas margens do Eridano, onde
sussura fúnebre a floresta das irmãs de
Faetonte. Ou ainda, acrescentai-me aos

rochedos Sículos, onde, como a Sereia tessálica, eu lamente o meu destino, ou então, transportai-me para as florestas da Edônia, qual alada Dáulia que costuma chorar o filho sob a sombra de ismaro. Torna apropriada as minhas lágrimas, e a áspera Traquine retumbe, com (a história de) meus males. Mirra, cipriota, conserva as suas lágrimas, a esposa de Ceix, lamenta sua perda, a filha de Tântalo se torna a que se sobrevive a si. Filomela perde seu rosto, e a Átide, repete, com lamento, o nome de seu filho. Por que meus braços não se cobrem ainda de penas de aves? Feliz (serei eu), feliz, quando a floresta se tiver tornado a minha casa, e, como pássaro assentado em solo pátrio, murmurante e lastimosa, divulgar minha desventura, e a tradição falar de Íole-pássaro. Eu vi, eu vi infeliz de mim, a sorte de meu pai, quando atingido pela maçã mortífera, caiu por terra despedaçado pelo palácio inteiro. Se o destino te houvesse reservado um túmulo quantas vezes, ó pai, terias que ser recolhido! Pude eu presenciar a tua morte, Toxeu, tuas faces tenras ainda imberbes e com seu sangue ainda não forte (para a luta)? Por que lamentar vossos destinos, pais meus, os quais uma morte benévola colocou em segurança? Minha morte é o que demanda lágrimas. Brevemente, trabalharei como cativa, as rocas e os fusos de uma dona. Ó cruel beleza e formosura, que me hão de proporcionar a morte! A ti somente a nossa casa deve todas (as desgraças), desde que meu pai me negou a Alcides, e temeu ser sogro de Hércules. Agora a casa de minha senhora me chama.

(Sêneca. *Her. O.* 173-224)

É este o momento em que Íole não é silêncio. A lamentação da personagem tem 51 versos. Primeiro, ela informa o que não lamentará. A sua nobreza, em princípio, impede-a de chorar. Ao dizer o que não lamentará, Íole narra a destruição da sua cidade causada por Hércules que,

durante sua guerra, saqueou o local, destruiu os templos, os lares, pais e filhos foram incinerados juntos, assim como homens e deuses.

Íole não quer chorar o mal que atingiu a todos, pois ela também foi atingida: Hércules matou os reis da Ecália e seus filhos homens. Íole viu o corpo do pai despedaçado e espalhado pelo palácio. Vários túmulos teria o pai, pois vários pedaços compunham o seu corpo. Ela presenciou a morte de seu irmão de rosto imberbe, jovem demais para a luta. Contudo, ao menos a morte colocou os seus entes queridos em segurança. Para eles a morte foi libertadora. Esta não lamentação pertence ao passado. Seu destino demanda lágrimas. As mulheres da Ecália, inclusive Íole, foram levadas como prisioneiras.

Quanto ao presente, ela tem dúvidas acerca do que lamentará primeiro e o que lamentará por último. Tudo. No presente, tudo deve ser lamentado, ainda que ela possua apenas um peito para tanta lamentação. Tal qual Níobe, chorosa pela morte dos filhos, Íole quer ser metamorfoseada em lacrimosa rocha e levada para o monte Sípilo onde chorará *ad aeternum*.

Todos os símiles que surgem nos versos seguintes dizem respeito aos choros incessantes. As irmãs de Faetonte que choraram a morte do irmão às margens do rio Eridano e foram transformadas em álamo. Assim como Procne, transformada em rouxinol e canta de tristeza pela perda do filho. Toda a Tráquia há de retumbar com suas lágrimas e com sua história.

Em seguida, Íole apresenta sua perspectiva de futuro: que a floresta seja a sua casa e ela metamorfoseada em pássaro. Íole-pássaro, tal qual Alcione de pio lamentoso e seu marido Ceix, transformado em mergulhão. Filomela e Tereu, ela transformada em andorinha, depois de ser estuprada pelo cunhado Tereu, e ele transformado em poupa. Íole-pássaro que a tradição falará. Íole-pássaro que cantará a morte do pai e lamentará eternamente a desgraça que se abateu sobre a sua cidade, a sua família e sobre si. Feliz, transformada em pássaro, Íole cantará a sua desdita e a desdita de seu povo. Cantará na floresta, pois Íole não possui mais cidade. Íole-pássaro será livre na floresta, inclusive para lamentar.

Contudo, Íole sabe que tanto o passado quanto o futuro são ausências. O tempo da ação é o tempo presente, este é o espaço para o movimento. O presente é real e deve ser valorizado, assim sendo, Íole, dispensa o futuro e o passado e aceita a sua sorte. Destino causado pela sua cruel beleza e formosura. Beleza que causará a sua morte, pois antes já causara a morte de sua pátria e de sua família.

No presente, ela possui uma senhora e os trabalhos femininos da roca e do fuso serão realizados para a sua dona, na casa de sua senhora. Ela, nada possui. Nem a roca e nem o fuso. Tecer não poderia ser um caminho

para o seu discurso, assim como foi para Helena, Penélope e Filomela, já que tecer foi para elas uma outra forma de falar. Um falar metafórico. Íole, no entanto, não tem pátria, não tem casa, não tem roca, não tem tear e não tem fala. Tudo o que possui é uma senhora e um filho bastardo no ventre. Devido a libido de Hércules diante de sua beleza, tudo o que ela conhecia e possuía foi destruído. Resta-lhe esperar pela morte, e, enquanto isso, lastimar o que lhe foi reservado. A casa de sua senhora a chama.

Ainda que se assemelhe à personagem de Sófocles, Íole é uma personagem de ação na tragédia senequiana. Racionalmente, ela aceita sua sina e entra na casa de sua senhora. O agir para Sêneca faz parte da virtude estoica. Em sua *Carta a Lucílio*, Sêneca afirma: "A virtude se reveste de dois aspectos: um, a contemplação da verdade; outro, a ação. O estudo teórico leva-nos à contemplação, a preceptística conduz-nos à ação. Uma ação justa exercita e revela a virtude" (*Ep.* 94.45).

Nesse sentido, é compreensível o dinamismo de Íole na tragédia de Sêneca. Ela será a motivadora da tragédia que irá se abater sobre Hércules. Ela não tem culpa do casamento de Dejanira chegar ao fim. Hércules desencadeia este processo que o levará para a trágica morte ao se deixar dominar pela paixão.

O Coro, na fala seguinte, aconselha a Íole esquecer a felicidade passada e o reino decaído do pai:

Por que insensata, recordas o reino ilustre
de seu pai e seu ocaso? Afaste-se de teu olhar
a felicidade anterior. Feliz aquele que sabe
suportar a condição de escravo e a de rei
e pode ir adequando sua atitude. Esvaziou-se de
forças e poder ao mal aquele que enfrenta as
quedas, com alma inalterável.

(Sêneca. *Her. O.* 225-232)

Os lamentos de Íole não solucionarão a sua condição de serva, mas o ato de se lamentar é próprio do cativo. Adequar-se a esta nova condição é o agir que cabe a Íole. Ainda que o seu corpo e a sua beleza sejam um mal para Dejanira e um desejo para Hércules, para o Coro, o que conta é uma alma inalterável diante das adversidades da fortuna. Isso é digno de uma princesa.

Para Sêneca, é preciso ter o domínio de si mesmo, ainda que ele permita a Íole falar, sua fala é para demonstrar como seu destino e da sua cidade estão interligados. É necessário ser sábio para aceitar os infortúnios, impor-se às circunstâncias. O mundo é hostil e a todo instante a felicidade

é ameaçada. Lamentar não mudará a situação da cativa. Íole é mulher e, como tal, não nasceu para mandar ou ter voz, ainda assim Íole recusa-se a ser apenas passiva e lamenta em voz alta. Ainda que o Coro questione a sua lamentação. Íole fala, mas sua fala em Sêneca é para educar seus leitores acerca daquilo que não deverá fazer, ainda assim, é inédito.

A presença de Íole diz mais do que as suas palavras. A sua presença é o artifício motivador da ação na tragédia. O desenrolar da ação pressupõe a presença incômoda de Íole. Dejanira fraqueja diante da presença de Íole e age com furor. Hércules fraqueja diante da presença de Íole e é vencido pelo seu desejo. Hilo, por sua vez, vê-se obrigado a aceitar a presença de Íole. Há potência no silêncio da personagem, pois o corpo, ainda que ausente, fala.

Esta participação com fala de Íole, nesta tragédia é uma inovação senequiana que permite ao público prestar atenção em Íole, descobrir sua beleza e entender como o destino de seu povo está diretamente ligado ao seu destino. No entanto, tanto Sófocles quanto Sêneca marcam a presença de Íole em toda tragédia exatamente pela sua ausência. Não há corpo nem voz, mas até o fim, o seu nome é pronunciado. Íole é presença e incomoda. Não a Íole-pássaro, mas a Íole-objeto, sombra que se movimenta pela tragédia ato após ato, presente em toda parte e que transformará a vida de Dejanira, Hércules, Licas e Hilo. Assim canta a tradição.

Referências bibliográficas

- APOLLODORUS, *The Library*, I-II, ed. e trad. James George Frazer. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1961.
- CARDOSO, Zelia de Almeida. *Estudo sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.
- DUPONT, Florence. *Les Monstres de Sénèque*, Paris: Belin, 1995.
- DURANT, Will. *O Livro de Ouro dos Heróis da História – Uma Breve História da Civilização, da Antiguidade ao Alvorecer da Era Moderna*. Trad.: Laura Alves e Aurélio Barroso Rebello. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2001.
- FERREIRA, Paulo Sérgio Margarido. *Sêneca em Cena: Enquadramento na Tradição Dramática Greco-Latina*. Coimbra: tese de Doutorado em Letras, área de Estudos Clássicos, especialidade de Literatura Latina, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Trad. Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

- HELENO, José Geraldo. *Hércules no Eta: uma tragédia estóica de Sêneca*. São Paulo: tese de Doutorado em Letras, área de Estudos Clássicos, especialidade de Literatura Latina, apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, 2006.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução em versos de Carlos Alberto Nunes. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- LESSA, Fábio de Souza. "Rompendo o Silêncio: Vozes Femininas em Atenas". In: *Phoînix*. Rio de Janeiro, Sette Letras, 1999, p. 155-162.
- LISSARRAGUE, F. A Figuração das Mulheres. In: DUBY, G.; PERROT, M. (Org.). *História das Mulheres no Ocidente I*. Porto: Afrontamento, 1993, p. 203-71.
- OLIVEIRA, Francisco de. Imagem do Poder na Tragédia de Sêneca. *HVMANITAS* - Vol. LI (1999), p. 49-83.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- POMEROY, Sarah B. *Godesses, Whores, Wives and Slaves*. New York: Schocken Books (1975), 1995.
- PRATT, Norman T. *Seneca's drama*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1983.
- SAIS, L. Vestes que falam: a tecelagem e as personagens femininas dos poemas homéricos. *Revista Criação & Crítica*, (15), 2015, p.7-19.
- SEGURADO E CAMPOS, José António, "Sêneca, Brecht e o Teatro Épico", *Classica*, 23, 1999, p.9-26
- SÊNeca, L. A. *Cartas a Lucílio*. Trad. SEGURADO E CAMPOS, G. A. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2004.
- SÉNÈQUE. *Tragédies, I-II*, ed. e trad. Léon Herrman. Paris: Les Belles Lettres, 1961-1968.
- SOFÓCLES. Ajax. Tradução de Trajano Vieira. In: ALMEIDA, Guilherme; VIEIRA. *Três tragédias gregas: Antígona, Prometeu prisioneiro, Ajax*. Perspectiva, São Paulo, 1997.
- SÓFOCLES. *As Traquínias*. Trad. Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Ed. Unicamp, 2009.
- TUCÍDIDES. *História da guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Curí. Editora Universidade de Brasília, Brasília, 1999.
- VÁRZEAS, Marta. Silêncios em As Traquínias de Sófocles, *HVMANITAS*, vol. XLVI, 1994, p. 43-62.
- VIDAL-NAQUET, Pierre. *O Mundo de Homero*. Trad.: Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- XENOFONTE. *Econômico*. Tradução e introdução de Anna Lia de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DEJANIRA: A IRA COMO DESEJO DE VINGAR UMA INJÚRIA

Viviane Moraes de Caldas

A filosofia estoica se dedica a expor e discutir também sobre um tema importante no que concerne àquilo que é prejudicial ao indivíduo e à alma: as paixões; ou seja, aquilo que afeta o espírito e produz efeitos colaterais irascíveis desviando o homem do caminho da ética e da virtude, isto é, do bem moral. O termo paixão pode ser compreendido, de acordo com Cícero, ao lançar mão da definição utilizada por Zenão, como aquilo que perturba a alma, contrária à razão e à natureza (Cic. *Tusc.* 4.11).

Os estoicos dão ao *páthos* um tratamento distinto daquele empregado pelos gregos arcaicos: se estes acreditavam serem os deuses que, por meio da terrível *hýbris*, introduziam, no ânimo do homem, confusão, desordem, descomedimento e perturbação; aqueles acreditavam que o *páthos* era um desequilíbrio causado pelo julgamento errôneo da alma acerca das imagens apresentadas a ela pela realidade. Isto é, se, de acordo com os gregos arcaicos, o homem era joguete das divindades estando à mercê do destino fiado a ele pelos deuses; no estoicismo, o homem tem a possibilidade de escolha (*uoluntas*), uma vez que lhe foi dada a faculdade

de julgar o que é bom e o que é mau, e, assim, poder decidir qual caminho percorrer. A paixão se instala, pois, por meio da vontade do próprio homem, e não por vontade divina. Sendo assim, ela não é natural, mas consente-se que seja instaurada na alma, sendo considerada, portanto, um mal voluntário. Como ela vai de encontro ao que a razão preceitua, nunca se curva ao *lógos*, desconhecendo, portanto, a moderação e o equilíbrio. O *affectus*, ou paixão, é algo externo à alma e o indivíduo não deve permitir que ele surja, porque, uma vez que ele se faz presente, não se pode controlá-lo pelo fato de que ele não obedece à razão e impedir que ele se origine é, segundo Sêneca, criticando os peripatéticos, mais fácil do que dominá-lo depois (Sen. *Ep.* 85.8-9).

As paixões foram assunto bastante discutido pelos filósofos da antiguidade, e é tema de um dos textos mais significativos da obra senequiana¹, que nos servirá de guia, no qual o filósofo expõe seu pensamento sobre um dos *affectus* mais devastadores que acomete o homem, a ira. Segundo o filósofo, a ira é desencadeada em decorrência de uma injúria e eclode a partir de um julgamento errôneo da imagem percebida pela alma, tendo obrigatoriamente a necessidade de ser extravasada, principalmente, de vingar-se. A definição da ira encontra-se nas primeiras linhas do diálogo, sendo caracterizada por Sêneca da seguinte forma:

é plena de excitação e ímpeto, enfurecida por uma ânsia desumana de dor, combates, sangue, suplícios. Indiferente a si, desde que seja nociva a outro, ela se arroja a seus próprios dardos e é ávida por uma vingança que há de arrastar consigo o vingador [...] ela é igualmente desenfreada, alheia ao decoro, esquecida de laços afetivos, persistente e aferrada ao que começou, fechada à razão e aos conselhos, incitada por motivos vãos, inábil em discernir o justo e o verdadeiro, muito similar a algo que desaba e se espedaça por cima daquilo que esmagou.

(Sen. *Ir.* 1.1.1-2)²

¹ Além do texto latino de Sêneca, há outro, também em latim, que trata sobre as paixões da alma: as *Tusculanae Disputationes*, de Cícero, que serviram de base a Sêneca para desenvolvimento de suas reflexões. No livro 4, a ira é o tema principal abordado a partir da perspectiva estoica. No entanto, somente o texto senequiano apresenta uma preocupação em ser prático e não apenas teórico.

² Tradução de José Eduardo S. Lohner (2014).

Os termos utilizados para qualificá-la são *concitatus* (excitação, arrebatação) e *impetus* (ímpeto, impulso), ambos derivados de verbos que indicam movimento violento em direção a algo ou alguém, um lançar-se a³. Sendo assim, o *affectus* ocorre através de estímulo externo à alma, desencadeando o sentimento de furor, afetando aquele que se deixa dominar pela ira fazendo-o lançar-se violentamente, movido pela vingança destrutiva, em direção a algo ou a alguém, com o objetivo principal de causar dor e sofrimento. O movimento ou impulso devastador acontece durante a ausência da razão, depois que a paixão toma o seu lugar.

O percurso do sentimento até a paixão se manifestar externamente é apresentado, no diálogo, conforme explica Sêneca:

[...] há primeiro um movimento involuntário, como uma preparação da paixão e uma certa ameaça; um outro, com uma vontade não contumaz, como se fosse preciso eu me vingar, já que fui ofendido, ou fosse preciso castigar essa pessoa, já que cometeu um delito. Um terceiro movimento é já incontrolado: ele não quer se vingar se for necessário, mas sim de qualquer maneira; ele derrota a razão.

(Sen. *lr.* 2.4.1-2)

Como percebemos, há um sentimento inicial independente da vontade da alma, que não é ainda a paixão, mas um prelúdio. Em seguida, o movimento é volitivo, ou seja, a mente, sentindo-se injuriada, ou ofendida, permite que a paixão se instale. Por fim, já tomado o ser todo em *affectus*, em ira, não consegue mais livrar-se dela. O homem, lançando mão da sua inerente razão, tem a possibilidade de escolher não ser afetado pela paixão, pois se ele permitir que ela penetre na alma, será tomado inteiramente por ela. Em decorrência disso, é possível compreender por que a ira é considerada a pior das paixões, pois, uma vez permitido que seja instalada na alma, perde-se totalmente o controle sobre a razão.

De acordo com Cícero, há dois tipos de loucura furiosa. Para ele, uma delas se refere ao insano, ou seja, aquele que é acometido por uma debilidade mental, uma doença que afeta o seu caráter e está ligada à *stultitia* (estupidez, loucura). O *furor*, por outro lado, não é caracterizado como uma doença, mas uma cólera, uma desordem mental passageira que

³ Respectivamente, *concito*, *-as*, *-are*, *-avi*, *-atum* –frequentativo de *concio*, *concio* (Cf. Gaffiot, 2000: 376-377); ou como composto de *cieo*, *-es*, *-itum* (Cf. Ernout & Meillet, 2001: 119-120); e *impeto*, *-is*, *-ere*, *-itum* (*in*, *peto*) (Cf. Gaffiot, 2000: 788); ou como composto de *peto*, *-is*, *-ere*, *-iui* (*iñ*), *-itum* (Cf. Ernout & Meillet, 2001: 503).

pode atingir qualquer pessoa, configurando-se mais grave do que a *insania*. Em ambos os casos, não há controle sobre as ações; no entanto, o furioso, depois de passado o momento de ira, tem consciência dos atos cometidos. Seguindo essa mesma linha de pensamento, Sêneca faz uma distinção entre a *insania publica* (loucura do vulgo) e a aquela que se confia aos médicos, assegurando que a primeira é causada por falsas opiniões e consiste em uma deficiência do espírito (Sen. *Ep.* 94.17).

No indivíduo tomado de ira, ocorre uma desordem mental, impedindo-o de comandar suas próprias ações, manifestando uma explosão irascível de furor intensa, mas passageira. O espaço de tempo da ira é curto, mas avassalador; e a consciência da destruição causada pelo furor ocorre depois de passado o instante de intensa cólera. Nesse momento, o homem se assemelha ao animal irracional⁴, uma vez que se encontra desprovido de sua capacidade racional, ele está todo entregue ao *affectus*. Além disso, sua alma transformou-se em paixão e perdeu sua saúde primitiva.

Sêneca escreve a Novato que o homem é bom e a ira deve ser reprimida porque vai de encontro a sua natureza boa e o direciona para a realização de atitudes destrutivas. Sendo assim, o filósofo ensina ao irmão que

o homem foi criado para o auxílio mútuo; a ira, para a destruição mútua. Ele quer congrega-se, ela, desunir; ele, ser útil, ela, ser nociva; ele, socorrer até os desconhecidos, ela, atacar até os mais caros; ele mostra-se pronto até a consagrar-se ao proveito dos outros; ela, a pôr-se em risco, contanto que abata. [...] A ira, como dissemos, é ávida de castigo, e residir esse desejo no peito tão afável do homem não está de modo algum em conformidade com sua natureza. A vida humana consiste nas ações benéficas e na concórdia e, não pelo terror, mas pelo amor mútuo, ela é compelida à aliança e ao auxílio comum.

(Sen. *lr.* 1.5.2-3)

Os pares de oposição auxílio/destruição, congrega/desunir, ser útil/nociva, socorrer/atacar nos mostram dois caminhos que a alma pode

⁴ Sêneca elenca inúmeros sinais físicos, ao discorrer sobre o irado (Sen. *lr.* 1.1. 4); e, para exemplificar a proeminência da ira, o filósofo se utiliza da agressividade dos animais irracionais, assegurando que “nenhum animal é tão horrendo e tão perigoso por natureza que nele não fique aparente, logo que a ira o tenha invadido, o acréscimo de renovada ferocidade.” (Sen. *lr.* 1.1.6-7). Faz-se necessário ressaltar que os animais desconhecem a ira, manifestam apenas um sentimento similar; eles foram privados não só das virtudes, mas também dos vícios.

seguir, dependendo da vida que deseja ter. Ela pode escolher o caminho não-natural, que está em desacordo com o *lógos*, renunciando a virtude e uma vida tranquila e feliz – o que não é aconselhável pelo estoicismo senequiano, uma vez que é prejudicial não só àquele que fez a escolha, mas também ao seu objeto de destruição. Sendo assim, Sêneca, distinguindo-se dos peripatéticos, defensores da moderação da ira, afirma veementemente que é mais fácil excluir a paixão do que controlá-la (Sen. *Ir.* 1.7.2; *Ep.* 85.9; 11); ele se utiliza de uma metáfora como reforço argumentativo para defender sua filosofia da virtude: para ele, ocorre com a alma movida pela paixão o mesmo que com o corpo atirado no abismo, ou seja, uma vez lançado ele não tem mais poder nenhum sobre si, não há como voltar, ele será levado ao fundo, acontecendo o mesmo com a alma quando se abre às paixões (Sen. *Ir.* 1.7.4).

Sêneca assegura que, na maioria das vezes, os motivos que levam à ira são fúteis e aqueles de índole inquieta e insensata se deixam levar por errôneas suposições. Reflexão, portanto, é o maior dos remédios, pois é a partir dela que o homem tem conhecimento sobre si e pode pensar nas atitudes que tomará diante das imagens apresentadas a ele pela realidade. Como a reflexão está atrelada ao conhecimento, ela também prepara a alma, fortalecendo-a.

Dejanira: ira e vingança

A filosofia senequiana, cujos fundamentos encontram seu alicerce na doutrina estoica, nos apresenta princípios imprescindíveis para que alcancemos a virtude ou para que, pelo menos, estejamos no caminho para alcançá-la, na tentativa de atingirmos a tranquilidade da alma (*tranquillitas animi*; εὐθυμία).

O ideal de indivíduo buscado pelo estoicismo é o *sapiens*, isto é, aquele que concentra em sua alma a sapiência e a virtude essenciais para a imperturbabilidade da alma, ou seja, a apatia. No entanto, o *sapiens* é um ideal impossível de ser atingido e, como o próprio Sêneca ressalta, não o encontramos porque o que supera o habitual é difícil mesmo de ser gerado. Como o estoicismo subdivide os indivíduos entre *sapiens* e *stulti*, e como o sábio encontra-se apenas como um ideal, aqueles que estão mais próximos de nós são os indivíduos não-sábios, ou seja, aqueles que estão mais distantes da sabedoria, portanto, também, da virtude. Se consideramos o sábio como modelo exemplar da virtude perfeita, uma vez que possui sabedoria para alcançá-la, podemos considerar os não-sábios (*stulti*) como um modelo não-exemplar da virtude porque estão distantes

do conhecimento; os caracterizamos, portanto, de *contra-exemplum*. Sendo assim, o exemplo ensina pelos meios virtuosos e o contra-exemplo pelos meios não virtuosos, ou seja, o sábio serve de modelo exemplar pelas virtudes que lhe são peculiares: prudência, coragem, justiça, e moderação; ao passo que os estultos servem de modelo dos vícios e das paixões, isto é, do que não deve ser feito. As ações dos indivíduos são, portanto, pautadas ora na sabedoria que orientam as ações moralmente perfeitas, ora nos vícios e paixões que guiam as ações viciosas ou erros morais. Os indivíduos considerados não-sábios vivem, pois, no erro, uma vez que são desprovidos de sapiência e deixam-se levar pelos vícios e ser afetados pelas paixões.

Como exemplo de um ser que se deixa dominar pelas paixões, temos Dejanira, esposa de Hércules. Dejanira é uma das personagens centrais da tragédia *Hércules no Eta*⁵ e é ela a responsável pela aniquilação do herói, uma vez que é ela que envia a túnica embebida no sangue do centauro Nesso ao marido. Dejanira figura, na peça, como exemplo de um indivíduo tomado pela paixão, de uma mulher irada que busca vingar-se com todas as suas forças. Seu desejo de vingança é oriundo do ciúme despertado nela pela presença de Iole por quem Hércules se apaixonou.

A primeira aparição de Dejanira, na tragédia, ocorre entre os versos 233-582 e o segundo episódio da peça é composto, principalmente, pelo

⁵ Para a confecção desse capítulo, utilizamos a edição estabelecida por Fitch (2004), publicada pela Harvard University. No que se refere à autoria da tragédia *Herc. Oet*, há alguns pesquisadores, como, por exemplo, Wolf Harmut Friedrich (1972) e Christine Walde (1992), que afirmam ser ela uma imitação das tragédias de Sêneca. Friedrich, no artigo intitulado *Sprache und Stil des Hercules Oetaeus*, ao defender a sua tese de não-autoria, elenca vários versos retirados de diversas tragédias de Sêneca para comprovar que *Herc. Oet* não é de Sêneca, mas de um imitador, uma vez que ele acredita que Sêneca não se autoplagiaria. Por outro lado, muitos são os pesquisadores que confirmam a autoria da tragédia, sendo ela, portanto, de Sêneca. A título de exemplo, citamos o artigo *Der 'Hercules Oetaeus' stammt von Seneca und ist früher als der 'Furens'*, de Ettore Paratore (1972) e o estudo da pesquisadora francesa que se dedicou a analisar a dor de Hércules, em *Hercules Oetaeus*, Clara-Emmanuelle Auvray (1989) *Folie et douleur dans Hercule Furieux et Hercule sur l'Oeta: recherches sur l'expression esthétique de l'ascèse stoïcienne chez Sénèque*. Stoessl (1945), em seu livro *Der Tod des Herakles*, por exemplo, afirma que *Herc. Oet* não só é de autoria de Sêneca, como também assegura ser a tragédia uma reformulação das *Traquinias* de Sófocles, com algumas passagens originais. Além disso, mostra outras duas fontes importantes utilizadas por Sêneca: a carta IX das *Heróides* e as *Metamorfoses*, ambas de Ovídio. Pesquisas foram realizadas, por exemplo Walde (1992) e Aversa (2002), com o intuito de elucidar a questão acerca da autoria, e não se chegou a uma conclusão sobre a autenticidade do texto, o que há são especulações e uma "discussão interminável", como ressalta André Arcellaschi (1995), em *Le théâtre de Sénèque*, assim como afirma Otto Ribbeck (1972) ser injustificável a divisão da autoria da tragédia a vários autores. Vamos, portanto, nos abster aqui da discussão acerca da autenticidade da obra e considerá-la, *tout court*, como de Sêneca.

diálogo *domina-nutrix*. Os versos iniciais do segundo episódio trazem em si o motivo da fúria de Dejanira: a presença de Iole em sua casa, que lhe desperta ciúmes. Somente nesse momento, o *Leitmotiv* que move a tragédia é apresentado ao público.

A fala da ama tem um tom de preocupação com as ações que podem ser tomadas por sua senhora, cujo motivo ela apresenta: “Ó quão sangrento furor excita as mulheres, / quando uma única casa está aberta à concubina e à esposa!”⁶ (*Herc. Oet*, 233-234); e mais adiante Dejanira se questiona “A cativa Iole dará irmãos aos meus filhos / e de escrava se tornará nora de Júpiter?”⁷ (*Herc. Oet*, 278-279). O furor a que a ama se refere é o causado em sua senhora pelo fato de a concubina, Iole, trazida por Hércules, estar em seu palácio.

O parâmetro de que se utiliza a ama para tentar expressar o furor de uma mulher e quão temível ela pode ser são Cila e Caribdis (*Herc. Oet*, 235), dois monstros marinhos da mitologia greco-latina que habitavam o estreito de Messina e aterrorizavam os viajantes que por ele navegavam. Ao lançar mão da comparação da imagem de Dejanira com Cila e Caribdis, a ama tem consciência não só da aparência nefasta da sua senhora, assim como das consequências de sua fúria funesta. De acordo com Homero, Cila era tão horrenda e atroz que nem mesmo um deus se alegraria em vê-la (Hom. *Od.* 12.85-88). A imagem do monstro descrita por Homero, na *Odisséia*, é causa de terror em qualquer indivíduo: “seus doze pés são todos eles bem disformes, / longuíssimos pescoços (seis), uma cabeça / hórrida encima cada; tríplice fieira da dentição onusta do negror da morte” (Hom. *Od.* 12.89-92)⁸. O outro monstro ao qual a ama compara Dejanira é Caribdis que é também descrita por Homero como um monstro terrível que, em posição contrária a Cila, “[...] sugava o mar salino, horrível. / E quando o vomitava, gorgolhava toda / fremente, igual a uma caldeira sob o imenso / fogaréu [...]” (Hom. *Od.* 12.235-238).

A primeira imagem que temos da furiosa esposa de Hércules nos é transmitida, também, pela fala da sua ama, e a ela, tomada de paixão, são atribuídos termos negativos, opostos aos utilizados para caracterizar Iole: “furiosa” (*Herc. Oet*, 240); “olhar ameaçador” (*Herc. Oet*, 241); “lança-se atordoada” (*Herc. Oet*, 246); “anda errante” (*Herc. Oet*, 247). Os termos empregados para descrever a figura de Dejanira retratam o momento precedente à fúria: “[...] então suas faces se inflamam, / a palidez afasta o

⁶*Herc. Oet*, 233-234: *O quam cruentus feminas stimulat furor, / cum patuit una paelici et nuptae domus!* Tradução sob nossa responsabilidade.

⁷*Herc. Oet*, 278-279: *Iole meis captiva germanos dabit / natis, Iovisque fietex famula nurus?*

⁸ Tradução de Trajano Vieira (2011).

rubor e a sua dor percorre / por todas as formas possíveis; ela lamenta, suplica, geme.”⁹ (*Herc. Oet*, 251-253). A imagem da rainha enfurecida de *Herc. Oet* pode ser aproximada à da Medeia furiosa e, como salienta Friedrich (1972: 508), “podemos tranquilamente compreender esse momento da tragédia como uma variação (expansão) da entidade-Medeia.”¹⁰ Assim, o pesquisador conclui que Sêneca teria empregado um esforço considerável para, a partir do exemplo de Medeia, compor sua Dejanira, ou seja, a rainha de *Herc. Oet* é uma re-criação da princesa da Cólquida. Marcucci (1997), que assim como Friedrich (1972) atribui a autoria de *Herc. Oet* a um autor anônimo profundo conhecedor de Sêneca, assegura que a construção da personagem Dejanira é uma composição de elementos ovidianos e senequianos que “denotam uma reelaboração de tudo original que o autor faz sobre a trama mitológica tradicional, uma síntese poética da figura de Dejanira, que não há correspondência em toda a tradição literária.”¹¹ (Marcucci, 1997:12). Fiore (2000), por sua vez, destaca que a Dejanira *furens* não encontra necessariamente seu modelo na Medeia de Sêneca, mas, em contrapartida, na Dejanira feroz e violenta de uma tradição mitográfica mais antiga cujos reflexos estão presentes na Carta 10 das *Heroides*, e no livro 10 das *Metamorfoses*, de Ovídio. A pesquisadora italiana chega a essa conclusão também pelo fato de que o nome de Dejanira já carrega em si seu destino: Δηιάνειρα, isto é, um composto de δῆιος (assassino) e ἀνὴρ (homem).

Os sintomas da paixão revelados no semblante de Dejanira são descritos pela ama e, com isso, os leitores/ouvintes são preparados para ler/ouvir as palavras da esposa de Hércules, anunciando a ama sua chegada, revelando “expressão perturbada, [exprimido] os segredos de sua alma”¹² (*Herc. Oet*, 255). Enfurecida, Dejanira, então, invoca os poderes da deusa Juno, pois é ciente de que ela almeja a destruição do filho bastardo de Júpiter desde o seu nascimento; e se oferece para concluir o que, até agora, a deusa não conseguira. Ela roga a Juno que a transforme em uma fera que possa derrotar Hércules, pois esse é, também, o seu desejo, uma vez que se sente ameaçada pela presença de Iole: “Neste peito

⁹*Herc. Oet*, 251-253: [...] *nunc inardescunt genae, / palor rubor empellit et formas dolor / errat per omnes; quaeritur implorat gemit*. Doravante, todas as traduções com tradutores não identificados estão sob nossa responsabilidade.

¹⁰ “Die Oetaeus-Partie kann man bequemer als eine Variation (Erweiterung) der Medea-Stelle verstehen.” (Friedrich, 1972: 508).

¹¹ “L’intraccio di elementi ovidiani e di elementi senecani denotano una rielaborazione del tutto originale che l’Autore fa sull’intraccio mitologico tradizionale, una sintesi poetica della figura di Deianira, che non há riscontri in tutta la tradizione letteraria.” (Marcucci, 1997: 12).

¹²*Herc. Oet*, 255: *secreta mentis ore confuso exerit*.

tu encontrarás todas as feras / que ele possa temer: aceite isto como arma para teus ódios”¹³ (*Herc. Oet*, 269-270). Dejanira tem consciência da sua fúria e se coloca à disposição de Juno para causar qualquer mal que seja a seu marido, e diz à deusa: “eu sou a madrasta que pode destruir Hércules; / minha ira é suficiente!”¹⁴ (*Herc. Oet*, 271;275). Ou seja, o poder de destruição da ira, da paixão que inflama a alma e se coloca no lugar do *lógos*, está explicitamente expresso na fala de Dejanira, ressaltando que a sua força pode ser mais devastadora do que o ódio que a deusa Juno nutre pelo herói. Como já afirmamos, o irado é caracterizado como desprovido de comedimento, descontrolado, e, principalmente, se esquece dos laços afetivos com o único objetivo de fazer o mal. Na figura de Dejanira, podemos perceber todas essas características e o fato de Hércules ser seu esposo não a impede de querer se vingar dele, uma vez que o lugar ocupado pelo *lógos* em sua alma encontra-se dominado pela paixão.

Auvray (1989), ao tratar da loucura, elenca os principais sinais que o louco-furioso manifesta: “movimento dos olhos, ritmo da respiração, tremor, espuma na boca, sono agitado.”¹⁵ (Auvray, 1989: 72). Ou seja, a loucura, ou melhor, o momento de intensa perturbação da alma, se exterioriza através dos órgãos sensoriais: olhos, nariz, pernas e braços, e boca. Se transpusermos essa imagem do louco, pensando a ira de Dejanira como um impulso da alma para fazer o mal, como afirma Sêneca, podemos perceber que os sinais corporais do louco-furioso em delírio são semelhantes aos da iracunda esposa de Hércules, na descrição da ama, no segundo episódio:

permanece olhando fixamente e torvo a esposa de
Hércules semelhante à tigresa parida furiosa
deitada sob a rocha armênia pronta a lançar-se sobre o
inimigo avistado,
ou como a Mênade trazendo em si Lieu, quando forçada
a agitar o tirso contido
e com dúvida para onde levar seus passos
ela hesita por pouco tempo. Depois disso, pela casa de
Hércules
lança-se atordoada, toda a casa não é suficiente;
ela corre, anda errante, para; toda a sua dor

¹³*Herc. Oet*, 269-270: *omnes in isto pectore invenies feras / quas timeat: odiis accipe hoc telum tuis.*

¹⁴*Herc. Oet*, 271; 275: *ego sum noverca perdere Alcidem potens; / haec ira satis est.*

¹⁵ “mouvement des yeux, rythme de la respiration, tremblement, écume à la bouche, sommeil agité.” (Auvray, 1989: 72).

Dejanira: a ira como desejo de vingar uma injúria

chegou a sua face, no imo peito
quase nada foi deixado; o choro segue as ameaças.
Nenhuma atitude dura ou nenhuma expressão de dor
a satisfaz: então suas faces se inflamam,
a palidez afasta o rubor e a sua dor percorre
por todas as formas possíveis; ela lamenta, suplica,
geme.
As portas soaram; eis que, com passo precipitado
e com a boca confusa, ela exprime os segredos da
mente.¹⁶
(Sen. *Herc. Oet*, 240-255)

Essa é a imagem que temos de Dejanira, na tragédia, e ela nos é descrita por sua ama, na tentativa de mostrar fidedignamente ao leitor/ouvinte/espectador o quão transformado se encontra o ser dominado pela ira; o quão monstruoso ele aparenta ser externamente. A ama lança mão da comparação, recurso bastante utilizado nos textos senequianos, no intuito de descrever a figura furiosa da sua senhora, ou melhor, a visível transformação de sua aparência. Inicialmente, ela é comparada a uma tigresa parida pronta a avançar caso algum inimigo apareça, e sabemos o quão destrutivo pode ser um animal selvagem para preservar a sua cria. Ovídio, em sua obra *Ars Amatoria*, faz a mesma comparação entre uma mulher furiosa e um animal selvagem: “Mas nem o bravo javali é tão feroz em meio de um ataque de fúria / [...] nem a leoa, quando dá de mamar às suas crias de leite / [...] como a mulher, ao surpreender uma rival no leito do marido.” (Ov., *A.A.* 2.373-377)¹⁷. A única diferença entre a mulher e o animal selvagem é que o animal age por instinto, desconhecendo, portanto, a ira.

A imagem de Dejanira é representada, também, como as Mênades, conhecidas como Bacantes, as ninfas seguidoras do culto ao deus Dioniso, descritas fisicamente com os cabelos soltos e desgrenhados, agitando um tirso com suas mãos¹⁸. Ou seja, uma aproximação com as Mênades

¹⁶*Herc. Oet*, 240-255: *stetit furenti similis ac toruum intuens / Herculea coniunx; feta ut Armenia iacens / sub rupe tigris hoste conspecto exilit / aut iussa thyrsum quater conceptum ferens / Maenas Lyaeum dubia quo gressus agat / haesit parumper; tum per Herculeos lares / lymphata rapitur, tota uix satis est domus: / incurrit, errat, sistit, in uultus dolor / processit omnis, pectori paene intimo / nihil est relictum; fletus insequitur minas. / necunus habitus durat aut uno furit / contenta uultu: nunc inardescunt genae, / pallor rubor empellit et formas dolor / errat per omnes; queritur implorat gemit. / Sonuere postes ecce praecipiti gradu, / secreta mentis ore confuso exerit.*

¹⁷ Tradução de Carlos Ascenso André (2011)

¹⁸ Na tragédia *As Bacantes*, de Eurípides, o deus Dioniso caracteriza, no prólogo da peça, as mulheres que o seguem: “As mulheres tebanas, mais fiéis a mim, / já se dispõem a vestir

significa loucura intensa, uma vez que elas eram representadas, na mitologia, como selvagens e loucas, desprovidas de *ratio*, pois se encontravam em êxtase, isto é, fora de si, durante as festividades noturnas em honra ao deus. Além disso, como participavam do culto dionisíaco, sua imagem estava relacionada ao êxtase absoluto e à violência. Como indica Walde (1992), essa comparação se assemelha à feita por Virgílio, no Livro 4, da *Eneida*, versos 300-303, ao relacionar Dido furiosa às Bacantes.

Os sinais físicos da iracúndia são apresentados por Sêneca como deformidades. Então, inferimos que aquele ser tomado de ira se assemelha a um monstro, cujas características são aterrorizantes e amedrontadoras:

Em nenhuma outra paixão a face é mais transtornada. Ela torna feios os mais belos rostos, converte as feições mais tranquilas em ferozes. Todo encanto abandona os irados, e se sobre eles um manto foi disposto com esmero, irão arrastar a vestimenta e abandonar todo cuidado de si. Se, por natureza ou por arte, não é disforme a aparência de seus cabelos soltos, eles ficam eriçados juntamente com a alma. Intumescem-se as veias, o peito é agitado por uma respiração ofegante, a erupção raivosa da voz dilata o pescoço. Então, ficam trêmulos os membros, inquietas as mãos, agitado o corpo. Qual julgas ser o estado da alma cuja imagem exterior é tão feia? Quão aterradora é sua feição dentro do peito, ardente sua respiração e intenso o seu ímpeto, que haverá de explodir se não extravasar! Tal qual a aparência dos inimigos ou das feras se dirigindo à matança; tais quais os monstros infernais imaginados por poetas, cingidos de serpentes e soprando fogo; tais quais as mais funestas deusas dos infernos, que saem para incitar guerras e disseminar a discórdia entre os povos e lacerar a paz; assim para nós deve figurar a ira, seus olhos ardendo em chamas, ela ecoando sibilos e mugidos, gemidos e gritos [...]

(Sen. *Ir.* 2.35.3-5)

O excerto retirado do diálogo *De Ira* se coaduna com a imagem de Dejanira retratada nos versos da tragédia *Herc. Oet.* Os sinais corporais exteriorizam os impulsos da alma inflamada pela paixão. Assim como descreve Sêneca, no diálogo, as faces de Dejanira, na tragédia, se

peles de corças, / e pus em suas mãos o tirsó, este dardo / ornado com ramos de hera sempre verdes." (E., *Ba.*, 35-38). Tradução de Mário da Gama Kury.

inflamam; ela anda errante e perturbada, lamenta, suplica e geme. Todos os seus órgãos sensoriais estão impulsionados de modo a externalizar o furor: o olhar ameaçador (*Herc. Oet*, 241); o lançar-se atordoada pela casa (*Herc. Oet*, 246), correr e andar errante (*Herc. Oet*, 247); depois, o choro (*Herc. Oet*, 249); as faces inflamam (*Herc. Oet*, 251) para, finalmente, a boca verbalizar esses sentimentos através de lamentos, súplicas e gemidos (*Herc. Oet*, 253). Toda a alma da rainha, aprisionada num corpo tomado de *affectus* e de total ausência da razão, incorre em perturbações incitadas pela *dolor* e, conseqüentemente, pelo *furor*. Nesse sentido, nos ensina Sêneca que “com gritos, tumulto e agitação de todo o corpo, [a ira] persegue aqueles aos quais se aferrou, lançando-lhes insultos e maldições. Isso a razão não faz.” (Sen. *Ir.* 1.19.1-2). Através dessas palavras, o filósofo intenta mostrar ao leitor/ouvinte não só o poder de destruição da ira, assim como ressaltar a importância de seguir a razão. A imagem da furiosa Dejanira nos serve de exemplo de uma alma doente, revelando, primeiramente através dos sinais do corpo, o *affectus* que a domina. Mas isso não é suficiente, pois a ira, além de ser extravasada, precisa, obrigatoriamente, atingir seu objetivo que é fazer o mal ao seu objeto de vingança.

O furor que domina a alma da esposa de Hércules advém não só do ciúme que ela sente pelo fato de imaginar seu amado esposo apaixonado pela cativa Iole – “uma cativa é preferida a mim”¹⁹ (*Herc. Oet*, 304) –, mas, também, da inveja da beleza de Iole, e, sobretudo, do medo de ter seu leito nupcial roubado pela cativa: “uma cativa roubará meu leito nupcial?”²⁰ (*Herc. Oet*, 287). O sentimento inicial de Dejanira está relacionado ao medo (*φόβος*), considerado uma paixão genérica que contribui, do mesmo modo, para o sofrimento da alma, na medida em que antecipa um sofrimento que ainda não aconteceu. Ou seja, o medo de algo que pode acontecer no futuro afeta a alma no presente e, como afirma Sêneca, a imagem que fazemos de determinada situação nos angustia mais do que a própria realidade (Sen. *Ep.* 13.4). Nesse mesmo sentido, o conselho de Sêneca é, caso não tenhamos forças para extirpar a angústia de nossa alma, que tentemos, ao menos, adiá-la o quanto pudermos (Sen. *Ep.* 74.33). O mesmo ele recomenda ao indivíduo que está possuído pela ira, cujos impulsos são apenas iniciais e que perdem força com o passar do tempo (Sen. *Ir.* 2.29.1).

A ação intencionada por Dejanira para causar dor e sofrimento em Hércules tem origem na sua própria dor: “Eu mesma reconheço que isto é

¹⁹*Herc. Oet*, 304: *capta praelata est mihi.*

²⁰*Herc. Oet*, 2087: *capta praeeripiet toros?*

um crime enorme a ser cometido, / mas a dor me ordena que seja feito”.²¹ (*Herc. Oet*, 330-331). A *dolor* é uma fraqueza do espírito que desperta o *furor*, a ira que precisa ser extravasada de alguma forma. *Dolor* e *furor* são sentimentos intimamente interligados, pois o furor que dá vida à tragédia é desencadeado pela *dolor*, um *affectus*, uma paixão arrebatadora. Nesse sentido, Dejanira se aproxima então de outras heroínas senequianas, como Medeia e Clitemnestra, por exemplo, cuja *dolor* desperta a *ira*, o *odium* e o *furor* funestos resultando no vingar-se do marido infiel. Em um primeiro momento, Dejanira é acometida por um sofrimento psicológico e moral intenso, a *dolor* que nos revela ausência de virtude; e é a partir dela que se origina o *furor*. A personagem precisa passar necessariamente por esses dois momentos iniciais (*dolor* e *furor*) até cometer o crime (*nefas*). Em decorrência da dor insuportável, outro sentimento surge: o desejo de vingança movido pela ira. Desejo esse que pode ser explicado estoicamente, uma vez que o indivíduo tomado de paixão deseja unicamente vingar-se, ou seja, fazer o mal. Nas tragédias de Sêneca, cada herói, ou heroína, sofre de uma *dolor* inicial desencadeada por um motivo específico para cada um deles; e a trama da peça se desenvolve na busca por vingar-se do objeto que provocou o sofrimento.

De acordo com Dupont (1995), o sentimento de *iniuria* desencadeia no herói/heroína uma dor, uma mágoa, ou seja, possíveis traduções para o termo *aegritudo* (um conceito extra teatral), fazendo com que se perca o gosto pela vida. Percebe-se que a *dolor* que afeta o herói decorre de um estímulo externo, por exemplo, traição, abandono, banimento, ciúmes. Para Dupont (1995: 75), a mágoa desencadeia a ira e “esse sofrimento é indissociável do que nós denominamos ressentimento. E é essa cólera que, segundo a opinião comum, dará ao ressentido a violência, a força – *uis* – necessárias para a sua vingança.”²² Por isso, Sêneca aconselha que os primeiros sinais de ira sejam imediatamente desprezados com o intuito de não se deixar que as sementes do furor se enraizem e deem frutos (Sen. *Ir.* 1.8.1). Uma vez enraizado o furor, ele toma o lugar da razão que lhe foi dado por nossa própria vontade e, em virtude disso, fará o que quiser e não o que lhe for permitido.

As palavras de Dejanira sinalizam que ela tem consciência não só do mal que cometerá devido à sua alma estar dominada pela ira, assim como do seu não-controle diante dessa perturbação. Ou seja, sua atitude

²¹ *Herc. Oet*, 330-331: *Maximum fieri scelus / et ipsa fateor, sed dolor fieri iubet.*

²² “cette souffrance est indissociable de ce que nous appelons le ressentiment. Et c’est colère qui, selon l’opinion commune, donnera au douloureux la violence, la force – *uis* – nécessaires à sa vengeance.” (Dupont, 1995: 75).

demonstra que ela escolheu cometer o crime de matar seu esposo e revela, também, sua fragilidade diante da ira. Decidindo levar adiante o crime de aniquilar seu marido, ela, conseqüentemente, escolhe a sua ruína, pois sabe que não poderá permanecer viva diante de tal atrocidade:

Certamente morrerei como esposa do ilustre Hércules,
nenhum dia, dissipada a noite,
me verá viúva, nenhuma concubina cativa
tomará meu leito nupcial. [...] ²³

(Sen. *Herc. Oet*, 332-335)

O discurso de ódio de Dejanira aponta para ações que serão realizadas no futuro, representadas, sobretudo, pelo tempo verbal dessas ações; ela manifesta seu desejo de não querer ver seu leito entregue à cativa Iole, mas, antes que isso aconteça, ela destruirá tudo, inclusive o marido. Mais uma vez, a personagem dá indícios de sua fraqueza e estultícia, uma vez que o tempo futuro não existe, é apenas uma projeção de ideias que contribuem para o sofrimento do indivíduo. A partir do que Sêneca ensina a Lucílio e em virtude das ações planejadas pela esposa de Hércules, podemos caracterizar sua vida presente como vazia e tomada de ansiedade, uma vez que ela não se concentra em si mesma, mas em projeções futuras (Sen. *Ep.* 101.9). De acordo com a doutrina estoico-senequiana, “será a ruína do espírito andarmos ansiosos pelo futuro, desgraçados antes da desgraça [...]”. (Sen. *Ep.* 98.6)²⁴. Além disso, cabe perfeitamente à situação de Dejanira, as seguintes palavras do filósofo ao amigo: “situam-se, de facto, ao mesmo nível a dor por algo perdido e o receio de o perder [...] O cúmulo da desgraça e da estupidez está no medo antecipado: que loucura é esta, ser infeliz antecipadamente?” (Sen. *Ep.* 98.6-7). Como falta à Dejanira autoconfiança e firmeza de ânimo, sua alma não é capaz de dominar a dor e a ira que ela desencadeia, revelando desequilíbrio e imoderação, alguns dos vocábulos que caracterizam o estulto. Dessa forma, ela externa uma sequência de injunções que manifestam as ações que serão realizadas, primeiramente por ela e, depois por Hércules, como consequência da sua desmedida:

Que eu destrua com meu sangue as tochas nupciais.
Que ele morra ou me mate. Que ele coloque
sua esposa junto das feras que ele aniquilou; que ele

²³ *Herc. Oet*, 332-335: *Moriar Herculis nempe incluti / coniunx nec ullus nocte discussa dies / viduam notabit nec meos paelex / toros captiva capiet [...]*

²⁴ Tradução de J. A. Segurado e Campos (2014).

possa me incluir dentre os trabalhos de Hércules, eu, que certamente hei de morrer, abraçarei com meu corpo o leito nupcial de Alcides.²⁵

(Sen. *Herc. Oet*, 339-343)

As ações que cabem a ela versam no sentido de extravasar a sua ira, inicialmente apagando com seu sangue as tochas nupciais e, em seguida, matando o esposo. Certa de que sofrerá as consequências dos seus atos funestos, antecipa o que lhe pode acontecer caso não concretize o seu crime. Seu desejo caminha no sentido de ser posta como um dos trabalhos de Hércules, sendo colocada junto aos monstros já abatidos pelo herói. Em seguida, direciona suas palavras ao objeto que a fez ter um julgamento inconscientemente errôneo acreditando ter sofrido uma injúria, cuja força despertou seu desejo de vingança.

Ir, ir para as sombras agrada a esposa de Hércules,
mas não vingada: se lole gerou [um filho] do meu
Hércules, que eu
arranque com minhas mãos, mas antes
me jogarei sobre a concubina no meio das suas próprias
tochas nupciais.
Que o inimigo me fira, como vítima, no dia de suas
núpcias,
desde que eu caia sobre lole morta:
feliz, jaz aquele que mata os que odeia.²⁶

(Sen. *Herc. Oet*, 344-350)

O adjetivo *inulta* (*Herc. Oet*, 345) “que não se vingou” é a força necessária que move as ações funestas intencionadas por Dejanira, mesmo sabendo que seu destino seria “ir para as sombras” (*Herc. Oet*, 345). As mesmas palavras são utilizadas por Nesso antes de morrer atingido pela flecha de Hércules: “Não hei de morrer sem vingança.”²⁷(*Ov., Met.* 9.131)²⁸. Ou seja, assim como Nesso, Dejanira quer vingar-se de Hércules e é com a ajuda do centauro que sua vingança se concretizará. Para matar lole, a

²⁵*Herc. Oet*, 339-343: *meo iugales sanguine extinguam faces. / aut pereat aut me perimat; elisis feris / et coniugem addat, inter Herculeos licet / me quoque labores numeret: Alcidae toros / moritura certe corpore amplectar meo.*

²⁶*Herc. Oet*, 344-350: *Ire, ire ad umbras Herculis nuptam libet, / sed non inultam: si quid ex nostro Hercule / concepit lole, manibus euellam meis / ante et per ipsas paelicem inuadam faces. / me nuptiali uictimam feriat die / infestus, lolen dum supra exanimem ruam: / felix iacet quicumque quos odit premit.*

²⁷*Ov. Met.* 9.131: *neque enim moriemur inulti.*

²⁸ Tradução de Domingos Lucas Dias (2017).

rainha toma como motivo um filho que a cativa geraria do herói. Aqui vemos um paralelo com a própria história de Hércules, tendo sido perseguido pela ira de Juno, uma vez que era filho bastardo de Zeus com a mortal Alcmena. Dejanira irada tem a mesma reação da deusa: matar o objeto que lhe causa sofrimento e injúria. A esposa do herói intenciona matar não só o marido, assim como a sua concubina, na falsa expectativa de fazer cessar a sua dor, expressando claramente esse pensamento através de sua fala (*Herc. Oet*, 350). Devido à cegueira causada pelo desejo desenfreado de causar mal não só a Hércules como também a Iole, Dejanira não consegue perceber que todo o mal que pretende realizar traz com ele consequências que atingem a ela própria, uma vez que, como Sêneca nos ensina, nada pode de bom nascer de uma ação má (*Sen. Ep.* 87, 24; 25); e ressalta ainda que, ao contrário das serpentes cujo próprio veneno não lhes é nocivo, o veneno da maldade é funesto a quem o possui (*Sen. Ep.* 81, 22) e isso ocorre, pois o ser tomado de *affectus* desconhece a justa medida. Assim, reitera Sêneca que “a ira, é certo, perturba a técnica e olha somente onde possa agredir. [...] a razão aconselha em geral a paciência; a ira, a retaliação, e quando podíamos ter nos livrado de males incipientes, em maiores nos vemos lançados” (*Sen. Ir.* 2.14.3).

Percebemos que as ações de Dejanira se encaixam na descrição de Sêneca acerca do percurso pelo qual a paixão passa até se exteriorizar. Um sentimento inicial acomete a alma, sem que ela tenha consciência dele – no caso de Dejanira, a beleza de Iole poderia ser o prelúdio que despertou, em seguida, o medo²⁹ de perder o marido para a sua amante:

Tu vês como a escrava não perde sua beleza?
Tu vês que os cuidados cessaram completamente e a
imundice se instalou;
entretanto, sua beleza brilha em seus próprios
sentimentos
e nem a desgraça nem o pesado destino retirou nada
dela
senão sua realeza. Este temor, ó ama, fere meu peito;
este pavor rouba meu sono.³⁰
(*Sen. Herc. Oet*, 391-396)

²⁹ Conforme atesta Marcucci (1997), diferente do que ocorre nas *Traquínias*, de Sófocles, em *Herc. Oet* o medo é um sentimento que desperta a ira de Dejanira, aproximando essa passagem da Fábula 36, de Higino, dedicada à esposa de Hércules.

³⁰ *Herc. Oet*, 391-396: *vides ut altum famula non perdat decus? / cessere cultus penitus et paedor sedet; / tamen per ipsas fulget aerumnas decor / nihilque ab illa casus et fatum grave / nisi regna traxit. hic meum pectus timor, / altrix, lacessit, hic rapit somnos pauor.*

O espírito interpreta esse primeiro sentimento como uma injúria, se sente ofendido, permitindo que a ira se instale onde antes imperava a razão: Dejanira não admite que Iole seja a concubina de Hércules, sente-se traída e abre as portas de sua alma para a paixão; conseqüentemente, o terceiro movimento completa o ciclo funesto: ela quer se vingar de qualquer maneira matando o marido e sua amante (*Herc. Oet*, 350), pois está certa de um costume de Hércules: amar as cativas³¹ (*Herc. Oet*, 362). As palavras da ama corroboram a assertiva de Dejanira em relação às amantes dele e, dentre muitas, ela elenca algumas delas: Hesíona (*Herc. Oet*, 363), filha de Laomedonte, rei de Tróia, e irmã de Príamo; Auge (*Herc. Oet*, 366), filha de Áleo, rei da Arcádia, onde se encontra o monte Partênio e mãe de Télefo – seu nome aparece também na carta IX, de Dejanira a Hércules, nas *Heroides*, de Ovídio. (*Ov. Her.* 9.49); as Tespiades (*Herc. Oet*, 369), filhas de Téspio; e a nora da Lídia (*Herc. Oet*, 371), Ônfale, filha de Iárdano, rainha da Lídia a quem Hércules foi vendido por ter cometido o crime de matar Ífitos, irmão de Iole. Lá foi obrigado não só a servir como escravo por um ano, assim como a vestir-se de mulher e a realizar trabalhos femininos, como fiar lã aos pés da rainha (*Herc. Oet*, 373).

Dejanira tenta justificar o crime que está prestes a cometer elencando os crimes que o próprio marido havia cometido também movido pela cólera caso não conseguisse ter a mulher que desejasse:

Se uma Ihe for negada, ela é raptada; ele se enfurece
com os povos
busca as casadas pelas ruínas e esse erro violento
é chamado de virtude. A ilustre Ecália caiu,
um mesmo titã e um mesmo dia viram-na
em pé e caindo; a causa da guerra é o amor.
Todas as vezes que um pai negar sua filha a Hércules
ele deverá temer, inimigo é qualquer um que
se negue a tornar-se seu sogro; se não é o genro, ele
mata.³²
(*Sen. Herc. Oet*, 420-427)

³¹ *Herc. Oet*, 362: *hoc usitatum est Herculi: captas amat.*

³² *Herc. Oet*, 420-427: *si qua est negata, rapitur; in populos furit, / nuptas ruinis quaerit et vitium impotens / virtus vocatur. cecidit Oechalia inclita, / unusque Titan vidit atque unus dies / stantem et cadentem; causa bellandi est amor. / totiens timebit Herculi natam parens / quotiens negabit, hostis est quotiens socer / fieri recusat: si gener non est, ferit.*

Além disso, relembra como Hércules matou Mégara e seus filhos, trazendo à tona o tema que move a tragédia *Hercules Furens*:

Depois disso [tudo], por que conservo inocentes minhas
mãos?
Até que ele simule estar fora de si e com sua mão furiosa
entese o arco e destrua a mim e meu filho?
É assim que Alcides elimina suas esposas,
assim são seus divórcios. E ele nem pode tornar-se
culpado
ele fez sua madrasta ser vista por todo universo como a
causa para os seus crimes
Por que tu, meu furor, está entorpecido e calmo?
É preciso cometer o crime: prossiga, enquanto tua mão
queima de ódio.³³
(Sen. *Herc. Oet*, 428-435)

Para que o furor não se manifeste, diante da situação movida pelo medo, faz-se necessário lançar mão do discernimento, da razão, de forma a blindar a alma contra as perturbações desencadeadas pelo *affectus*.

O diálogo entre a ama e Dejanira (*Herc. Oet*, 436-472) nos mostra o lado racional, na figura da ama, que se encontra dotada de razão, em um esforço de fazer aplacar o ódio de sua rainha, na tentativa de dissuadi-la de efetivar as ações funestas que planeja contra seu próprio marido. A ama representa, portanto, a racionalidade; aquela que faz lembrar a importância da reflexão para fortalecer a alma, que a todo momento tenta mostrar o caminho da virtude à Dejanira e esforça-se, sobretudo, para fazer com que a ira de sua senhora perca força com o passar do tempo, um dos remédios indicados por Sêneca para curar o furor. Mas, como a esposa de Hércules precisa extravasar a sua ira, causando sofrimento no objeto motivador desse afeto, dessa perturbação, nada consegue demovê-la da ideia fixa. Assim, dirige as seguintes palavras à ama: "Tu crês ser uma amante um mal leve para uma esposa? / Isto que tu consideras desmedido, é tudo o que alimenta a dor."³⁴ (*Herc. Oet*, 447-448). Com isso, ao mesmo tempo que reitera sua decisão, confirma ter sua alma dominada pela paixão, aceitando o excesso, e a imoderação, como a força que a move em direção ao ato

³³*Herc. Oet*, 428-435: *Post haec quid istas innocens servo manus? / donec furentem simulet ac saeva manu / intendat arcus meque natumque opprimat? / sic coniuges expellit Alcides suas, / haec sunt repudia. nec potest fieri nocens: / terris videri sceleribus causam suis fecit novercam. quid stupes segnis, furor? / scelus occupandum est: perge, dum fervet manus.*

³⁴*Herc. Oet*, 447-448: *Leve esse credis palicem nuptae malum? / quidquid dolor empascit, hoc nimium puta.*

funesto. Sendo assim, decide matar o marido enquanto o furor ainda lhe dá força necessária: "*perge, dum fervet manus*" (*Herc. Oet*, 435). O diálogo abaixo, em forma de esticomitia, revela uma Dejanira segura da decisão que havia tomado:

AMA
Matarás teu marido?
DEJANIRA
O da minha rival certamente.
AMA
Mas é filho de Júpiter.
[...]
DEJANIRA
Matarei com astúcia.
AMA
Que furor é esse?
DEJANIRA
Aquele que meu marido me ensina.
AMA
Tu matarás o herói que nem a madrasta conseguiu matar?
DEJANIRA
A ira celeste torna miseráveis aqueles que ela persegue: a ira humana os aniquila.
AMA
Contém-te, mulher digna de compaixão, e teme.
DEJANIRA
Aquele que primeiro desprezou a morte, desprezadas as coisas; é melhor ir às espadas.³⁵
(Sen. *Herc. Oet*, 436-443)

As palavras de Dejanira mostram claramente o seu desejo de causar dor pelo fato de se sentir injuriada. A ama, por sua vez, mantém-se no papel da possuidora de razão, com o intuito de mostrar a sua senhora o erro que pode cometer. É ela que consegue dissuadir Dejanira a não mais querer matar Hércules, e a convence do poder das artes mágicas, aconselhando a

³⁵Nutrix: *Perimes maritum?* Deianira: *Paelicis certe meae.* / Nutrix: *At Jove creatum.* [...] Deianira: *Perimam dolo.* / Nutrix: *Quis iste furor est?* / Deianira: *Quem meus coniunx docet.* Nutrix: *Quem nec noverca potuit, hunc perimes virum?* / Deianira: *Caelestis ira quos premit, miseros facit: humana nullos.* / Nutrix: *Parce, miseranda, et time.* Deianira: *Contempsit omnes ille qui mortem prius; / libet ire in enses.* (*Herc. Oet*, 436-443).

sua senhora que faça uso de magia para trazer o amor de Hércules de volta, assegurando que os feitiços encontram um caminho (*Herc. Oet*, 452-464). Nesse momento da tragédia, Dejanira mostra-se mais tranquila e confiante de que pode enfeitiçar Hércules, fazendo com que ele a ame novamente. Ela passa de um momento furioso a um momento de calma, confiante nas palavras de sua ama de que o amor tudo vence³⁶ (*Herc. Oet*, 472) e de que, talvez, o amor possa se tornar o último trabalho de Hércules³⁷ (*Herc. Oet*, 474). Com o auxílio da ama, Dejanira observa passivamente o preparo da túnica com o sangue de Nesso que será enviada a Hércules, causando, sem que ela o deseje, a sua aniquilação.

Passado o furor, e reconduzida a razão ao seu devido lugar, a esposa de Hércules tem consciência do mal que poderia ter causado ao seu marido. Nesse momento, ela se encontra atordoada, atormentada e preocupada com a ação realizada por ela no momento em que a ira dominava sua alma e lhe roubava a razão. A retomada de consciência fez com que Dejanira conseguisse perceber que algo grave havia cometido, uma vez que se lembrou de que o pincel utilizado para impregnar a túnica de Hércules incendiou-se quando exposto aos raios de Febo (*Herc. Oet*, 726).

A certeza da gravidade do seu ato funesto lhe foi dada por seu filho Hilo ao trazer-lhe a notícia de que o pai morria aos poucos consumido pela túnica enviada a ele por Dejanira. Ao saber que morria o marido, a rainha decide suicidar-se na tentativa de pagar, com suas próprias mãos, pelo crime cometido e, sobretudo, para evitar o seu sofrimento. Auvray (1989) acredita que ela busca na morte não o castigo, mas o perdão e a absolvição. De toda forma, sua atitude é considerada como covarde, pois a vontade de morrer ocorre simplesmente pelo fato de querer evitar a dor e o sofrimento. Sêneca condena veementemente o suicídio com esse fim e afirma ser uma atitude que revela fraqueza e covardia (*Sen., Ep.* 58, 3). A filosofia estoica aceita o suicídio como uma possibilidade de abreviar a vida, mas para que ele seja cometido faz-se necessária profunda reflexão sobre os motivos pelos quais o indivíduo deseja interromper o curso da vida. No caso de Dejanira, a decisão por abreviar a sua vida ocorre de forma abrupta e sem meditação sobre a morte (*meditatio mortis*), mas por causa do que lhe pode acontecer devido às consequências da sua ação funesta, mesmo que não intencionada. Com esse ato, ela incorre em vários erros condenáveis pelos estoicos, a saber: agir por impulso; fugir da dor; fugir do destino; deixar um dependente (*Sen., Ep.* 104, 3).

³⁶*Herc. Oet*, 472: *Vicit et superos Amor.*

³⁷*Herc. Oet*, 474: *Amorque summus fiet Alcidae labor.*

De acordo com Sêneca, existem algumas maneiras de fazer com que um homem faça mal a outro e, dentre elas, encontramos a esperança (*spes*), a inveja (*invidia*), o ódio (*odium*), o medo (*metus*) e o desprezo (*contemptus*) (Sen., *Ep.* 105, 1). Acreditamos que o medo inicial da esposa de Hércules, que a faz querer matar o marido e sua amante, seja motivado e não apenas um erro de julgamento, uma vez que lole encontra-se na casa de Hércules. No entanto, Sêneca deixa claro que até mesmo um medo motivado pode ser combatido com a força de discernimento do ânimo, afastando-o para longe da alma, pois o filósofo acredita que, por maior que seja o temor, ele não será eterno, com o tempo ele desaparece (Sen., *Ep.* 13, 12).

As consequências das atitudes tomadas com a alma perturbada pela ira deixam, por sua vez, marcas na alma quando o fogo que alimenta o furor é apagado. Por isso, a todo momento, sobretudo nos diálogos, Sêneca é enfático e sugere que busquemos o caminho da razão, do discernimento, e que, com calma e equilíbrio, possamos tomar nossas decisões de modo que mantenhamos a tranquilidade da alma. Essa é, pois, a diferença entre o sábio e o estulto: aquele prima pelo discernimento, ao passo que este se deixa perturbar, sendo guiado pelos impulsos das paixões. A essa segunda categoria, pertence Dejanira, assim como todos os outros indivíduos que não conseguem lançar mão da razão para que possam se libertar dos vícios e das paixões que tanto mal causam à alma.

Além disso, há, na figura da esposa de Hércules, a ausência de "*tranquillitas, simplicitas, liberalitas, constantia, aequanimitas, tolerantia*", cujo denominador comum é a virtude que garante ao indivíduo um "*animum rectum et indeclinabilem*" (Sen., *Ep.* 66, 13). A partir da não-existência dessas qualidades é que podemos caracterizar Dejanira como um ser desprovido de virtude, aquela que se deixa perturbar e é submetida pelos sentidos, cuja figura pode nos ensinar, através do *contra-exemplum*, o que deve ser evitado para que tenhamos uma vida tranquila e feliz de acordo com o que recomenda a filosofia estoico-senequiana; suas características apresentadas no drama mostram ao leitor/ouvinte o caminho a não ser seguido, mostram um indivíduo cuja natureza revela um ser que se deixa perturbar pelas paixões e, em consequência disso, não reflete sobre as suas ações, estando, portanto, distante do bem moral, e da virtude.

Referências bibliográficas

- ARCELLASCHI, André. *Le théâtre de Sénèque*. Vita Latina, n. 139, 1995, p. 5-9.
- AUVRAY, Clara-Emmanuelle. *Folie et douleur dans Hercule Furieux et Hercule sur l'Oeta*: recherches sur l'expression esthétique de l'ascèse stoïcienne chez Sénèque. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Lang, 1989.
- AVERNA, Daniela. Commento al testo. In: SENECA. *Hercules Oetaeus*. Testo critico, traduzione e commento cura di Daniela Averna. Roma: Carocci, 2002.
- CICERO. *Discussões tusculanas*. Tradução Bruno Fregni Basseto. Uberlândia: EDUFU, 2014.
- CICERO. *Tusculanae disputationes*. Gespräche in Tusculum. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Ernst Alfred Kirfel. Stuttgart: Reclam, 2012.
- DUPPONT, Florence. *Les monstres de Sénèque*. Paris: Belin, 1995.
- ERNOUT, Alfred; MEILLET, Alfred. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*: Histoire des mots. Retirage de la 4e. édition, nouveau format. Paris: Klincksick, 2001.
- EURÍPIDES. *As Bacantes*. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.
- IORE, Rosariadi. *L'eroe e il dio*: Mito e ideologia nell'*Hercules Oetaeus* di Seneca. Palumbo: Palermo, 2000.
- FRIEDRICH, Wolf H. Sprache und Stil des Hercules Oetaeus. In: LEFÈVRE, Eckard. (hrsg.). *Senecas Tragödien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 500-544.
- GAFFIOT, F. *Le Grand Gaffiot*. Dictionnaire Latin Français. 30ème éd. Paris: Hachette, 2000.
- HOMERO. *Odisseia*. Ed. bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de Italo Calvino. São Paulo: Editora 34, 2011.
- MARCUCCI, Silvia. *Analisi e interpretazione dell' Hercules Oetaeus*. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: Pisa, Roma, 1997.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Ed. bilíngue. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Cotovia, 2010.

- OVÍDIO. *Amores & Arte de amar*. Tradução, introdução e notas de Carlos Ascenso André; prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- OVÍDIO. *Cartas de amor: as Heróides*. Tradução Dunia Marinho Silva; prefácio e notas de Jean-Pierre Néraudau. São Paulo: Landy Editora, 2003.
- PARATORE, Ettore. "Der 'Hercules Oetaeus' stammt von Seneca und ist früher als der 'Furens'". In: LEFÈVRE, Eckard. (hrsg.). *Senecas Tragödien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 545-558.
- RIBBECK, Otto. "Senecas Tragödien". In: LEFÈVRE, Eckard. (hrsg.). *Senecas Tragödien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 15-17.
- SENECA. *Tragedies II*. Edited and translate by John Fitch. Cambridge, Massachusetts, London, England: Harvard University Press, 2004.
- SÉNÈQUE. *Tragédies*. Tome III. Texte établi et traduit par François-Régis Chaumartin. Paris: Les Belles Lettres, 2008.
- SÉNÈQUE. *Théâtre complet*. Traduit par Florence Dupont. Actes Sud, 2011.
- SÉNÈQUE. *Hercules Oetaeus*. Ed. bilingue. Traduit par Leo Hermann. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- SÊNECA. *Cartas a Lucílio*. Tradução J. A. Segurado e Campos. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.
- SÊNECA. *Sobre a Ira. Sobre a Tranquilidade da Alma*. Tradução, introdução e notas de José Eduardo S. Lohner. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- STOESSL, Franz. *Der Tod des Herakles*. Zürich: Rhein-Verlag, 1945.
- STOWASSER, J.M.; PETSCHENIG, M.; SKUTSCH, F. *Lateinisch-deutsches Wörterbuch*. Oldenburg/München, 1998.
- WALDE, Christine. *Herculeus labor*. Studien zum pseudosenecanischen Hercules Oetaeus. Frankfurt am Main; Bern; New York; Paris: Peter Lang, 1992.

O ESPAÇO DO FEMININO NOS ROMANCES LATINOS

Sandra Maria Gualberto Braga Bianchet

Introdução

A literatura latina que chegou ao século XXI, conquanto fragmentada e parcial, traz até o presente diferentes formas e expressões do viver na antiguidade greco-romana. Vidas de homens e mulheres cujos feitos mereceram registro, ou que serviram de moldura para expressar literariamente o existir naquele mundo, são apresentadas, representadas e reapresentadas ao leitor hodierno, de modo a permitir-lhe lançar o olhar sobre algo do passado. Metaforicamente, são como pequenas janelas abertas para o pretérito imaginário bimilenar, filtradas, porém, por lentes sempre deformadoras de interpretação e portadoras de valores específicos e ideológicos não só do tempo em que foram produzidas, mas também do tempo em que foram recebidas e apreciadas, que, no entanto, permitem ao leitor de hoje ter alguma ideia, ainda que longínqua e repleta de imperfeições, da realidade de então – algo como as janelas decorativas abertas nos afrescos do segundo estilo pompeiano de pintura, bem

representados nas cenas da *Odisseia* encontradas no Ésquilo, atualmente expostas no Museu do Vaticano (Rocha Pereira, 2002).

Nesse contexto, independentemente do gênero poético em que se inscrevem as obras da antiguidade clássica latinas que ainda podem ser lidas nos dias atuais, figuras femininas estão presentes desde os primórdios da produção literária, mesmo que poeticamente reelaboradas por meio de vozes masculinas, sabendo-se que as mulheres viviam à época da República em uma sociedade submetida ao hegemônico e inquestionado poder masculino, cujo detentor era Homem Livre – expressão de poder do Cidadão Romano e *Paterfamilias*. Por isso, a visão que a literatura antiga, cujo escopo canônico latino era, como preconizado por Horácio – *aut prodesse uolunt aut delectare poetae aut simul et iucunda et idonea dicere uitae* – “ou serem úteis ou deleitar querem os poetas, ou, simultaneamente, dizer coisas não só agradáveis, mas também úteis à vida” (*Epistula ad Pisones aut Ars Poetica*, 333-334), representava, de fato, por meio de suas personagens literárias, não a imitação da realidade e de suas intrínsecas características, mas antes a repetição de diversos estereótipos femininos, criados decerto sob a função horaciana de não apenas deleitar os leitores, mas de exibir e criticar modelos esperados ou indesejados de comportamento segundo a tábua de valores dos grupos de poder vigentes e atuantes.

Nesse período ainda inicial da literatura latina, criavam-se, assim, e se reproduziam as matrizes de comportamento, não apenas do *uir romanus*, mas também das *feminae*, que encontravam sua excelência e lugar de poder na esfera doméstica da administração da casa e da educação da família. O modelo de modéstia das *matronae Romae* encontra-se acrisolado, por exemplo, na virtude de Cornélia, mãe dos Gracos, tornada modelo de modéstia por Valério Máximo (4.4.1)¹:

O maior ornamento de uma mãe de família são os filhos, como encontramos em Rufo Pomponio, no Livro dos Apontamentos: Cornélia, mãe dos Gracos, como uma matrona da Campânia, hóspede sua, exibisse suas joias como as mais belas de todos os tempos, Cornélia a entreteve com a conversa até que seus filhos chegassem da escola, e lhe disse: Esses são meus ornamentos.

¹ *Factorum ac dictorum memorabilium libri 9. 4.4.1: Maxima ornamenta esse matronis liberos, apud Pomponium Rufum collectorum libro * sic inuenimus: Cornelia Gracchorum mater, cum Campana matrona apud illam hospita ornamenta sua pulcherrima illius saeculi ostenderet, traxit eam sermone, <donec> e schola redirent liberi, et 'haec' inquit 'ornamenta sunt mea'.*

Essa mesma matriz pode, ainda, ser observada no registro concreto, pungente e real do Epitáfio de Cláudia, preservado em uma lápide funerária, na tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (*Romana*:12):

Estrangeiro, pouco tenho para dizer; para e lê.
Este é o sepulcro não pulcro de uma pulcra mulher.
Cláudia foi o nome que lhe puseram seus pais.
Ao marido amou de todo o seu coração.
Filhos, criou dois. Destes, a um,
Deixou sobre a terra, o outro sobre ela.
Aprazível a sua fala, gracioso era seu andar.
Cuidou de sua casa, fiou a lã. Disse. Podes ir-te.

Nesse contexto social republicano de afirmação do esperado comportamento feminino sob o domínio e império de uma sociedade masculina, como outros exemplos de virtude a serem impostos e exigidos, as mulheres já eram representadas nas lendas primitivas romanas, seja por meio, desta vez, da valorização da honra e do pudor, a exemplo daqueles guardados pela matrona Lucrecia que, como relatado por Tito Lívio (*Ab Vrbe Condita*, 1.57-60), ao ser violada por Sexto Tarquínio, mandou chamar no foro seu pai e o marido, para se matar em frente deles; seja por meio do convite à busca pela consagração pública pela dedicação às compatriotas; como no caso de Clélia, que, por informação de Plutarco, no tratado *A Coragem das Mulheres* (Plutarco, 2002), por salvar suas companheiras de cativo imposto pelo rei etrusco Porsena atravessando o rio Tibre a cavalo para conduzir as conterrâneas, mereceu a honra sem precedentes de ter a ela dedicada em local público, junto à Via Sacra, uma estátua equestre.

Mas decerto tamanhas eram a cobrança e a imposição ideológica às mulheres que faz sentido o verso de Plauto, no escopo do gênero literário da comédia, ainda nos primórdios da literatura latina que, juntamente com a sátira, na crítica aos comportamentos e vícios sociais, talvez mostrem com um pouco de maior precisão a realidade de quando foram compostas, por meio dos chistes, ainda que de forma eivada dos mesmos preconceitos e valores. Na comédia *As Bâquides*, preservada em estado fragmentado, uma das protagonistas se lamenta logo no início da trama ao dizer que “Nada é mais miserável que uma mulher”², retratando de forma muito clara a condição real de submissão da imensa maioria das mulheres no mundo antigo.

² *Miserius nihil est quam mulier.*

Esse modo literário de representação das mulheres alterou-se um pouco, no entanto, com o advento da geração de poetas conhecidos como *neoterói*, influenciados profundamente pelo modo de vida helenístico, no qual Roma adentrara a partir do domínio dos reinos mediterrâneos e o aumento do convívio com suas culturas e valores morais, bem como a maior emancipação de algumas mulheres, sobretudo nos círculos conviviais em torno de cortesãs como Clódia Pulcra, descrita por Cícero no discurso *Pro Caelio*, bem como pelo espraiamento da tendência poética alexandrina trazida por Partênio de Niceia, de tal modo que novas formas de pensamento e valores se inseriram nos versos e no comportamento social – tanto com a helenização do *decorum* romano, tão bem representada na figura de Cipião Emiliano, quanto no início da produção literária dos poetas, em que a mulher ganha novo relevo, como objeto do amor e do desejo do poeta. Catulo é seu melhor exemplo, e as mulheres por ele descritas ganham relevo e consistência, com a apresentação do comportamento feminino das *puellae* oriundas da elite da época, sendo, em novidade, reveladas como cultas e inteligentes, ou *doctae* (Massey, 1989), como no elogio que faz o narrador poético do *carmen* XXXV ao desculpar à amada de seu amigo Cecílio por retardá-lo: “Perdoo-te, moça do que a Sáfica musa mais douta”³.

Nesse período histórico que se confina grosso modo entre as Guerras Sociais de Mário e Sila e o fim do Segundo Triunvirato, essa tendência neotérica de valorização da amada e exaltação de suas qualidades chegou ao seu apogeu, com a submissão total do poeta à amada, de tal modo que ele se tornava um escravo da mulher, em uma flagrante oposição à condição do *uir romanus*, que tinha na submissão de sua vontade o maior opróbrio que se poderia a ele impor. É o caso de Propércio e sua amada Cíntia, que o subjuga à condição de servo, na prestação do *seruitium amoris*.

Nesse mesmo e constante viés social dominado pela hegemonia ideológica masculina da produção literária, porém, uma nova tendência de representação das mulheres pode ser percebida com o advento do poder de Otaviano, no caminho em direção à condição de Imperador. Nesse percurso programático e ideológico, capitaneado por Mecenas, os poetas cooptados pelo *princeps* aderiram ao seu projeto de restauração moral, considerada decaída nos vícios do fim da República, notadamente com a reforma de cunho moral que Otaviano fizera a partir de 31 a.C., na qual se

³ *Ignosco tibi, Sapphica puella/musa doctior.*

inclui a *Lex Iulia de Adulteriis*, como uma forma de legitimar seus interesses dinásticos (Azevedo, 2014).

A exemplo disso, o poeta épico Virgílio, talvez o maior cantor da glória de Otaviano e da *Pax Romana* por esse alcançada, na *Eneida*, seu poema de exaltação nacional e de propagação do *decorum augustanum*, é responsável por descrever duas das figuras femininas mais marcantes da literatura latina (cf. Carvalho, 2009, para outras figuras femininas). A primeira delas é a rainha cartaginesa Dido, percebida na trama heróica como exemplo do perigo, existente para o homem romano, de submissão à bárbara sedução e de entrega ao furor da paixão, emoções individualistas que poderiam colocar em risco o destino da própria Roma, tal como fizera a rainha egípcia Cleópatra, ao lado do general romano Marco Antônio, cuja atitude de se unir à estrangeira foi taxada de *nefas* no poema épico virgiliano, e que não mereceu do poeta nem sequer ser citada pelo nome, tendo sido referida como *Aegyptia coniunx* (Virgílio. *Eneida*, 8.688). A segunda figura feminina que ganha destaque na epopeia virgiliana é a guerreira Camila, rainha bárbara, que se perdeu e foi morta em razão do fascínio pelo ouro e pelas roupas do inimigo morto, por causa dos quais foi atingida e abatida no momento em que tentava expoliar o cadáver – um exemplo de perigo moral tão importante que se repete quase que inteiramente no modelo de Tarpeia, a mulher romana que traiu seu povo por cobiça pelos braceletes de ouro do inimigo (Plutarco. *Rômulo*, 17).

Alterando-se, porém, os tempos, uma geração depois de Virgílio, quando já por fim o poder imperial de Augusto e do Império se consolidaram e se formava ao redor do *princeps* uma corte em que uma maior liberdade fora alcançada pelas mulheres pertencentes à elite imperial e senatorial, parece que também o poder político e a representatividade literária das mulheres se fortaleceu. Ao menos pelas descrições feitas pelos historiadores Tácito e Suetônio, que as apresentaram como sujeitos de personalidade, vigor e ambição, como Messalina, terceira mulher do imperador Cláudio, ou Agripina, sua quarta esposa e mãe de Nero.

Desse período social, o poeta Ovídio dedicou largas porções de sua obra a expressar sentimentos e desejos de mulheres de Roma. À mulher já se reconhecia inclusive o prazer físico, como se vê nos manuais da arte de amar, e o poeta se transformava em um soldado do amor, um *miles amoris*, que deve vencer a mulher no combate amoroso.

Os governos de Gaio Calígula, Cláudio e Nero, porém, com suas tensões, tragédias e reviravoltas descritas com tantas cores e brilhos por Tácito e Suetônio, produziram, então, seus reflexos sobretudo na obra

dramática de Sêneca, na qual não raro são as personagens femininas que protagonizam os enredos trágicos. Na *Medeia*, por exemplo, a heroína que dá título à obra, uma estrangeira perseguida e abandonada torna-se modelo de embate jurídico tipicamente romano e masculino, assumindo a função de oradora perante o rei Creonte, a desenvolver toda uma argumentação jurídica, na exposição do próprio direito processual romano (Gouvea Junior, 2014).

Nesse percurso histórico e literário, surgiu, como uma *satura* (entendida aqui na acepção de mistura) de todos os gêneros literários, uma nova possibilidade de construção narrativa, que foi o romance latino, inaugurado pela obra de Petrônio – tanto quanto se pode afirmar a partir das obras supérstites, seguido cerca de uma década depois pela de Apuleio.

Uma vez mais, contudo, novos tempos, novas matrizes. Do mesmo modo como se alterou a sociedade em que foram produzidas as obras que compõem a literatura latina, e com ela a representação da mulher feita pelos poetas e prosadores, alterou-se a forma com que também essas obras foram recepcionadas na contemporaneidade, mormente a partir dos anos 1960 e 1970. Para Feitosa & Faversoni (2002:253), houve nessas décadas, impulsionada pelo movimento feminista, uma mudança nítida na forma de abordar a presença feminina em espaços públicos. Reforçam os autores, porém, que é a partir de “análises que tomam por parâmetro as relações de gênero que a temática feminina passa a ser discutida relacionada ao contexto social, econômico e político e nas relações de poder estabelecidas entre elas e os homens” (2002:253). Do ponto de vista jurídico, afirmam os autores que, apesar de não se poder afirmar que houvesse “similaridade” entre homens e mulheres, é possível contestar o “modelo generalizante de submissão jurídica absoluta da mulher romana, presente na historiografia tradicional” (Feitosa & Faversoni, 2002:255).

É justamente sob esse prisma ainda pouco tangenciado, em que a participação feminina em espaços públicos é considerada incontestada, que se propõe estabelecer o espaço das mulheres na Roma antiga a partir dos romances latinos *Satyricon* de Petrônio (*Sat.*) e *Metamorphoseon*, ou *Asinus Aureus (A.A.)*, de Apuleio, dorante referido como *O burro de ouro*.

As mulheres de Petrônio

Para a apreciação um pouco mais acurada do texto petroniano, e o estudo sobre o papel das mulheres em sua trama literária, vale ter-se em mente que uma das principais técnicas narrativas utilizadas pelo autor, e

que se revela o principal motor da narrativa satírica, refere-se à constante composição, desenvolvimento e quebra abrupta das expectativas do leitor, quando se desvelam no texto não apenas as críticas sociais ali inseridas e exibidas nas paródias e ironias que se sucedem durante todas as aventuras e desventuras do narrador homodiegético Encólpio, mas também constroem o humor que anima toda a obra.

Nesse sentido, estendendo-se a interpretação, vê-se que, na narrativa do *Satyricon*, as coisas não são como se apresentam inicialmente, e o efeito surpresa e o caráter inusitado regulam o caminhar da trama, além de asseverar o desfecho inesperado dos episódios. Assim, essa estratégia de composição narrativa pode ser percebida desde a aparência das comidas na *Cena Trimalchionis*, até nas fábulas milesianas “O Garoto de Pérgamo” (*Sat.* 85-87), com a inversão das investidas eróticas entre o velho poeta e o jovem, ou na da “Matrona de Éfeso” (*Sat.* 111-112), em que a viúva cujo luto e zelo pelo cadáver do marido, propostos inicialmente como perenes, dão vez e ensejo a encontros amorosos com um soldado.

Especificamente a respeito das personagens femininas petronianas, Leão (2009:76) afirma:

Petrônio oferece uma ampla galeria de personagens femininas, de desigual importância. Entre todas elas, porém, não há uma única que sirva de modelo de amor, dedicação, equilíbrio (...). Todas são mais ou menos negativas.

Quanto ao perfil comportamental das mulheres personagens do *Satyricon*, portanto, também ele aparece sob o mecanismo de ruptura de expectativas sociais, mais especificamente de relação de poder, sendo, para tanto, sucessivamente motores de reviravoltas narrativas. Sob esse enfoque, destacam-se, nos grupos de episódios do romance petroniano, pela função que assumem como protagonistas dos eventos narrativos vivenciados e/ou observados por Encólpio, as personagens Quartila, nos episódios iniciais; Fortunata, na *Cena Trimalchionis*; Trifena e Circe, nos episódios finais; apresentadas no escopo da narrativa como protótipos de contra-exemplos comportamentais feminis, mas que carregam em si o signo do empoderamento feminino no incipiente Ocidente cristão.

Quartila, a matrona impiedosa (*Sat.* 15-26)

Petrônio, seja ele ou não o *arbiter elegantiae* descrito por Tácito (*Annales*, 16.18-20), com bastante confiança se admite que terá vivido no período final da dinastia julio-claudiana ou o início do período flaviano, tempo e sociedade em que se devem procurar os modelos que as mulheres de Petrônio representam.

É bem verdade que durante o período final da República, decerto pelo convívio estabelecido com os costumes dos reinos helenísticos recentemente anexados ao poder da Urbe, houve, na prática, uma grande mudança na rigidez moral dos cidadãos, mas ainda assim os paradigmas se mantiveram de algum modo preservados, ao menos como ideal. Por exemplo, a *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, editada entre 18 e 16 a.C., e que demonstra, por um lado, a prática corriqueira dos incestos, adultérios e estupros, a ponto de ensejar a formulação de impedimentos legais, e, por outro, a existência da noção de norma moral suficiente para ser elevada à condição de lei.

No contexto social do início do principado, talvez a mais importante função pública desempenhada oficialmente pelas mulheres no convívio político coletivo fosse a de sacerdotisa, presidindo os cultos que lhes cabiam. As funções sociais genéricas dos sexos permaneciam separadas, como sempre foram no mundo antigo, cabendo ao homem a atuação na esfera pública e à mulher a na esfera privada das relações civis (Knapp, 2013: 52 e ss). Mas no âmbito religioso, ainda que na esfera inteiramente pública, era a elas garantida e conferida a prerrogativa na condução de cultos específicos para as mulheres, como à deusa Vesta e à deusa Fortuna Viril, ambas com templos e culto em Roma, e a primeira cultuada por seis virgens, assim exigidas sob pena de morte, e à Boa Deusa, como aquele ritual prestado por Pompeia Sula, mulher de Caio Júlio César, e que por ser violado com a presença de um homem, levou ao divórcio do Ditador sob a exigência não só da honestidade de sua mulher, mas também de sua aparência, como relatado em Plutarco nas *Vidas Paralelas* - Vida de César, 9-10.

E será, portanto, sob a percepção da técnica narrativa petroniana e do olhar sobre a condição virtuosa das sacerdotisas romanas que a crítica do autor, ainda que não considerada moralista, atinge seu fim e expõe, sob a forma de paródia, a hipocrisia da religião e da moral vigente. Afinal, a personagem Quartila que, no capítulo 17, procura pelo protagonista e seu companheiro para lhes pedir que não revelem o que viram indevidamente, pois que não iniciados, nos rituais no santuário de Priapo (*sacello Priapi*),

e não divulguem as deliberações ali presenciadas, era a sacerdotisa do deus, e seus receios se mostram verossímeis, tal como se esperaria de oficiantes dos mistérios. No entanto, logo que Encólpio garantiu jamais divulgar os ritos, a sacerdotisa se transformou por completo, deixando de lado seu recato e compostura, momento a partir do qual teve início a submissão do narrador, de seu companheiro Ascilto e de seu *frater* Gitão a uma sequência grotesca de práticas sexuais, em que Quartila foi se tornando cada vez mais licenciosa e agressiva, a ponto de “da maneira como é desenhada, torna-se um monstruoso desvio de um modelo humano coerente com o papel de uma sacerdotisa” (Aquatí, 2003). Quartila impôs aos rapazes, durante a festa que se instalou em sequência não somente uma série de sevícias e achaques sexuais, cujo deboche culminou com a celebração das núpcias de Gitão e Paniques, e a desconcertante defloração da menina de não mais que sete anos de idade.

Assim, já nos capítulos iniciais do *Satyricon*, tanto na construção das expectativas do leitor, quanto na ruptura a ele impostas pela reversão dos modelos de comportamento esperados dos romanos e, principalmente, das romanas, revela-se, ainda que tangencialmente e de forma paródica, algo do lugar feminino nessa dimensão sócio-religiosa do período, uma vez que a sobriedade modelar das sacerdotisas e de sua função pública, como o exercício do poder em sua esfera, são conspícuos e decerto eram valorizados e, em sua maioria cumpridos, sem os quais a ironia não se constituiria.

Fortunata, a matrona degradada (*Sat.* 26-78)

Se em âmbito público era evidente a importância da atuação feminina na sociedade romana por meio do exemplo das sacerdotisas e antístites, mantinha-se, por outro lado, em âmbito privado e doméstico, a suprema importância da matrona, documentada desde o período republicano, e ainda no período imperial, sendo sempre a mulher casada com o cidadão livre (paradigma da virtuosa mulher romana) estrategicamente retratada como exemplo de dignidade, probidade, modéstia, castidade e decoro.

Com o desaparecimento da pólis grega, e progressivamente até à época helenística, o papel tradicional de subalternidade da mulher no mundo grego tende a alterar-se, para ganhar um novo relevo e mesmo um peso econômico na comunidade. Plutarco, por seu turno, é sensível ao estatuto que desde os

primórdios da sociedade romana é conferido à mulher, de prestígio, dignidade e respeito da matrona romana, cujas virtudes morais são apresentadas não apenas como modelo doméstico, mas como pedra fundamental na consolidação da tradição de valores morais e políticos da sociedade romana.

(Plutarco, 2003: 11)

Com mais precisão, o termo *matrona* referia-se, no período republicano, às mulheres casadas sob o regime *sine manu*, ou seja, àquelas que não se submetiam à autoridade do marido – *pater familias* –, permanecendo, mesmo após as núpcias, sujeitas à *potestas* do pai. No entanto, com o fim dessa modalidade de casamento ainda antes do início do Império, a denominação de matrona passou a ser conferida a todas as mulheres casadas, tornando-se, na prática, um sinônimo de *mater familias*. Suas principais funções eram zelar pela administração da *domus* e cuidar da educação dos filhos, razão pela qual eram esperados dela a máxima respeitabilidade e o cumprimento exemplar do *decorum*. Isso se pode ver na descrição de Plutarco quanto à virtude das mulheres, e na oposição que ele faz, ao concordar com Górgias, em contraposição à opinião de Tucídides:

Sobre as virtudes das mulheres, ó Clea, não perfilho opinião idêntica à de Tucídides. Segundo este afirma, a mulher mais virtuosa é aquela que menos motivo de conversa oferece entre estranhos, quer sob a forma de censura, que de elogio (...). No meu ponto de vista, Górgias, em contrapartida, mostra-se mais perspicaz ao defender que não é a figura física mas a fama da mulher que deve ser do conhecimento público. Ideal me parece ser o costume de prestar a adequada homenagem pública quanto a homens quanto a mulheres após o termo de suas vidas.

(Plutarco, 2003: 13)

E, de fato, também os romanos cumpriam o costume exposto por Plutarco de exaltação das virtuosas mulheres, uma vez que são muitos seus exemplos – não apenas Lucrecia e Cornélia, mas ainda Vetúria, mãe de Caio Márcio Coriolano, por cuja intervenção este desistira do intento de atacar a Urbe.

Será, pois, sob essa tábua de valores impostos e cobrados das mulheres e praticados e reverenciados em Roma que se revelará toda a crítica

petroniana, uma vez que Fortunata, a esposa do liberto Trimalquião (*uxor Trimalchionis* – pensando no sentido jurídico do termo que se traduz por esposa, como na máxima de Ulpiano Digest. 23.2.1: *uxor socia rei humanae atque diuinae*), em cuja casa se passa o mais extenso e elaborado dos episódios do *Satyricon*, é em tudo diversa do modelo esperado.

É bem verdade que em diversos momentos Fortunata é apresentada como uma respeitável *domina*, como, por exemplo, na descrição de sua conduta ciosa durante o banquete, quando o marido, questionado por Habinas, um dos convidados principais, acerca do motivo por que Fortunata não estivesse presente ao jantar, informou (*Sat.* 67):

Como você sabe, disse Trimalquião, enquanto ela não guardar a prataria e não distribuir o que sobrou aos escravos, ela não coloca nem água na boca.

Nesse sentido, Leão (2009:77) traça as linhas gerais de seu retrato preliminar como boa matrona:

Ao contrário do marido, Fortunata está atenta a todos os pormenores da economia da casa: *providet omnia et ubi non putes*. E tem outras qualidades importantes: *est sicca, sobria, bonorum consiliorum*. O elogio ganha, inclusive, um tom hiperbólico: *tantum auri uides*.

(Leão, 2009: 77)

Porém, essa sua aparente excelência mais não faz do que preparar a sequencial quebra das expectativas do leitor, pois logo ela se revela o inverso do esperado, tornando-se o contra-exemplo da verdadeira matrona. Afastando-se do modelo de virtude, Fortunata é descrita pelo marido como flatulenta (*Sat.*47), como tendo sido uma dançarina (*Sat.*52), lasciva (*Sat.*67) e bêbada (*fulcipedia* – *Sat.*75), e chega a protagonizar um episódio de ciúmes, chamando o marido de *canis*, por causa do tratamento, por assim dizer, especial que ele dá em público a um *puer delicatus* (*Sat.*74). E desse modo o autor descreve, por meio dos exageros, das amplificações irônicas e das zombarias de que se utiliza para a composição de sua sátira, algo da real condição da mulher casada em Roma, de maneira alguma sob a forma de um espelho real de alguma das *matronae*, mas como um arremedo jocoso da situação feminina na condução das atividades domésticas e nos cuidados com a gestão econômica da *domus*.

Trifena, a matrona libidinosa (*Sat.*100-115)

Por outro lado, ao formular sua crítica sobre outro aspecto da vida das *feminae Romae*, será por meio da personagem Trifena que o componente sexual das mulheres também encontra sua sátira petroniana. O nome da personagem já anuncia seu caráter, uma vez que radica no termo grego *tryphe*, que se traduz por “prazer”. Antes, porém, de se voltar a atenção a ela é de valia tentar sumarizar o comportamento sexual esperado das mulheres romanas ao tempo provável da escritura do romance.

Em contexto amplo do mundo antigo, a fórmula de Apolodoro exposta na parte final do tratado *Contra Neera* (122), preservado em um dos discursos atribuídos a Demóstenes, pode ser aplicada ainda em Roma na definição das esferas de prazer dos cidadãos, apesar de todas as peculiaridades a serem levadas em conta.

Com efeito, as heteras nós as temos para o prazer, as concubinas para o cuidado diário do corpo, mas as esposas para que tenham filhos legítimos e mantenham a guarda fiel da casa.

(Apolodoro, 2013: 217)

Quanto a isso, uma válida interpretação desse aspecto da vida das mulheres do mundo antigo é relatada por Foucault (1998).

A definição daquilo que era permitido, proibido e imposto aos esposos pela instituição do casamento, em matéria de prática sexual, era bastante simples e bastante claramente dissimétrica para que um suplemento de regulação moral não parecesse necessário. Por um lado, as mulheres, enquanto esposas, são de fato circunscritas por seu status jurídico e social; toda a sua atividade sexual deve se situar no interior da relação conjugal e seu marido deve ser o parceiro exclusivo. Elas se encontram sob seu poder; é a ele que devem dar filhos que serão seus herdeiros e cidadãos. Em caso de adultério, as sanções tomadas são de ordem privada como também pública (uma mulher acusada de adultério não possui mais o direito de aparecer nas cerimônias de culto público).

(Foucault, 1998: 131)

Via-se, portanto, que à mulher casada não cabia liberdade, sendo a fruição do desejo de pouca, ou nenhuma, relevância. A esse respeito, André (2006) afirma:

Esse amor, se assim pode chamar-se, não tem chama, não é avassalador, não incorpora paixão. Não possui, além disso, ou pelo menos, esse aspecto não é referido, implicação sexual, a não ser a que se encontra implícita nas menções à procriação. É um contrato social que tem, entre outras funções, a de criar descendência. Dito de outra forma, o casamento era um dever cívico, já que a continuidade da família, da *gens*, dependia da existência de filhos legítimos.

(André, 2006: 32)

Literariamente, no canto épico virgiliano a expressão da virtude desse aspecto da vida humana aparece nas relações entre Dido, a rainha de Cartago, e Siqueu, seu primeiro marido; ou entre Eneias, o capitão dos troianos, e Lavínia, a princesa itálica; ou entre Amata e Latino, pais de Lavínia; ou mesmo entre Eneias e Creusa, deixada forçosamente para trás em Troia; remontando, outrossim, ao modelo da fidelidade de Penélope a Ulisses, na *Odisséia*.

Note-se, porém, que essa idealização da prática sexual das mulheres casadas romanas era em tudo diversa, porém, ao comportamento, já poeticamente transgressivo, das mulheres apresentadas pelos poetas elegíacos, que tinham tantas vezes exatamente em sua afronta à rigidez dos costumes o mote de seus versos, como se vê em boa parte do manual ovidiano de amor – a *Ars Amatoria*.

Daí se compreende melhor a sátira petroniana, ao descrever Trifena, a libidinosa esposa de Licas, o capitão do navio em que embarcaram desavisadamente o protagonista Encólpio e seu companheiro Gitão, com o auxílio do poetastro Eumolpo. O episódio parece executar a paródia do convívio sexual de um casal romano, em que as obrigações de ambos os cônjuges aparecem francamente conspurcadas.

Se, por um lado, o desejo de Licas por Encólpio leva à inversão do papel sexual permitido e esperado do cidadão romano, o que se deduz da jocosa e inesperada cena de reconhecimento de Encólpio por Licas em *Sat.* 105, por outro, sua esposa demonstra uma volúpia por Gitão moralmente inadmissível, com uma reprovação social que o próprio marido lembra em *Sat.* 106.

Mas Licas, que ainda se lembrava do adultério da esposa e das palavras injuriosas que ele tinha ouvido no pórtico de Hércules...

No entanto, a forma de resolução do conflito conjugal, no qual marido e mulher apontavam e reclamavam do adultério um do outro, que foi estabelecida por um tratado que estipulava multa para os adúlteros, e que mais não faz que zombar da *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis*, que punia seus infratores com pena pecuniária de confisco e exílio em ilha distante⁴, quanto mais que os pares logo nos capítulos seguintes se restauram, e para celebrar o restabelecimento da paz, o poeta paspalhão resolve contar, para alegria de todos, o episódio da Matrona de Éfeso, há pouco referido, cuja trama, ao narrar o rápido desfazimento do luto da viúva, aponta o olhar jocoso que perpassa o romance já então para contra as atitudes exaltadas de uma viúva, que marcam acaloradamente o próprio início da narrativa da fábula, em arremate da paródia da prática e dos desejos sexuais dos casais e, sobretudo, das mulheres casadas.

Circe, a matrona insaciada (*Sat.*116-139)

Das mulheres mais destacadas do *Satyricon*, a última a ser retratada é Circe, uma aristocrata de Crotona, próspera cidade da Calábria, situada na antiga Magna Grécia, onde Encólpio, em companhia de Eumolpo e Gitão, busca abrigo após o naufrágio do navio de Licas (*Sat.* 114).

A personagem Circe, que se apaixona por Encólpio, disfarçado de escravo do poeta Eumolpo para aplicar um golpe nos *heredipetae* (*Sat.* 117) da cidade, protagoniza uma sequência de episódios predominada por figuras femininas – Circe, Crísida, Proselenos, Enótia, cujo mote central é a impossibilidade de a matrona ter seus desejos sexuais saciados, uma vez que o narrador está acometido pela impotência sexual.

A situação surpreendente a faz procurar por sortilégios e feitiços que o curassem da desdita, enquanto o próprio Encólpio credita o infortúnio à ira de Priapo. Vê-se, portanto, que a sequência de eventos coloca diante do leitor duas diferentes formas não racionais de explicar as adversidades a que a vida pode sujeitar homens e mulheres: a magia, do ponto de vista feminino, e a interferência divina, na perspectiva masculina.

Quanto à prática da magia no mundo romano, Gouvea Jr. (2011) afirma:

⁴ The Oxford Dictionary of the Classical World. Edd Jonh Roberts. Oxford: University Press, 2005. p.6. Verbete: *adultery*.

Note-se que em Roma, como no macro-contexto helenístico, de forma majoritária, a magia era considerada uma atividade feminina. Por isso, não há registros de feiticeiros homens durante a República. Uma hipótese para tal fato decorre de uma possível divisão na avaliação da feitiçaria, segundo a qual a alta magia, relacionada às questões de adivinhação e, portanto, mais facilmente inserida na religião oficial, teria sido atribuída ao gênero masculino, enquanto às mulheres cabiam os sortilégios amorosos e as impiedades ligadas à invocação dos mortos e dos deuses infernais. Essa atribuição pode ter se radicado na crença dos poderes ctônicos femininos, ligados aos cultos da Deusa Mãe ou a Hécate.

Essas mulheres ligadas à magia eram divididas em dois grupos paradigmáticos. O primeiro desses modelos retrata as velhas alcoviteiras, peritas em filtros, poções e mandingas repulsivas e abjetas, como as feiticeiras horacianas Canídia e Sagana (Hor. *Sátiras*, 1.8.23-29), ou a ovidiana Dipsas, a bruxa descrita na oitava elegia dos Amores, ou ainda a lucaniana Ericto, que permite a Pompeu Magno ver o futuro. Trata-se do modelo das feiticeiras Proselenos e Enótia, contratadas por Circe para restituir a integridade física de Encolpio, e ainda da feiticeira descrita no episódio da *Cena Trimalchionis*, na fábula do homem que matou imprudentemente uma feiticeira (*Sat.*63).

O segundo modelo, por sua vez, que se refere às belas estrangeiras detentoras dos saberes mágicos, tem sua matriz precisamente na homérica maga Circe, que transformou os companheiros de Ulisses em porcos, assim como na Medeia de Apolônio de Rodes, a maga colca trazida ao ocidente pelos Argonautas, e mesmo na virgiliana feiticeira Massília, que auxiliou Dido em seu suicídio sacrificial, ou a Circe do Livro XIV das *Metamorphoses* de Ovídio.

A Circe petroniana, conquanto não seja ela própria agente dos sortilégios da magia, evoca ao mesmo tempo ambos os protótipos de feiticeiras, ao lançar mão tantas vezes dos encantamentos em vã tentativa de socorro a Encolpio e a si própria, já que a potência sexual de seu objeto de desejo somente retorna depois que ela desiste de buscar a cura (*Sat.* 140).

Concretamente, o episódio de Circe parece parodiar um tipo de matriz comportamental que retrata em hipérbole um provável jeito de ser mulher aristocrata na Roma imperial, de status social independente, dona de si,

bastante distante do “estereótipo generalizante de submissão feminina [...] frequentemente tomada como real e contínua ao longo da história” (Feitosa & Faversani, 2002:258).

As mulheres de Apuleio

Walter de Medeiros, em seu preâmbulo à obra de Cláudia Teixeira (2000: 14-15), afirma ser o *Asinus Aureus (O burro de ouro)* a obra mais representativa de um século conturbado, também ele de “ouro”, por meio da qual o autor de Madauros teria tido êxito em exprimir “a inquietação espiritual de seu tempo, os aspectos túrbidos de uma sociedade multiforme”.

Sem sombra de dúvidas, a representação multifária do feminino em *O burro de ouro* franqueia a afirmação de Medeiros, tendo-se em perspectiva que Apuleio aduz ao longo de sua obra de ficção em prosa uma série de personagens femininas, a maior parte das quais objeto de críticas declaradas a seu comportamento moralmente reprovável, distantes dos estereótipos literários e historiográficos supra referidos, que buscam reforçar o paradigma de modéstia e excelência da mulher, circunscrevendo seu lugar de poder à esfera da administração da *domus* e da educação da prole.

O fato é que, independentemente da classe social – sejam elas escravas ou matronas, as mulheres no romance apuleiano são permanentemente alvo de reprimendas e severas críticas por parte dos personagens masculinos.

Ao abordar a temática do amor e da amizade no romance latino, Leão (2009:73) afirma em relação a *O burro de ouro*:

Com efeito, embora os dez primeiros livros de *O burro de ouro* estejam profundamente marcados pelos efeitos perniciosos da *Fortuna caeca* e, por esse motivo, contribuam para desenhar um universo de insegurança e engano, traduzido muitas vezes no oportunismo das relações humanas e numa misoginia sempre latente, certo é também que na obra se encontram exemplos impressionantes de dedicação verdadeira e de entrega incondicional.

Não obstante a acuidade da afirmação, reitera-se que as personagens femininas do romance de Apuleio, façam elas parte das histórias inseridas ou da linha diegética central, se apresentam declaradamente como

estereótipos de “antimatrona” – *exempla* a não serem seguidos, pois que são cumulativamente enganadoras, perversas, egoístas, lascivas, mentirosas, insidiosas, vingativas... Praticamente dois livros inteiros – curiosamente os livros em que o narrador mais usa a designação de *matrona* para se referir a mulheres – são dedicados à narração de histórias de adultério feminino e de crimes abomináveis cometidos por mulheres (livros 9 e 10, respectivamente), como por exemplo o da esposa ciumenta que mata a irmã de seu marido cravando carvão em brasa em meio a suas pernas, o primeiro de uma série de seus crimes (A.A. 10.24).

Poucas são as exceções. Birrena, a “tia” que Lúcio encontra no mercado da Tessália, é a única personagem feminina isenta de forte reprovação – a não ser a do próprio Lúcio, por retardar seu ansiado contato direto com as artes mágicas. Sua representação parece em muito refletir a de uma matrona com alto “nível de participação na vida pública” (Feitosa & Faversani, 2002:256), uma vez que circula pelas ruas (A.A. 2. 2), oferece jantares (A.A. 2.18), age como autoridade (A.A. 2. 20).

Leão (2009:75) destaca apenas três personagens femininas de *O burro de ouro* como merecedoras de proeminência quando se trata de abordar a “valorização do imaginário feminino numa obra onde se mostra particularmente visível e contundente o recurso a lugares-comuns da misoginia”: Cáríte (livros 4 a 8), Psiquê (livros de 4 a 6) e Ísis (livro 11).

De fato, Psiquê, a heroína épico-trágica da *bella fabella* (A.A. 6.25), narrada pela velha que cuidava dos raptos de Cáríte, e a própria raptada Cáríte podem ser consideradas como personagens edificadoras e, portanto, próximas do modelo de correção moral almejado nas matrizes de excelência comportamental de uma matrona romana, cujo raio de ação se resumiria à esfera doméstica, pois que são agentes das soluções de seus próprios infortúnios. Não escapam, contudo, impunes a todas as desqualificações das personagens femininas feitas ao longo da obra, uma vez que ambas se vingam com extrema sevícia e frieza de seus inimigos; esta do assassino de seu marido, que queria desposá-la; aquela das irmãs ciumentas, que desejavam tomar seu lugar de esposa de um deus.

No plano divino de personagens femininas, apenas Ísis, a grande deusa redentora de Lúcio, por intermédio de quem o narrador se desembaraça dos infundáveis infortúnios causados pela ação da crudelíssima *Fortuna de caecos oculos* (A.A. 8.24), escapa a olhares e comentários reprovadores. Representa, outrossim, o triunfo da verdadeira religião – a isíaca, tal como se apresenta – sobre crenças escravizadoras, como a magia e os falsos sacerdócios, como os falsários cultores da deusa síria (A.A. 7.24-29). Quanto a Vênus, que no conto *Psiquê e Cupido* (A.A. 4.28 – 6.24) assume

essencialmente o papel de mãe ciumenta da beleza extraordinária da nora e usa de todos os recursos para afastá-los, está muito distante de sê-lo, eivada que é de vícios: inveja, despeito, ira, vaidade...

São dignas, pois, de tratamento mais acurado as personagens femininas tratadas como indignas na obra de Apuleio, pelo que representam no escopo da narrativa de ficção em prosa e pelo que podem manifestar da ainda pouca explorada diversidade de matrizes de comportamento das mulheres romanas na sociedade.

Mulheres e matronas avassaladoras

Aparte as figuras das feiticeiras, cuja caracterização em *O burro de ouro* segue o lugar-comum das mulheres ligadas à magia pertencentes ao primeiro grupo paradigmático aqui mencionado – peritas em filtros e poções utilizadas em benefício, ou prejuízo no mais das vezes, do cidadão privado (Méroe e Pântia – livro 1; Pânfila e Fótis – livros 1-3), Apuleio perfila em sua obra muitas personagens cuja ação provoca destruição e ruína generalizadas.

A primeira dessas personagens surge ainda no livro 2, quando Lúcio se encontra sob a forma humana, na história inserida durante o jantar de Birrena, entendida como mais um aviso para que Lúcio se distancie das artes mágicas. Trata-se da história de uma viúva que envenenou o marido, para ficar com o amante, desmascarada em público pelo próprio defunto, trazido efemeramente à vida por um *Aegyptius propheta primarius* – “profeta egípcio de primeira classe” (A.A. 2.28), curiosamente descrito de maneira muito semelhante à de Lúcio no livro 11, já como sacerdote da deusa Íris.

No livro 8, na sequência da narrativa do desfecho ominoso da história de Cáríte, surge diante dos olhos do leitor o primeiro conto de morte e adultério (A.A. 8.22), que é, por sua vez, a primeira história inserida narrada pelo próprio burro, introduzida sob o pretexto de que se trata de um *facinus oppidum memorabile* (“um crime absolutamente digno de memória”). Curiosamente aqui é o adultério masculino que gera a ação de autoexterminio e de filicídio da mulher, que leva, por sua vez, à morte, sob lenta tortura, do marido adúltero, cuja luxúria é descrita como *contumeliam tori* (“afronta ao leito conjugal”).

No livro 9, dedicado a registrar histórias protagonizadas por mulheres/matronas infiéis a seus maridos, depara-se com uma série de histórias de adultérios, descritas como *lepidam fabulam* (A.A. 10.4) – assim como a de Psiquê e Cupido (A.A. 4.27), ou *bonam prae ceteris* (A.A. 9.14).

Ao todo são narrados quatro adultérios femininos, cuja crítica recai sobre o comportamento libidinoso das mulheres (A.A. 10.5-7; 14-28; 16-21; 23-25), a caracterização de uma das quais consegue sumarizar toda a carga negativa que o narrador imprime às personagens: *saeva scaeva viriosa ebriosa pervicax pertinax, in rapinis turpibus avara, in sumptibus foedis profusa, inimica fidei, hostis pudicitiae* – “violenta e vingativa, beberrona e mandona, teimosa e malcheirosa, avarenta quando o assunto eram os produtos de suas torpes rapinas, pródiga em relação a seus gastos vergonhosos, hostil à fidelidade, inimiga da castidade” (A.A. 9.14).

Em se tratando de mulheres fatais, merecem ainda destaque as protagonistas dos crimes narrados no livro 10, que se apresenta como um passo crucial para o desfecho da narrativa principal, qual seja, a metamorfose do burro em Lúcio no livro 11, e que traz antes disso um encadeamento de histórias que intensificam a sátira ao comportamento feminino dos livros anteriores.

Aqui a crueldade das mulheres se expressa inicialmente pelo relato que o narrador asinino chama de *dissignatum scelestum ac nefarium facinus* – “um crime marcante, ímpio, abominável” (A.A. 10.2). A história se associa muito claramente à tragédia de Fedra, vínculo que o burro atesta explicitamente – *lam ergo, lector optime, scito te tragoediam, non fabulam legere et a socco ad coturnum ascendere* – “Sendo essas as circunstâncias, meu esplêndido leitor, fique você desde já sabendo que lerá uma tragédia, não uma história de comédia, e que irá fazer escala: é hora de saltar do soco para o coturno!”. Diferentemente, porém, do que anuncia o burro antes de prosseguir com a narrativa, em interlocução direta com o leitor, o desfecho da história traz reviravoltas inusitadas e tudo termina bem, o que leva o burro a tecer o seguinte comentário em relação à ação da Fortuna: *Et illius quidem senis famosa atque fabulosa fortuna providentiae divinae condignum accepit exitum, qui momento modico immo puncto exiguo post orbitatis periculum adolescentium duorum pater repente factus est* – “Então, pelo menos no caso do velho, a Fortuna, que dá o que falar e o que narrar, proporcionar um final digno da Divina Providência, pois, num instante, ou melhor, dentro de um prazo curtíssimo, depois do risco de perder os filhos, ele, de repente, tornou-se pai dos dois jovens novamente” (A.A. 10.12).

No percurso para o segundo processo de metamorfose por que passa Lúcio, não falta ainda um episódio de zoofilia com uma *matrona quaedam pollens et opulens* – “certa matrona rica e poderosa” (A.A. 10.19-22), analógica e lepidamente referida como uma nova modalidade de Pasifae, desta vez apaixonada por um burro. Esse passo representa justamente a

transição para o encerramento das atribulações de Lúcio, uma vez que é a partir dele que se enseja a possibilidade de exposição e humilhação do burro, uma vez mais no teatro – como ocorrera nos livros 2 e 3, durante o episódio da Festa do Riso (A.A. 2.32 – 3.11), aqui através da proposta de que ele realizasse núpcias públicas com uma *serial killer*, cujos crimes funestos o burro compartilha com o leitor (A.A. 10.23-28). Recusando-se a tamanho opróbrio, Lúcio foge do teatro em direção à salvação pela grande deusa, sincretismo de todas as outras (A.A. 11.5), já com a cerimônia de “casamento” em andamento, não antes de descrever detalhadamente o cenário e a performance dos atores que representavam o julgamento de Páris.

Considerações finais

O *modus uiuendi* da antiguidade romana retratado nos romances latinos, ainda que ficcionalmente delineado, deixa entrever um organismo social em funcionamento e permite lançar os olhares contemporâneos em pelo menos algumas maneiras possíveis de um provável jeito feminino de ser no mundo antigo.

As personagens dos romances latinos, talvez tanto quanto as personagens da sátira ou de alguns poucos personagens da comédia, e mais que nos outros todos gêneros literários da antiguidade, mostram que o ser mulher na Roma imperial implicava basicamente estar lado a lado, senão à frente, de importantes eventos.

A partir da abordagem aqui apresentada, pode-se afirmar que o espaço que a mulher ocupa nos séculos I e II de nossa era não é absolutamente de bastidores. As mulheres de Petrônio e Apuleio participam ativamente dos diversos episódios do *Satyricon* e de *O burro de ouro*. Trabalham, atuam no mundo, amam e são amadas; expressam seus sentimentos, seus desejos, suas metas. E elas, assim, permitem ao leitor atual vislumbrar, pelas janelas curiosas do presente, algo da real condição feminina, não apenas aqueles estereótipos de mulheres submetidos ao jugo ideológico de uma sociedade dominada literária e historicamente quase inteiramente pelos homens.

Referências bibliográficas

ANDRÉ, C.A. *Caminhos de Amor em Roma – sexo, amor e paixão na poesia latina do séc. I a.C.* Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

- APOLODORO. *Contra Neera* [Demóstenes] 59. Tradução Glória Onelley. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2013.
- AQUATI, C. "O riso e o grotesco no 'Satíricon' de Petrónio: o tratamento de Quartila (Sat.15-26)". *Letras Clássicas*, (7), 2003, 171-199. <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i7p.171-199>
- AZEVEDO, S. F. L. *Sexualidade e política à época de Augusto*: considerações acerca da 'lei Júlia sobre adultério'. In: CAMPOS, Carlos Eduardo da Costa; CANDIDO, Maria Regina. (Org.). *Caesar Augustus: entre práticas e representações*. 1ed.Vitória/Rio de Janeiro: DLL-UFES/UERJ-NEA, 2014, p. 239-256.
- CARVALHO, A.F. "Representações da mulher na poesia latina", *Olho d'água*, São José do Rio Preto, 1 (1): 135-145, 2009.
- LEÃO, D.F. "Amor e amizade no Satyricon de Petrónio", in: PEREIRA, B.F. & DESERTO, J. (orgs.) *Symbolon I – Amor e amizade*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009. disponível em ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8338.pdf - acesso em 15 de janeiro de 2019.
- FEITOSA, L.M.G.C. & FAVERSANI, F. "Sobre o feminino e a cidadania em Pompéia", *Pyrenae*, núm. 33-34, anys 2002-2003, pág. 253-259.
- FOUCAULT, M. *História da sexualidade – 2 o uso dos prazeres*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. 8 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998. p.131.
- GOUVEA JUNIOR, M.M. "Magaie Romae: as feiticeiras na literatura latina", *Phaos*, nº 11, 2011. p. 5-21.
- GOUVEA JUNIOR, M.M. "Medea, noxium genus: uma leitura jurídica da Medeia de Sêneca". *Archai: Revista de Estudos sobre as Origens do Pensamento Ocidental*. Nº 13 (2014).
- HORÁCIO. *Epistula ad Pisones*. Ed. Bilíngue. Bianchet et alii (orgs.) Belo Horizonte: Viva Voz FALE/UFMG, 2013.
- KNAPP, R. *Invisible romans – prostitutes, outlaws, slaves, gladiators, ordinary men and women... The romans that History forgot*. London: Profile Books, 2013.
- LEÃO, D. "Amor e Amizade no Satyricon de Petrónio". Coimbra: Universidade de Coimbra, p. 73-89. p.77. Disponível em: http://classica.org.br/revista/pdf/19/2/ClassicaBrasil_19.2_245-256.pdf> Acesso em 24/01/2019.
- MASSEY, M. *As Mulheres na Grécia e Roma Antigas*. Portugal, Publicações Europa América, 1989.
- PETRÔNIO. *Satyricon*. Tradução, introdução e posfácio de Sandra Braga Bianchet. Belo Horizonte: Ed. Crisálida, 2004.

PLUTARCO. *A coragem das Mulheres*. Tradução Maria do Céu Fialho, Paula Barata Dias e Cláudia Cravo da Silva. Coimbra: Minerva, 2003.

ROCHA PEREIRA, M. H. *Estudos de História da Cultura Clássica*, II volume – cultura romana. 3 edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. 500p.

TEIXEIRA, C. *A conquista da alegria: estratégia apologética no romance de Apuleio*. Lisboa: Edições 70, 2000.

SOBRE AS AUTORAS

AGATHA BACELAR

Bacharel em Letras Português-Grego e mestre em Letras Clássicas pela UFRJ, e doutora em Linguística pela UnB, onde é professora de língua e literatura grega no Instituto de Letras (departamento de Português, Linguística e Línguas Clássicas) e no Programa de Pós-graduação em Metafísica. Após pesquisar a poesia de Sófocles desde a iniciação científica até o doutorado, iniciou recentemente um novo projeto, voltado para questões de “Gênero, erotismo e política na poesia grega arcaica e clássica”.

E-MAIL: abacelar@gmail.com

ALCIONE LUCENA DE ALBERTIM

Mestra e Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba; Bacharela em Psicologia pelo Centro Universitário de João Pessoa; Especialista em Psicanálise pelo Espaço Psicanalítico de João Pessoa; Professora Associada de Grego Clássico e Latim do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB; Coordenadora do Núcleo de Estudos da Mitologia Greco-Latina, *Mythos*, e docente do Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB.

E-MAIL: lucena25@hotmail.com

ANA MARIA CÉSAR POMPEU

Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (2004). Fez um estágio pós-doutoral na Universidade de Coimbra, em Portugal (2010). Atualmente, é Professora Titular da Universidade Federal do Ceará. Atua nos Programas de Pós-graduação em Letras (PPGLetras) e em Estudos da Tradução (POET). É líder do grupo de pesquisa/CNPQ/SBEC: Núcleo de Cultura Clássica. É Presidente da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (2020-2021).

E-MAIL: amcpompeu@hotmail.com

ANISE D'ORANGE FERREIRA

Doutora em Psicologia e Letras Clássicas/Grego pela USP; ex-membro da RNP em SP; docente por 10 anos no PEPG/LAEL da PUCSP e há 17 na área de grego e no PPG em Linguística e L. Port. da FCLAr/UNESP. Responsável pelos Projetos Abertos em Letras Clássicas Digitais (CNPq), incluindo o Dicionário Digital Grego-Português e o Índice Dig. de Nomes Próprios Gregos em Português. Membro do Consórcio *Sunoikisis Digital Classics* e dos grupos LINCEU e ALTER.

E-MAIL: anise.a@gmail.com

CAMILLA FERREIRA PAULINO DA SILVA

Doutora em História pela Universidade Federal do Espírito Santo e atualmente é professora da Secretaria de Educação do Espírito Santo. É autora de vários artigos em publicações científicas, em especial versando sobre a poética de Horácio. Suas principais áreas de interesse são literatura latina, representações poéticas e imperiais e numismática.

E-MAIL: camillapaulino@gmail.com

CAROL MARTINS DA ROCHA

Abordou o teatro de Plauto, tendo como foco principal personagens femininas e estudos de gênero relacionadas à comédia *palliata*, ao longo de minhas pesquisas de Mestrado (2008-2010) e Doutorado (2011-2015; com estágio de pesquisa no Seminar für Klassische Philologie da Universität Heidelberg),. Desde 2017, atuando como docente na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), além de dar continuidade a esses estudos, passou a pesquisar as figuras femininas também na obra de Ovídio, com ênfase nas *Heroides*.

E-MAIL: carol.rocha@ufjf.br

ELAINE CRISTINA PRADO DOS SANTOS

Doutora em Letras Clássicas pela USP; Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras, UPM; Coordenadora do Curso de Letras, UPM; Coordenadora do Projeto Língua Portuguesa, PIBID, do Curso de Letras, UPM; Líder do grupo de Pesquisa LEMI: Letras: Educação,

Memória, Identidade; Membro do Grupo de Pesquisa: Linceu: Visões da Antiguidade; Membro do Grupo de Pesquisa em Historiografia da Língua Portuguesa, PUC-SP; Líder do Projeto de Pesquisa: Representações míticas na literatura e em outras linguagens: Tradição e Modernidade; Autora de artigos em veículos nacionais e internacionais, de capítulos e de livro.

E-MAIL: latim.elaine@gmail.com

GLÓRIA BRAGA ONELLEY

Professora Associada de Língua e Literatura Grega no Instituto de Letras da UFF. Aposentada (a pedido) pela Faculdade de Letras da UFRJ, onde é professora do PPGLC/UFRJ na linha de pesquisa Modos e Tons do Discurso Grego. Membro da equipe de investigação do CECH/Coimbra. Investigadora Colaboradora da UI&D- Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Vice-líder do grupo de pesquisa LEC/UFF/CNPq. Possui artigos publicados em periódicos nacionais e internacionais e três livros publicados (*Contra Neera* [Demóstenes] 59, em parceria com Ana Lúcia Curado; *A ideologia aristocrática nos Theognidea*; *As odes Olímpicas de Píndaro* – Introdução, tradução e notas, em parceria com Shirley Peçanha (UFRJ)). Coordenadora da equipe de revisão do Projeto de Execução de Periódicos Acadêmicos do Instituto de Letras da UFF.

E-MAIL: gloriaonolley@terra.com.br

FERNANDA LEMOS DE LIMA

Professora associada de Língua e Literaturas Gregas do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Em nível de pós-graduação, atua na PGLetras da UERJ e no PPGLC da UFRJ. Vem atuando junto a universidades gregas, como a de Ioánnina. É membra da Academia Brasileira de Filologia. Além disso, atua como Artista Visual, com produções escultóricas, pictóricas e em vídeo-arte.

E-MAIL: fernandalimagr@gmail.com

JANE KELLY DE OLIVEIRA

Docente do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no Paraná. Realizou tanto

seu mestrado (2005), quanto seu Doutorado (2009) em Estudos Literários, área de concentração em Teoria e Crítica do Drama, na Unesp/Araraquara. Suas pesquisas atuais voltam-se para o teatro grego antigo e para a recepção da literatura clássica greco-romana na modernidade.

E-MAIL: jkoliveira@uepg.br

JOSIANE TEIXEIRA MARTINEZ

Fez mestrado ("*Filoctetes*, de Sófocles: tradução, introdução e notas") e doutorado ("*A Defesa de Palamedes* e sua articulação com o *Tratado sobre o não-ser*, de Górgias") na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e atualmente é professora da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), onde leciona grego clássico e literatura grega antiga. Atualmente, seu foco de interesse está na tragédia sofocliana e na recepção moderna da literatura e da mitologia antigas.

E-MAIL: josianetm@yahoo.com.br

KATIA TEONIA COSTA DE AZEVEDO

Professora de Língua e Literatura Latina do Departamento de Letras Clássicas e do Programa de Pós-graduação em Letras Clássicas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre e Doutora em Letras Clássicas pela mesma instituição, dedica-se à docência, à pesquisa e à extensão. Entre os temas de interesse a que se dedica destacam-se o luto, as questões de gênero, o ensino de línguas clássicas e a recepção da cultura clássica.

E-MAIL: katiateonia@letras.ufrj.br

LENI RIBEIRO LEITE

Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e atualmente é professora associada de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Espírito Santo. É autora de *As cartas de elogio de Plínio, o Jovem* (Edufes, 2019, em co-autoria com Kátia Regina Giesen), *Épica II* (Editora da Unicamp, 2016), e *Latine Loqui* (Edufes, 2016), entre outros. Suas pesquisas se desenvolvem

na área de Literatura Latina do Principado, relação entre Poética e Retórica, Ensino de Latim e Recepção dos Clássicos.

E-MAIL: leni.ribeiro@gmail.com

MARIA APARECIDA DE OLIVEIRA SILVA

Graduada, Mestre e Doutora em História pela USP, com estágios na EFR/Itália (PDEE/CAPES) e na UNL/Portugal (FAPESP). Pós-Doutora em Estudos Literários pela Unesp/Araraquara e em Letras Clássicas pela USP. Pesquisadora do Grupo Heródoto/Unifesp. Pesquisadora do Taphos/MAE/USP. Líder e professora colaboradora do Grupo LABHAM/UFPI. Pesquisadora do Grupo Linceu/Unesp-Araraquara e do Grupo Retórica Antigua da Universidad de Cádiz. Autora de "Plutarco Historiador: Análise das Biografias Espartanas", 2006; "Plutarco e Roma: O Mundo Grego no Império", 2014. Plutarco. "Da Malícia de Heródoto", estudo, tradução e notas, 2013, todos publicados pela Edusp.

E-MAIL: maosilva25@gmail.com

MARIA CECÍLIA DE MIRANDA NOGUEIRA COELHO

Professora associada do Departamento de Filosofia UFMG. Pesquisadora nas áreas de retórica e sofística no período clássico grego, temas filosóficos na tragédia euripidiana, recepção da literatura dramática grega no cinema. Foi Presidente da Sociedade Brasileira de Retórica e da Associação Latino-Americana de Retórica. Doutora em Letras Clássicas (USP), com estágio na Brown University; Mestre em Filosofia (USP) e Graduada em Matemática e em Filosofia (UnB). Presidente de Honra da SBEC (2022 e 2023) e Representante da America Latina na International Society for Socratic Studies.

E-MAIL: ceciliamiranda@ufmg.br

MARIA DE FÁTIMA SILVA

É professora catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Como docente e investigadora, as suas preferências situam-se na área da Língua e Literatura Grega, sobretudo no que se refere ao teatro (trágico e cômico) e à historiografia. É tradutora de diversos autores, como Aristófanés e Menandro, Heródoto,

Aristóteles e Teofrasto. Mais recentemente tem-se dedicado aos estudos de recepção e publicado, com a editorial Brill, volumes sobre a presença de diversos mitos na literatura portuguesa, sobretudo dramática.

E-MAIL: fanp13@gmail.com

MARY DE CAMARGO NEVES LAFER

Professora de Língua e Literatura Grega na FFLCH da USP. Especializada no período arcaico da Literatura Grega, com Pós-Graduação na EHESS em Paris, defendeu sua Dissertação de Mestrado e sua tese de Doutorado na USP. Traduziu a primeira parte de *Os Trabalhos e os Dias* de Hesíodo, publicado e na sua 5a. reimpressão, bem como o *Hino Homérico a Afrodite* (no prelo). Tem diversas participações em periódicos e em publicações especializadas sobre mitologia grega, mitos e psicanálise, cinema, entre outros. Faz conferências e participa de debates sobre os temas mencionados.

E-MAIL: marylafer@hotmail.com

SANDRA MARIA GUALBERTO BRAGA BIANCHET

É graduada em Letras – português/alemão/inglês/latim pela UFMG, mestre em Estudos Linguísticos também pela UFMG e doutora em Letras Clássicas pela USP. Fez pós-doutorado na GMU – George Mason University (Virginia, USA) – em Literatura e Cinema. É professora titular de Língua e Literatura Latinas na Faculdade de Letras da UFMG e possui credenciamento pleno junto ao PPG em Letras: Estudos Literários (PosLit/FALE/UFMG), conceito 7 na CAPES. Traduziu os romances latinos *Satyricon*, de Petrônio, publicado em 2004, pela Crisálida; e *Metamorfoses*, de Apuleio, publicado em 2020, pela Appris. É autora, ao lado do professor Antônio Martinez de Rezende, do *Dicionário do latim essencial* (Editora Autêntica).

E-MAIL: sandra.bianchet@gmail.com

SOLANGE MARIA SOARES DE ALMEIDA

Pesquisadora na área de Teatro Clássico, de Literatura Clássica, Grega e Latina, e das Artes Manuais feitas a partir de fios têxteis,

como a tecelagem e o bordado. Doutora em Letras (2019), Mestra em Letras (2012), Licenciada em Letras (2008), pela Universidade Federal do Ceará. Pesquisadora do grupo de pesquisa/CNPq/SBEC: Núcleo de Cultura Clássica. Secretária Geral da Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos (2020-2021).

E-MAIL: solangemsalmeida@gmail.com

TALITA JANINE JULIANI

É professora de Língua e Literatura Latinas do Departamento de Letras da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP, campus Guarulhos). Graduada, mestre e doutora pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), fez estágio de pesquisa na Università degli Studi di Firenze durante o doutoramento. Estuda as obras latinas de Giovanni Boccaccio, especialmente o *De mulieribus claris*, e a recepção de obras de Ovídio em textos boccaccianos.

E-MAIL: talitajanine@gmail.com

TEREZA PEREIRA DO CARMO

Mãe, professora de língua e literatura latinas na Universidade Federal da Bahia. Possui interesse nos seguintes temas: Literatura greco-latina, mitologia, teatro, recepção da cultura clássica, tradução e performance. Coordena o projeto de extensão AdMithos e, eventualmente, é diretora e atriz de peças teatrais realizadas com seus alunos.

E-MAIL: tepecar@yahoo.com.br

TEREZA VIRGÍNIA RIBEIRO BARBOSA

Graduação em Português-Grego e mestrado em Estudos Linguísticos pela UFMG. Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa pela Unesp (1997), com bolsa sanduíche Capes, na Universidade de Coimbra. Pós-Doutorado na USP. Em 2011, estágio de aperfeiçoamento em teoria da tradução na UFSC. Professora Titular da UFMG (língua e literaturas gregas), membro da SBEC, coordenadora do GTT/CNPq, "diretora de tradução" da Trupersa e pesquisadora do NEAM/UFMG. Publicou com Piero Bagnariol a quadrinização da *Odisséia* (Peirópolis, 2013) e da *Ilíada* (RHJ, 2012)

de Homero. Bolsista de Produtividade do CNPq e do Programa Pesquisador Mineiro da Fapemig.

E-MAIL: tereza.virginia.ribeiro.barbosa@gmail.com

VIVIANE MORAES DE CALDAS

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB, 2018). Pesquisadora Visitante, no Instituto de Filologia Clássica da Universidade de Viena (Áustria, 2017). Mestre em Letras (Linguagem e Ensino) pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG, 2014). Graduada em Letras/Português (2011) e Letras/Francês (2014) pela UFCG. Formação na área de Letras Clássicas (Latim e Grego) pela Friedrich-Schiller-Universität (Jena, Alemanha). Atualmente é professora adjunta de Língua e Literatura Latinas, na UFCG.

E-MAIL: vivianemcaldas@gmail.com



Poderá ser pertinente uma primeira interrogação: até que ponto um volume com estudos sobre a mulher na Literatura Grega e Latina pode juntar-se à extensa bibliografia existente com inovação e utilidade? Não será um novo título sobre a matéria uma pura redundância? Importa, no entanto, reconhecer que, em matéria tão complexa e subjetiva, o passar dos anos convida a outras leituras, exigidas ou ajustadas ao próprio fluir da história da Humanidade. Portanto, por mais avalizadas e fecundas que as publicações existentes possam ser, não escapam ao desgaste dos anos e ao envelhecimento de cada estágio na experiência social. Há sempre utilidade em repassar, com outros olhos, caminhos pisados por uma longa hermenêutica.

Os temas incluídos neste volume constituem uma ampla amostragem, em linha diacrónica, das principais questões suscitadas pelo feminino na Literatura, incluindo testemunhos gregos e latinos. Sem serem exaustivos – nem a dimensão da matéria o permitiria –, são mesmo assim bem focados em autores e tópicos essenciais, produzindo um conjunto harmonioso e coeso.

Maria de Fátima Sousa e Silva

Universidade de Coimbra

