

GILMAR KRUCHINSKI JUNIOR

MUNDO ANTIGO

Estudos de Mestrado para o IEC

Universidade de Coimbra

2014

FACULDADE DE LETRAS / UNIVERSIDADE DE COIMBRA

MUNDO ANTIGO / ESTUDOS DE MESTRADO PARA O IEC

Ficha Técnica:

Tipo de trabalho	Livro Científico Feito a Partir de 6 Teses Finais de Disciplina de Mestrado em Mundo Antigo.
Título	Mundo Antigo / Estudos de Mestrado Para o IEC
Autor	Gilmar Kruchinski Júnior
Editora do Livro	Professora Ana Maria de Araujo
Identificação do Curso	2º Ciclo em Estudos Clássicos 2013-2014
Área científica	Mundo Antigo
Data de Entrega	10-07-2014

Kruchinski Jr, Gilmar., 2014 –
Mundo Antigo/ Gilmar Kruchinski Junior. [Ed. Tec. A. M. de Araujo];
Coimbra: Universidade de Coimbra. 92p.

ISBN 978-1-56581-231-4

1.Livro Científico.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a minha família, que com forte perseverança, e apesar das dificuldades, incentivou-me a prosseguir nesse projeto;

A todos os professores do curso de Estudos Clássicos do 2º Ciclo de Mestrado em Mundo Antigo, que ajudaram a promover meu desenvolvimento nessa área;

Ao Reitor e Presidente da Universidade de Coimbra, por apoiar esse tipo de iniciativa, promovendo o desenvolvimento por incentivos e méritos primando pela igualdade de oportunidades de estudos, sem distinção de classes sociais;

Ao SASUC pelo apoio geral e indispensável, que tornou viável para mim o prosseguimento desse percurso académico;

A Sociedade Filantrópica / Procuradoria dos Estudantes da UC, pelo encorajamento e apoio nas soluções internas de cunho académico;

A editora técnica desse livro de edição de autor, a professora Ana Maria de Araujo, brasileira gaúcha, oriunda do Rio Grande do Sul, Brasil, por seu brilho genial, técnico e científico, além de grande incentivadora e responsável por essa edição, por seu entusiasmo e esperança depositadas nessa presente obra;

Em memória também aos meus antigos mestres, que confiaram a mim parte de seus conhecimentos, para que eu pudesse voar em direcção à luz do saber;

A Biblioteca Nacional de Portugal, por permitir o acolhimento e preservação desse trabalho;

A Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, pela recepção, acolhimento e preservação desta obra;

Aos meus amigos verdadeiros; a estrada; e ao bom vinho Português, e aos bons magos que me ajudaram a prosseguir no caminho;

A mágica cidade de Coimbra, terra de antigos Reis, e a Portugal, também minha casa e País de acolhimento, pela hospitalidade e aprendizagem dos hábitos e costumes Lusitanos.

Gilmar Kruchinski Junior

ÍNDICE

PREFÁCIO.....	6
CAPÍTULO 1 – A FUNDAMENTAÇÃO DOS CONCEITOS DE BELEZA, HARMONIA, SIMETRIA E MÍMESIS NO PERÍODO CLÁSSICO.....	7
1.1 Introdução a Definição dos Conceitos.....	7
1.1.1 Beleza.....	9
1.1.2 Mímesis.....	10
1.1.3 Harmonia.....	11
1.1.4 Simetria.....	13
1.2 Período Clássico: Escultura, Arquitetura e Pintura.....	13
1.2.1 Escultura.....	14
1.2.1.1 A imagem completa de Afrodite de Cnido.....	15
1.2.1.2 Os detalhes das mãos.....	16
1.2.1.3 O jarro.....	16
1.2.2 Arquitetura.....	18
1.2.3 Pintura.....	20
CAPÍTULO 2 – TELÊMACO E A BUSCA PELA IDENTIDADE.....	26
2.1 A Viagem de Telêmaco em Busca da Identidade.....	28
2.2 A Identidade de Telêmaco Através de Outros Personagens.....	29
2.2.1 Telêmaco e a deusa Atena.....	31
2.2.2 Telêmaco e os pretendentes de Penélope.....	33
2.2.3 Telêmaco em Pilo.....	37
2.2.4 Telêmaco em Esparta.....	39
2.3 O Encontro Entre Ulisses e Telêmaco.....	42
CAPÍTULO 3 – A PAZ EM ARISTÓFANES.....	44
3.1 Elementos da Paz em Aristófanis na Obra <i>Os Acarnenses</i>	45
3.2 Nas Personagens em <i>Lisístrata</i>	48
3.3 Conexões Comparativas da Paz Entre <i>Lisístrata</i> e <i>Os Acarnenses</i>	50
CAPÍTULO 4 – A CARACTERIZAÇÃO DA REBELDIA DE ANTÍGONA.....	53
4.1 <i>Rebeldia de Antígona</i> em Sófoles.....	54
4.2 Na Versão de Jean Anouilh, <i>Antígone</i>	58
4.3 Em Eduarda Dionísio na obra <i>Antes Que a Noite Venha</i>	60
4.4 Na <i>Perdição</i> de Hélio Correia.....	62

CAPÍTULO 5 – A REPRESENTAÇÃO DAS NINFAS NA TRADIÇÃO CLÁSSICA.....	64
5.1 As Ninfas Clássicas.....	65
5.2 Caracterização e Representação nas Ninfas Através dos Tempos.....	68
5.2.1 Período medieval.....	68
5.2.2 Renascença.....	70
5.2.3 Ninfas modernas e contemporâneas.....	72
5.2.3.1 Ninfas modernas.....	74
5.2.3.2 Ninfas contemporâneas.....	75
 CAPÍTULO 6 – COMPARAÇÕES DE ANALOGIAS NAS DEFINIÇÕES DE GOVERNOS ENTRE OS LIVROS VI DE POLÍBIO, O POLÍTICO DE PLATÃO E A REPÚBLICA, DE CÍCERO.....	 77
6.1 Definições de Analogia.....	78
6.2 A Nau do Estado em Políbio, Livro VI.....	79
6.3 A Analogia da Nau em Cícero, República.....	82
6.4 Comparação das Analogias com O Político, de Platão.....	83
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 87
 REFERÊNCIAS.....	 88

PREFÁCIO

Esse livro é o fruto dos estudos sobre o *Mundo Antigo*, que começou no ano de 2013 e se estendeu até 2014, na área de *Estudos Clássicos*. Fruto de um esforço sincero e fidedigno ao que se considera atualmente um exemplar de cunho científico, inicialmente foi feito não para ser um livro, mas teses de mestrado de disciplinas na mesma área supra anteriormente citadas.

Não raro ultrapassando uma carga de 20 horas diárias de estudos no decorrer de meses e vencendo heroicamente o cansaço e a mesma posição na cadeira, algumas tendinites e a visão turva, com auxílio muitas vezes do bom vinho português e disciplina impecável, as 6 teses foram feitas com inabalável vontade, de forma exemplar e com exímia sobriedade. A linguagem utilizada, enquanto estilo, é filosófica, fruto dos anos que tive em *Licenciatura Plena* nessa área na *Universidade La Salle*, cidade de *Canoas*; Brasil, onde me formei em 2003, também com um *Bacharelado*.

O restante da sobrenatural paciência vem do meu ofício de escritor, e de querer ter pronto um trabalho de qualidade. E assim foram feitas as seis teses que se relacionam com a antiguidade *Grega Clássica*, e algo também do período *Romano*, esse último trata das políticas e cidadanias do mundo antigo, as outras tratam da mobilidade do mundo antigo, da tradição clássica, da arte antiga, dos temas de teatro da literatura grega e nessa linha também é abordada ainda a questão da reescrita do mito. Basicamente este é o currículo do primeiro ano em estudos clássicos na especialidade de mundo antigo, na *Universidade de Coimbra*.

Transformar as seis teses num livro é uma maneira de homenagear a instituição, os professores, os familiares, os estudantes e os amigos, além da mágica cidade de *Coimbra* e seus habitantes que, com paciência e carinho, souberam ensinar-me a dar um passo adiante em direção ao conhecimento, permitindo-me compartilhar as primícias dessa minha caminhada além oceano para os futuros estudantes, que espero, aportem por essas linhas.

Um obrigado sincero a todos vocês;

Votos de carinho, sorte e sucesso;

Gilmar Kruchinski Junior

CAPÍTULO 1

A FUNDAMENTAÇÃO DOS CONCEITOS DE BELEZA, HARMONIA, SIMETRIA E MÍMESIS NO PERÍODO CLÁSSICO

Falar de Arte Grega, enquanto Arte Antiga, estabelecendo o período por mero motivo referencial e específico desse capítulo que vai desde a morte de Sócrates ao início do Liceu de Aristóteles, utilizando também referências de antes e depois dessa época para explicitar e estabelecer a essência do próprio conceito de harmonia, simetria, beleza e mimesis enquanto fundamento e base estética da escultura, arquitetura e pintura no Período Clássico, tendo sempre em conta que parte sempre do sujeito artista seus referenciais e pressupostos conceituais, e a partir do mesmo, a objetividade desse entendimento teórico enquanto ferramenta expressa-se integralmente no objeto artístico exposto enquanto obra de arte. São esses conceitos teóricos, enquanto ferramentas mestras e pressupostos dos artistas para as confecções de suas obras que vamos analisar, para entendermos exatamente o que isso é, e após o exposto, fazer-se entendido do porquê falar de arte grega, arte antiga, é algo válido e utilizável em todos os tempos posteriores a época estudada.

1.1 Introdução a Definição dos Conceitos

Falar de Beleza, Harmonia, Simetria e Mimesis utilizando como base a explicitação desses mesmos conceitos¹ e referenciando-os contextualmente ao período Clássico Grego tendo como fundamento e pressuposto o desenvolvimento na arquitetura, escultura e pintura em sua forma desenvolvida² facilita a exemplificação dessas definições, pois o objeto da arte nessa época não se dissocia do conceito referenciado também enquanto arte, ou seja, embora possa existir independentemente do objeto, o objeto em si mesmo precisa necessariamente ser

¹O termo "conceito" tem origem no Latim "*conceptus*" (do verbo "*concupere*") que significa "coisa concebida" ou "formada na mente" (Fonte: <http://www.significados.com.br/conceito/>).

²Recorte temporal que retrata o apogeu do mundo grego, conhecido também como "século de ouro" (Fonte: <http://cpantiguidade.wordpress.com/2010/04/08/a-filosofia-grega-no-periodo-classico/>).

definido pelas conceituações estabelecidas³, e poderia assim ousar dizer que toda a essência da arte passa necessariamente pela definição do que é o objeto artístico desenvolvido, mas só o podemos fazer se tivermos como pressuposto as definições e critérios sobre o qual definimos o conceito do que realmente entendemos enquanto relação entre nós mesmos e o nosso entendimento sobre o objeto artístico analisado⁴.

Quero dizer com isso que é impossível definir arte sem pré-conceitos, sem pressupostos, e é sobre isso mesmo que este capítulo descreverá, assim, saberemos exatamente, ao analisar os conceitos em si mesmos como pressuposto da análise artística sobre o qual nos baseamos para avaliar, definir e classificar um objeto a priori⁵, começaremos a nos dar conta, tal como calçamos um sapato e o temos assim mesmo como algo a ser calçado, poderemos ver que na verdade calçamos borracha, plástico, cola, couro, tinta e cores. Nos habituamos tanto ao saber calçado como algo que nos serve, que muitas vezes esquecemos do que ele é feito, é uma forma de entender os conceitos e os pressupostos que calçamos através do olhar de nosso entendimento para definir um objeto artístico, mas numa avaliação mais aprofundada, podemos ver do que isso é constituído⁶.

Como os conceitos e suas formas de construção são muitos, vou apenas ater-me ao principal, que nos remete ao período clássico e que se observa na arquitetura, escultura e pintura, vou tentar observar melhor o que é exatamente a Beleza, a Harmonia, a Simetria e a Mímesis, referenciando-os⁷ entre os Sécs V e IV a.C, mais especificamente entre 399 a.C e 335 a.C, que corresponde em termos de datação ao processo, condenação e morte de Sócrates

³Descrever um conceito é uma tarefa semelhante à explicação que fazemos das coisas, do seu funcionamento, da sua natureza, das suas causas e dos seus efeitos (Fonte: E – Dicionário de termos literários/ definição de conceito. Link: <http://www.edtl.com>).

⁴As comparações elaboradas e estranhas entre objectos aparentemente distintos é a estratégia privilegiada para a construção conceptual metafísica (Fonte: E – Dicionário de termos literários/ definição de conceito. Link: <http://www.edtl.com>) O termo "conceito" tem origem no Latim "*conceptus*" (do verbo "*concupere*") que significa "coisa concebida" ou "formada na mente" (Fonte: <http://www.significados.com.br/conceito/>).

⁴Recorte temporal que retrata o apogeu do mundo grego, conhecido também como "século de ouro" (Fonte: <http://cpantiguidade.wordpress.com/2010/04/08/a-filosofia-grega-no-periodo-classico/>).

⁴Descrever um conceito é uma tarefa semelhante à explicação que fazemos das coisas, do seu funcionamento, da sua natureza, das suas causas e dos seus efeitos (Fonte: E – Dicionário de termos literários/ definição. <http://www.edtl.com>).

⁵ Em termos de filosofia analítica, um conceito é a representação intelectual, complexa e abstracta da essência de um objecto, o que permite distingui-lo de outros termos tidos tradicionalmente como equivalentes: *ideia* e *pensamento*. O conceito é o principal alimento da reflexão filosófica, intimamente ligado a todos os problemas da linguagem (Fonte: E – Dicionário de termos literários/ definição de conceito. Link: <http://www.edtl.com>).

⁶Dependendo do ponto de vista especulativo, os conceitos tanto podem ser considerados produtos da mente (como admitem os conceptualistas), produtos não mentais (como admitem os realistas), ou produtos individuais (como admitem os nominalistas). As diferentes representações dos conceitos tornam possível a teoria (Fonte: E – Dicionário de termos literários/ definição de conceito. Link: <http://www.edtl.com>).

⁷Material didático da disciplina de Arte Antiga (Fonte: Moodle / Tópico I: Enquadramento histórico do mundo grego/ Os grandes períodos históricos da idade do bronze à época romana, p. 1).

até a fundação do Liceu de Aristóteles, coincidentemente também ao período áureo da Época Clássica.

1.1.1 Beleza

O que é o belo na arte? Qual o conceito de beleza? Do que ele é constituído? Certamente a beleza não vem separada de suas partes constituintes, o mesmo se aplica conceitualmente, o conceito em si mesmo. Se o simples dicionário⁸ tem algum critério de validade, posso usá-lo. Significa, como substantivo feminino, predicado do que é belo, formosura, maravilha, encanto; ou seja, partes qualitativas da beleza. A mesma passa a ser então um conjunto dessas partes (formosura, maravilha, encanto), simplificada numa palavra (beleza).

Algo maravilhoso, encantador e formoso é exatamente o que os gregos clássicos buscavam na arquitetura, pintura e escultura, com o objetivo de fazer transparecer o belo na arte, e então fica mais claro que a beleza é o resultado conjunto do encanto maravilhoso daquilo que é formoso. Não existe beleza sem o conjunto de suas partes que lhe são inerentes à sua própria natureza, e isso transparece também conceitualmente, não apenas na análise do objeto belo, em Platão, o conceito é em si mesmo ideal⁹: “E existe o belo em si, e o bom em si, e, do mesmo modo, relativamente a todas as coisas que então postulamos como múltiplas, e, inversamente, postulamos que a cada uma corresponde uma ideia, que é única, e chamamos-lhe a sua essência”.

Ora, podemos entender diante da citação acima que, o belo em si, mesmo que faça parte do objeto da arte, é independentemente dele enquanto conceito ideal, múltipla em suas partes também conceituais, correspondente cada parte a uma ideia, mas que, no conjunto ou na soma das mesmas configura-se num único conceito, a beleza que é essência artística, chega a nós enquanto sensação, e se, independentemente dos conceitos apresentados, a sensação é sempre manifesta, a essência da arte grega é *aísthesis*, que, seguindo a mesma linha de pensamento da diérese platônica ao contrário, é o conjunto de Beleza, Harmonia, Simetria e Mímesis. Embora esses quatro conceitos possam ser o conjunto de outras partes e as mesmas serem partes de outros conjuntos, a soma das mesmas podem ser um conceito único que

⁸(Fonte: Scottini, 2009, p. 67).

⁹Viso. Cadernos de estética aplicada. Revista Eletrônica de Estética. ISSN 1981-4062, nº 1, Jan – Abr/2007. p. 3 (Fonte:Link: <http://www.revistaviso.com.br/>).

podemos designar como estética¹⁰: “A boa qualidade do discurso, da harmonia, da graça e do ritmo dependem da qualidade do caráter”.

Estamos falando então do caráter do entendimento, no sentido mesmo dos caracteres¹¹, já que não é meu objetivo desenvolver uma teoria metafísica dos conceitos de arte, mas sim, diante do exposto, entender as partes mais importantes dos conceitos que fazem parte do sentido estético da arte grega clássica. Voltando ao velho e simples dicionário, caráter significa: Tipos de imprensa, marca, característica.

Caráter, caractere, característica, roupas qualitativas do entendimento do conceito enquanto si mesmo, a própria forma, e dentro da conceituação da unidade estética, a beleza, a harmonia, a simetria e a mimesis enquanto partes de sua unidade, formam o ideal pensado, ou melhor dizendo, os pressupostos pelo qual a arte pode ser pensada, e tendo o ideal como o verdadeiro e real, podemos contrapor agora a realidade da essência estética da arte, conceitual, com sua mimesis, a imitação dos conceitos na realidade aparente, baseado em Platão¹²:

Assim, o homem que se julgasse capaz, por uma única arte, de tudo produzir, como sabemos, não fabricaria, afinal, senão imitações e homônimos das realidades. Hábil, na sua técnica de pintar, ele poderá, exibindo de longe os seus desenhos, aos mais ingênuos meninos dar-lhes a ilusão de que poderá igualmente criar a verdadeira realidade, e tudo o que quiser fazer (Fonte: Platão, 1972, p. 234).

1.1.2 Mimesis

Partindo da ideia de que os conceitos são ideais e reais, o objeto empírico passa a ser a imitação e projeção da percepção prévia do artista, que reconhece a partir dele mesmo a representação de suas ideias ou características que ele expõe, enquanto artista, no objeto criado, enquanto mimesis, ou seja, a imitação do real que é o conceito para o empírico ou objeto artístico, por exemplo, pintura, escultura, arquitetura¹³:

Do gr. mimesis, “imitação” (imitatio, em latim), designa a ação ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. Heródoto foi o primeiro a utilizar o conceito e Aristófanes, em *Tesmofórias* (411), já o aplica. O fenômeno não é exclusivo do processo artístico, pois toda atividade humana inclui procedimentos

¹⁰Viso. Cadernos de estética aplicada. Revista Eletrônica de Estética. ISSN 1981-4062, nº 1, Jan – Abr/2007. p.9 (Fonte: Link: <http://www.revistaviso.com.br/>).

¹¹Viso. Cadernos de estética aplicada. Revista Eletrônica de Estética. ISSN 1981-4062, nº 1, Jan – Abr/2007). p.82 (Fonte: Link: <http://www.revistaviso.com.br/>).

¹²(Fonte: Platão, 1972, p. 234).

¹³(Fonte: E – Dicionário de termos literários/ definição de mimesis. Link: <http://www.edtl.com>).

miméticos como a dança, a aprendizagem de línguas, os rituais religiosos, a prática desportiva, o domínio das novas tecnologias, etc. Por esta razão, Aristóteles defendia que era a mimesis que nos distinguia dos animais.

Notoriamente aprendemos por imitação, e imitar, melhor dizendo, caracterizar nosso conhecimento artístico numa obra é representar em última análise e de acordo com o que já foi exposto, a estética, a sensação que decorre dessa imitação inerente à natureza humana, pintura e escultura são dois exemplos. Imitar é fazer arte, a originalidade está na representação conceitual e prévia do artista¹⁴: “A mimesis pode indiciar a imitação do movimento dos animais ou o seu som, a imitação retórica de uma personagem conhecida, a imitação do simbolismo de um ícone ou a imitação de um ato musical. Estes exemplos podemos colhê-los facilmente na literatura grega clássica”.

Conforme a exemplificação acima, a imitação de um simbolismo é exatamente a imitação de um conceito, transformado em objeto de arte. O símbolo passa a ser a própria obra mimetizada, carregada com os conceitos que possibilitam a obra tornar-se manifesta e aparente, e por isso mesmo a estética pode ser apreciada em todas as suas partes, ao reconhecermos no trabalho artístico a harmonia, a simetria, a beleza e a mimesis.

Ter a sensação estética ao contemplar um objeto artístico é necessariamente reconhecer a harmonia¹⁵ do conjunto da obra, partindo de nosso entendimento dos caracteres, simbolismos e tudo aquilo que nosso entendimento conceitual sobre a arte pode oferecer.

1.1.3 Harmonia

Segundo a tradição grega, Harmonia é uma deusa, filha de Afrodite e Ares. Ao observar melhor enquanto conceito, observando seus pais, suavizar os opostos e ser a união dos contrários, possibilita a ideia de junção, ou conjunto, ao contrário da discórdia, que implica a separação. Em termos artísticos, exemplifica melhor a unidade da obra¹⁶:

Como filha de Afrodite, presidia sobre a harmonia conjugal, suavizando o conflito e a discórdia. Como filha de Ares, representava a ação harmoniosa na guerra. Mas

¹⁴ Idem citação (13)

¹⁵ De Homero a Aristóteles e os teóricos alexandrinos, o termo harmonía veio a ser empregado basicamente em três esferas de atividade: 1) na maçonaria e carpintaria as harmoníai eram “presilhas” ou “encaixes”, 2) na poesia e/ou filosofia, harmonia/ harmonía era uma Deusa, personificação ou força (Fonte: Correa, 1999, p. 174).

¹⁶ Tradução livre da citação, o original em Inglês é esse: *HARMONIA* “was the goddess of harmony and concord. As a daughter of Aphrodite, she presided over marital harmony, soothing strife and discord; as a daughter of Ares she represented harmonious action in war. Late Greek and Roman writers sometimes portrayed her as harmony in the more abstract sense : a deity presiding over the cosmic harmony” (Fonte: <http://www.theoi.com/Ouranios/Harmonia.html>).

tarde foi representada como uma divindade alegórica, presidindo sobre a harmonia cósmica e participando do cortejo de Afrodite.

Além da beleza, simetria, mimesis, a importância da harmonia assume aqui caráter universal, se entendermos que ela une perfeitamente e harmoniosamente todas as partes tanto do objeto artístico, quanto dos conceitos que fundamentam a estética. A Harmonia Cósmica, que vai além da harmonia conjugal denota claramente a passagem de uma esfera mais particular, para uma esfera mais universal nesse sentido de unidade de todas as particularidades em função de um sentido maior, uma unidade conceitual alegórica, estética, um símbolo representado pelo divino, um verdadeiro axioma¹⁷:

A palavra "axioma" vem da palavra grega ἀξίωμα (axioma), um substantivo verbal do verbo ἀξιόειν (axioein), que significa "considerar válido", mas também "requerer", que por sua vez vem da palavra ἄξιος (axios), que significa "estar em equilíbrio", e portanto "ter (o mesmo) valor (de)", "válido", "apropriado". Entre os filósofos da Grécia Antiga um axioma era uma afirmação que poderia ser vista como verdade sem nenhuma necessidade de provas.

Ora, a palavra ἄξιος que tem o mesmo valor de equilíbrio e validade, daquilo que é apropriado, tem por inferência enquanto inerente à deusa em seu caráter de culto e universal um valor completo e indissociável enquanto parte da manifestação simbólica e estética de uma obra de arte, na qual o sentido de proporção harmoniosa da mesma está diretamente associada à συμμετρία¹⁸:

O primeiro filósofo a se ocupar do assunto foi Platão (427 a.C.-347 a.C.). Para ele, belo é tudo aquilo em que as partes se agrupam de um modo coerente para compor a harmonia do conjunto. Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) introduziu uma ideia-chave – a da simetria. Ela tanto podia ser entendida de uma forma estrita, em que os lados opostos de uma figura dividida por um eixo central são exatamente iguais, quanto num sentido amplo, de proporção e equilíbrio entre as partes.

Segundo o que foi desenvolvido até agora posso entender que a harmonia do conjunto de uma obra de arte, agrupado de forma coerente e equilibrada, bem representada (mimesis) e caracterizada, proporcionalmente simétrica, expressa o belo e no conjunto a sensação única (no sentido também de unidade) que afeta (αισθητικής) o observador, são as faces da mesma unidade estética presente na Arte Grega do Período Clássico.

¹⁷(Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Axioma>).

¹⁸(Fonte: <http://super.abril.com.br/ciencia/simetria-logica-natureza-438293.shtml>).

1.1.4 Simetria

Sendo a simetria inseparável da face da beleza na estética da arte, visto que tem um sentido de unidade e em si mesma pode ser um axioma enquanto conceito, símbolo e caráter, ou seja, a simetria pode ser expressa, de acordo com o exposto, enquanto número. Nesse caso, é possível afirmar que a beleza pode ser expressa através de proposições matemáticas¹⁹:

Convidada a revelar o que a torna tão atraente, a modelo tcheca Paulina Porizkova resumiu a explicação em uma única palavra: matemática. ‘Tudo é uma questão de quantos milímetros existem entre os dois olhos e entre a ponta do nariz e o queixo’, afirmou. Na realidade, ela apenas aplicou a si mesma uma ideia nascida na Grécia antiga, a de que a chave da beleza pode ser expressa em números. ‘A matemática seria uma forma de obter um atestado de que o mundo possui uma ordem e, portanto, uma beleza intrínseca’, conta Mário Miranda Filho, professor de Filosofia Grega na Universidade de São Paulo.

Dado o acima exposto, simetria é ordem, que pode ser expressa por símbolos matemáticos, mas que, numa obra de arte, assume a expressão de uma face da estética, corroborando para que a obra seja bela em seu conjunto.

Observando mais uma vez o dicionário, vejamos o sinônimo de simetria²⁰: “Harmonia, traços e linhas que que harmonizem entre si”.

Traços e linhas, elementos inerentes e indissociáveis da matemática, aplicadas na arte grega clássica, tanto na pintura, quanto na escultura e arquitetura, favorecendo a mimesis e expondo inigualável beleza, sendo ela própria harmonia no conjunto da representação e caracterização estética, o que torna uma obra de arte completa por definição, dentro do que já foi até agora exposto.

1.2 Período Clássico : Escultura, Arquitetura e Pintura

Exposto anteriormente os conceitos de Beleza, Harmonia, Simetria e Mimesis enquanto faces de uma mais completa caracterização conceitual da estética, veremos onde isso se encontra, fundamentalmente na pintura, arquitetura e escultura dentro do período Clássico Grego, respeitando a datação inicialmente referida no início desse trabalho. Referências anteriores ou posteriores a esse período apenas terá o objetivo de realçar, enquanto pressuposto ou base, ou reflexo de sua influência, as características e fundamentos do tempo clássico que por hora nos atemos.

¹⁹(Fonte: <http://super.abril.com.br/ciencia/simetria-logica-natureza-438293.shtml>).

²⁰(Fonte: Scottini, 2009, p. 306).

1.2.1 Escultura

Certamente um ícone inabalável de todos os conceitos anteriormente apresentados, figurados esteticamente de forma completa, está na Afrodite²¹ de Cnido (350 – 340 a.C), obra do famoso escultor grego clássico Praxíteles²².

A obra desse autor é a que está em análise como referência e modelo da melhor expressão artística enquanto estética.

Essa é uma cópia que busca reproduzir o original, feita em 1943, por La Casa Juan Serra de Barcelona (vide nota 21 e respectivo Link de acesso para detalhamento das imagens):



²¹Imagens da Afrodite de Cnido, onde foi observado na análise a escultura completa, o detalhe das mãos e do jarro (Fonte: <http://www.museoreproduccionesbilbao.org>. A Fonte da data da escultura: <http://www.greciaantiga.org>).

²²Escultor grego nascido em Atenas, considerado um dos maiores escultores clássicos, ao lado de Fídias, cuja arte estabeleceu uma nova estética que enfatizava a graciosidade e elegância das formas. Provavelmente filho do escultor Cefisódoto, *o Velho*, foi pai de dois outros escultores, Cefisódoto, *o Moço* e Timarco. Trabalhou no Peloponeso e na Anatólia, mas principalmente em Atenas. Plínio, *o Velho*, assinala o apogeu de sua arte nos anos '60 (364- 361 a. C.) e sua escultura mais famosa era a *Afrodite de Cnido*, o primeiro nu feminino em tamanho natural da arte grega, e cuja graça inspirou a época helenística. A *Afrodite de Cnido* foi considerada por Plínio não somente a mais alta expressão do gênio do artista, mas também a mais perfeita peça existente no mundo. A deusa era representada nua, o que na época representou uma ousada inovação. Praticamente quase todo seu trabalho foi perdido, mas algumas das estátuas dele são conhecidos de cópias romanas, como o *Sátiro em repouso* ou *Periboeto* e o *Apolo sauróctono*, *o matador de lagartos*. Várias obras de sua autoria, descritas na antiguidade, ficaram conhecidas através de cópias romanas. A única obra preservada seria *Hermes e Dioniso criança*, achada em Olympia (1877), em que se destacam a suavidade das formas e o refinado polimento do mármore e, por isso, considerada por vários estudiosos como original. Suas estátuas eram complementadas pelo trabalho de pintores, entre os quais o favorito do escultor era Nícias (Fonte: <http://www.dec.ufcg.edu.br>).

Temos, da esquerda para a direita, na sequência completa, a Afrodite de Cnido, o detalhe das mãos e do Jarro, e tenho certeza de que a fundamentação dos conceitos de beleza, harmonia, simetria e mimesis do período clássico está completa na caracterização estética dessa cópia da obra de Praxíteles, o mesmo se verificará na pintura e na arquitetura, nas obras da mesma época, com seus respectivos autores, mas por hora pode-se analisar aqui e agora essas três partes, a obra completa, os detalhes das mãos e do jarro, na mesma sequência das imagens apresentadas, tendo como inspiração e base o fragmento 156 de Safo.

1.2.1.1 A imagem completa da Afrodite de Cnido

No Triunfo de Afrodite, Concerto Cênico de Carl Orff, Canto dos Noivos no Tálamo, parte VI, p. 14, Poema de Safo, Fr. 156; é possível em termos estéticos essenciais, transpor a compreensão completa do que representa a escultura da Afrodite de Cnido pela análise através da poesia para entender a escultura e todo o seu simbolismo representativo, pois a deusa em essência, é a mesma através dos tempos :

*Mais branca que o leite;
Mais macia do que a água,
Mais harmoniosa do que uma lira...
Mais fogosa que um cavalo,
Mais delicada que as rosas,
Mais flexível do que uma bela veste...
Mais dourada que o ouro!*

Afrodite é branca e macia, harmoniosa. Vejo na escultura essa representação combinada que remete a luz, pureza e

limpidez, na harmonia simétrica e delicadeza do movimento de breve recato ao cobrir as partes íntimas e ao segurar o tecido próximo do jarro. A delicadeza da simetria entre Afrodite está na união da mesma quando segura o tecido em harmonia do conjunto da obra, e também na mimesis, transformando pedra bruta em conceito delicado e na união entre o artista escultor e o conceito de beleza por ele pensado enquanto caráter da deusa, a transformação da bruta pedra em Afrodite, a mimesis perfeita entre o pensado, a imitação ideal e a execução da representatividade perfeita do amor, simbolismo²³ reverenciado enquanto imagem da própria beleza geradora da estética no sujeito que a admira.

²³Desde el momento de su ejecución, la Afrodita Cnidia o Venus de Cnido, ha sido considerada un prototipo de belleza universal (Fonte: <http://www.museoreproduccionesbilbao.org>).

1.2.1.2 Os detalhes das mãos

Continuando a análise através do poema para observar a escultura, não posso deixar de observar as mãos de Afrodite, o gesto é delicado, ela segura o tecido com os dois dedos maiores das mãos num gesto ambíguo que não se sabe ao certo se ela está soltando o tecido ou recolhendo-o, mas isso é indiferente, a ideia central é a harmonia na delicadeza, ambiguidade própria da representação amorosa, estranhamente e em breve especulação, parece os chifres de um animal, o que dá um caráter lascivo a essa ambiguidade (pegar, soltar, através da representação da toalha); mais fogosa do que um cavalo e mais delicada que as rosas remete bem a esse pormenor das mãos, o animal na simbologia dos dedos que parecem remeter aos cornos e a delicadeza suave do toque no gesto da mão no tecido, nesse ponto ela, nessa ambiguidade²⁴, passa a ser mais flexível do que uma bela veste, e é essa a riqueza da representação do amor enquanto beleza artística expressa nos detalhes da obra, a mão é o toque da deusa.

1.2.1.3 O jarro

Sem esquecer que, através da representação estética relacionada ao caráter da beleza, o objetivo desse ícone é o culto à deusa, através da reverência, peregrinação e amor, pois é através da imagem que o sujeito reverente encontra o conceito ali representado como se fosse o espelho daquilo que já possui, reconhecendo na deusa os aspectos mais profundos de seus anseios e desejos que pretende expressar enquanto ritual²⁵, culto ao amor.

Mas vamos ao jarro.

Afrodite de Cnido, desnuda e surpreendida no banho. O Jarro então estava sendo usado para a higiene da deusa, suponho então que seu recipiente seja água. Ora, isso não é por acaso, a origem da deusa surge por esse elemento natural, a própria etimologia do nome ἄφρος, de Afrodite²⁶, sugere que ela é aquela que se ergueu da espuma (das águas).

Ora, então o jarro contém o mistério de seu nascimento, seu poder e fonte de vida e origem e fundamento de sua existência, a riqueza com a qual ela se reconhece harmoniosa, bela, em perfeita simetria com si mesma na mimesis do ideal do escultor na representação do amor, e para o feito o artista utilizou como modelo a amante, o que corrobora mais com a

²⁴Numerosas historias hacen referencia a su fama, ya desde la antigüedad y al atractivo que el santuario de la isla de Cnido adquirió gracias a ella (Fonte: <http://www.museoreproduccionesbilbao.org>).

²⁵Afrodite (em grego antigo: Ἀφροδίτη, transl. *Aphrodītē*) é a deusa do amor, da beleza e da sexualidade na mitologia grega. Sua equivalente romana é a deusa Vênus. Historicamente, seu culto na Grécia Antiga foi importado, ou ao menos influenciado, pelo culto de Astarte, na Fenícia (Fonte: <http://pt.wikipedia.org>).

²⁶Hesíodo o associou a ἄφρος (*aphros*), "espuma", interpretando-o como "erguida da espuma" (Fonte: <http://pt.wikipedia.org>).

minha afirmação de que o sentido estético e conceitual pensado previamente é sempre, e a posteriori, por mimesis, representado na arte, nesse caso, como objeto de culto pela admiração do sentimento do amor que o artista já possuía dentro de si²⁷, passando do particular ao coletivo, o que fornece o reconhecimento do conceito estético de caráter universal pelo qual através do sentimento do escultor representado pela deusa, o culto pode ser entendido e expressado enquanto obra de arte, através do sujeito e imortalizado através dos tempos.

E o jarro, enquanto simbolismo, encerra toda a riqueza do exposto, mas para completar a análise, tenho de observar o enfeite que o mesmo contém em sua parte visível e externa, embora eu já saiba que faz parte do conjunto simétrico, harmonioso e belo da obra conjunta e que possivelmente imita algo, na mimesis está o segredo desse símbolo, o que corrobora ainda mais com a afirmação de que os conceitos que procurei expor permeiam claramente essa obra clássica.

Na reconstituição da fachada do tesouro de Atreu (1300-1250 a.C) encontrei semelhanças que, numa simples comparação, pode-se observar o mesmo semelhante estilo²⁸:



Esse estilo Micênico anterior a escultura estudada demonstra a importância do desenho circular, remetendo a motivos religiosos. As sepulturas também tinham motivos circulares no período Heládico tardio²⁹, quero dizer com isso que faz sentido religioso, de

²⁷Venus, supuestamente inspirada en la amante del escultor, Friné, aparece completamente desnuda, por primera vez en la escultura griega, cubriéndose, al ser sorprendida por el espectador, justo en el momento del baño. (Fonte: <http://www.museoreproduccionesbilbao.org>).

²⁸Identifica-se esse estilo visto também no Capitel. Chama-se Equino, do grego Ekino, que significa “com a forma de ouriço do mar”, ou Voluta, do Latim Volvo, fazer rolar, enrolar (Fonte: Arte antiga, matrizes grego latinas da arte ocidental. Material de apoio da disciplina, Moodle, p. 11. Tópico 2, Aspectos da arquitetura grega: origens, material e uso da cor, planta e decoração do templo grego, 25p).

²⁹Posteriormente, os micênicos, abandonando a prática das inumações em túmulos verticais, passaram a construir enormes sepulturas circulares chamadas *tholoi* frequentemente construídas nos lados das colinas. Alan Wace categorizou os nove tholos de Micenas em três grupos, de acordo com as suas características arquiteturais e de engenharia. O primeiro grupo, que inclui o Túmulo Ciclópico, Epau Phournos, e o Túmulo de Egisto datam do Heládico Tardio IIA enquanto as mais recentes datam do Heládico Tardio IIIB (o que corresponde ao período de

culto, o respectivo símbolo, a volutas (ver nota 28), o modelo circular, a marola do mar, toda a relação com a origem de Afrodite, a espuma, então concluo que é uma referência a própria manifestação de seu nascimento no mistério das águas, que está impresso no Jarro, a mimesis misteriosa de sua própria origem e poder, reverenciada enquanto caráter dessa divindade que nasce, vive e é cultuada simbolicamente pelos homens. O efeito estético do culto está assim bem completo em sua caracterização, em sua essência, na beleza, na harmonia, na simetria, na mimesis dessa fenomenal escultura de mulher, que levou multidões a venerá-la³⁰ no período grego clássico.

1.2.2 Arquitetura

Dentro do exposto até agora, fica mais evidente que a Escultura, Arquitetura e Pintura são expressões artísticas estéticas que seguem regramentos onde suas bases conceituais já foram expostas anteriormente no início do trabalho e se aproximam do que chamamos de ciência, tanto que na arquitetura do período clássico as regras tem o nome de ordens, o que fornece o valor de uma obra, ou seja, quanto mais perfeita na imitação ou adequação conceitual do trabalho artístico às regras que formam os modelos, tanto mais a mesma é valorada³¹. Sobre essas ordens, Maria Helena da Rocha Pereira, na p. 568, em Estudos da História da Cultura Clássica, esclarece:

As ordens arquitetônicas são duas: a dórica (colunas de arestas vivas sem base – assente diretamente no estilóbata, capitel simples, composto por ábaco e equino, friso dividido em métopas, geralmente esculpidas, e tríglifos e a iônica (colunas de arestas cortadas, assente numa base, capitel de volutas e friso contínuo).

cerca de 1525 a.C. a 1300/1275). O segundo grupo inclui Kato Phournos, Panagia Tholos, e o Túmulo do Leão. O terceiro grupo é constituído pelo Túmulo de Clytemnestra, Túmulo dos Génios (ou Tholos Perfeito) e a Sala do Tesouro de Atreu, descoberta pelo arqueólogo alemão Heinrich Schliemann (Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Micenas>).

³⁰Esta estátua foi a primeira obra grega de culto, em tamanho natural, a representar uma mulher completamente nua e sensual. Sua influência na História da Arte foi imensa, pois inspirou uma enorme variedade de nus femininos de maior ou menor apelo erótico nos séculos seguintes. A naturalidade, graça e beleza da escultura original tornou-se lendária. Luciano de Samósata, escritor do século II, conta a anedota de um homem que, preso por acidente no templo de Afrodite durante a noite, atacou sexualmente a estátua (Fonte: <http://greciantiga.org>).

³¹Para os gregos antigos, a arquitetura, a pintura e a escultura eram expressões artísticas que se aproximavam da ciência, pois no processo de idealização e execução deveriam seguir regras estabelecidas, em analogia com as Leis da Natureza. O valor da obra seria consequência da sua adequação a essas regras, na arquitetura clássica essas regras são chamadas de ordens, e seu conceito significa disposição regular e perfeita de partes visando a composição de um conjunto, o oposto de caos (Fonte: Revista Grécia Clássica. Biblioteca de história universal. Notas monográficas do arquiteto Prof. Rolando, p. 2).

As colunas de arestas cortadas, iônica, e mesmo os frisos divididos em métopas, dórica, precisam estar simétricas, a própria ordem das colunas precisam estar harmônicas para expressar beleza, imitando, através dessas regras que formam os estilos arquitetônicos, a natureza estética dos próprios conceitos culturais humanos gregos ali estabelecidos.

Dito o estabelecido no seu fundamental, posso agora com certeza dizer que o período clássico grego, no que concerne a arquitetura, pode ser considerado, em seu marco histórico, tendo seu início depois das guerras *Medo-Persas*, embora já, de acordo com o exposto anteriormente, os fundamentos conceituais e regras que as fundamentavam já existiam, o que permitiu que fossem, no período clássico, reconstruídas novamente sobre os mesmos princípios, e corrobora para minha afirmação a citação de Maria Helena da Rocha Pereira, na p. 572, em *Estudos da história da cultura clássica*: “ A fase clássica principia depois das guerras Medo–Persas, quando os monumentos da Acrópole são todos feitos de novo”.

Como prova de que os fundamentos da arquitetura clássica estavam já presentes também enquanto imitação da natureza, podemos observar que já existia o estilo Coríntio, o que imita as folhas de *Acanto*, desde o século V a.C; Maria Helena da Rocha Pereira, na p. 582, em *Estudos da história da cultura clássica*, diz :

Ao contrário do que o seu nome parece indicar, o coríntio nasceu em Atenas, no final do séc. V a.C. Segundo a tradição, fora o seu inventor o escultor ateniense Calímaco. A princípio usava-se só no interior dos templos, e talvez o monumento corégico de Lisícrates, em Atenas de 334 a.C, seja o mais antigo dos que apresentam colunas coríntias no exterior.

Ou seja, do período Clássico até os romanos, o mesmo modelo de imitação da natureza e princípios que regem a arquitetura³² se manteve, e o estilo Coríntio inventado por Calímaco³³ é uma prova disso, e de que a escultura não estava dissociada da arquitetura, já que os fundamentos que visam a beleza estética são os mesmos, ou seja, em termos completos estéticos de beleza, harmonia, simetria e mimesis, já com alguma exaustividade analisada,

³²Vitrúvio (fl. séc. I), arquiteto romano; trabalhou para Júlio César e para Augusto. Sua fama advém notadamente de um manual baseado em princípios helênicos, o *Da Arquitetura*, que chegou até nós em dez livros e teve grande influência durante o Renascimento. O tratado aborda todos os aspectos da arquitetura, desde os mais complexos, como o planejamento urbano, até os mais simples, como os materiais usados em cada tipo de edifício (Fonte: <http://greciantiga.org>).

³³Natural de Atenas ou de Corinto, Calímaco (gr. Καλλίμαχος) floresceu entre -450 e -400 trabalhou em ambas as cidades como escultor e talvez como arquiteto; Vitrúvio atribui a ele a invenção do capitel coríntio. A ele são atribuídas as *Nikés* dos frisos do Templo de Atena Niké (-427/-410), na acrópole de Atenas, e relevos com dançarinas laconianas, que possivelmente inspiraram antigos relevos de ménades em êxtase, dos quais temos cópias romanas. As características das vestes dessas ménades levam a crer que o original grego da *Venus genetrix* romana, de bronze, era também obra sua (Fonte: <http://greciantiga.org>).

elegi, assim como fizeram os artistas da arte antiga grega com seus devidos nomes já referidos, a própria folha de Acanto enquanto esculpida, parte ela própria indissociável da arquitetura³⁴ do período clássico grego, ao invés de representar a análise de um templo ou outra obra dessa época, percebi que, em termos conceituais, que é objetivo desse trabalho, a folha de Acanto³⁵ completa a ideia de arquitetura, certamente os antigos pensaram de maneira próxima ao definir essa folha como um estilo e parte arquitetônica, como evolução e completude da arte que imita a natureza³⁶, fica então, para completar a exposição, as imagens³⁷:

Acanto



Coluna Coríntia



1.2.3 Pintura

Como o fundamento conceitual da essência da arte grega, em seus caracteres, é o mesmo, e o que a define, tanto na poesia, como na escultura, arquitetura e pintura, enquanto matriz comum, é a imitação da virtude que esses mesmos conceitos representam, expressas na obra de arte. A ação representada enquanto movimento revela harmonia e simetria, dando vida à pintura, expressando-a enquanto virtuosa e bonita, cheia de beleza, no objeto, fundamentando a sensação da própria estética, e parte do artista expressar através dele mesmo

³⁴Em Arquitetura, significa: Ornato que imita as folhas de Acanto, o que caracteriza a ordem Coríntia (Fonte: <http://www.priberam.pt>).

³⁵É interessante notar o uso da representação de uma planta tão comum como adorno recorrente em templos e edifícios importantes. O Acanto aparece inconfundivelmente nos capitéis das colunas e frisas e até nas volutas através das épocas e estilos arquitetônicos e já era descrito como adorno por Vitruvius em detalhes no Livro 4, (Capítulo I, 7 a 10) em *10 Livros da Arquitetura* (Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>).

³⁶Folha de Acanto (Fonte: <http://www.fotosearch.com.br>).

³⁷Folha de Acanto (Fonte: <http://www.fotosearch.com.br>).

essas virtudes, pois nele, do artista que pinta, a representação melhor do caráter também é a que ele mesmo possui; e para exemplificar melhor e também reafirmar essa homologia, Aristóteles³⁸ comenta o assunto na Poética (1448a) quando aproxima a pintura da poesia:

Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores.

Isso exemplifica que, nos seus conceitos fundamentais, a essência da arte grega perpassa todas as artes, por mimesis, seja a partir da virtude que o artista tem e aprendeu conceitualmente, definindo dentro dele as noções de beleza, harmonia, simetria e mimesis e sua própria ideia estética ao expressar uma obra, seja ele poeta, arquiteto, escultor ou pintor, e do caráter virtuoso enquanto expressão das virtudes humanas, como expressa Aristóteles na Poética (1448a): “Polignoto representava os homens superiores; Páuson , inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas, diferenças, e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira”.

Pensando no que disse Aristóteles na citação anterior, vejo que tanto isso é fundamentalmente importante de salientar que, muito embora, os conceitos e os fundamentos sejam os mesmos para expressar a arte, a expressão dos mesmos, enquanto virtude ou vício depende necessariamente do sentimento do artista e daquilo que ele representa, a partir dele mesmo. Félix Loiva Otero, p. 147, Cultura grega clássica, comenta sobre o assunto:

E se a distinção entre imagem e real não libera a primeira dos critérios morais do segundo, ainda lança sobre aquela, duas reservas específicas: a imaginação está ligada às emoções e, por isso, envolve mais o homem do que a realidade mesma; a beleza das formas artísticas as tornam mais perigosas pelo prazer que propiciam.

Nos tempos que correm, já vimos muitas caricaturas de políticos, com o objetivo de os ridicularizar, isso depende do desenhista o fazer, mas os princípios que regem o desenho são os mesmos a todos os desenhistas , e dependendo do caráter de quem desenha, dentro do seu

³⁸Preferi utilizar a tradução de Eudoro de Souza, mas para comparar a citação utilizada, diretamente do grego, utilizei como referência: Kassel, R., 1965.

propósito, pode, com os mesmos fundamentos, tornar virtuoso o mesmo político anteriormente caricaturado, simplesmente exaltando suas virtudes.

A ideia aqui nessa analogia que fiz, pensando modernamente os princípios do estagirita e de Platão enquanto mimesis externada enquanto obra e objeto, dos conceitos fundamentais intrínsecos da realidade verdadeira do espírito, ou seja, o fundamento conceitual e matriz da arte grega é o real, expresso pela imitação do artista na sua obra, e a esse respeito Xenofonte, na obra *Memorabilia*, parte III, 10, também citado na p. 146 da obra de Félix Loiva Otero, *Cultura grega clássica*, completa essa ideia expositiva, que vale também para a escultura, que por sua vez imprime-se na arquitetura e pintura, a ideia é demonstrar que os conceitos e princípios da arte grega que fundamentalmente na sua estética é bela, harmônica, simétrica e representada pela arte da mimesis, é a ferramenta real do artista, e sua exposição no objeto da obra de arte, imitação dessa realidade:

Imitando as partes do corpo erguidas ou abaixadas, comprimidas ou distendidas, tensas ou relaxadas, segundo as posições, fazes tuas estátuas parecerem mais semelhantes a criaturas vivas e mais verossímeis? Exatamente. [...] e não é necessário imitar os olhos ameaçadores e o olhar cheio de alegria dos vencedores? Certamente [...]. Portanto, o escultor deve imitar no aspecto exterior a actividade do espírito.

Refletindo o Pitagorismo como matemática e indissociável da arte enquanto número, de todas as partes conceituais antes referidas (onde todas as artes, a própria realidade e ideia de unidade entre todas as coisas, e não só a música, podem, em última instância, ser expressas pelos números) que é obra do espírito humano, é entender que os fundamentos da arte grega, a partir de sua própria base conceitual ou origem, é o elemento comum que perpassa todas as artes do período clássico enquanto matriz de todas elas, sendo enquanto base, a essência das mesmas, já que, se tudo é regido e pode ser representado pela matemática, funde-se indissociável dos conceitos que se representam, a arquitetura é só um exemplo mais evidente, também aplicada na escultura e na pintura. A esse respeito, na Wikipédia há algo esclarecedor:

Segundo os pitagóricos, o cosmo é regido por relações matemáticas. A observação dos astros sugeriu-lhes que uma ordem domina o universo. Evidências disso estariam no dia e noite, no alterar-se das estações e no movimento circular e perfeito das estrelas. Por isso o mundo poderia ser chamado de cosmos, termo que contém as ideias de ordem, de correspondência e de beleza (Fonte: <http://pt.wikipedia.org>).

Analogamente posso pensar também na música para entender melhor a pintura, a escultura e a arquitetura na sua essência conceitual; seus fundamentos (conceitos acusmáticos³⁹ fundantes) são as matrizes⁴⁰ de toda a essência musical, mas os estilos musicais, a partir dessas matrizes, são imensamente variadas, embora seus fundamentos sejam os mesmos na imitação do som, e o que a difere são as variações da mesma matriz. Dentro dessa linha de pensamento, verifica-se diversos estilos diferentes de pinturas, mas também de esculturas e de arquiteturas, mas o objetivo desse trabalho não é demonstrá-las, quero apenas dizer com isso que as bases conceituais comuns, analogamente à associação aos princípios matemáticos da própria arte grega clássica, permitiram sua evolução de maneira completa. Nos *Elementos de lógica matemática*, de Jaime Campos Ferreira, na p. 6, isso evidencia-se:

A linguagem usada na Matemática, como qualquer outra linguagem, compreende designações, também chamadas nomes ou termos, e proposições ou frases. As designações servem para indicar determinados objetos matemáticos: números, pontos, conjuntos, funções, operações, figuras geométricas, etc.

O que são os conceitos apresentados até agora, explicitados, senão designações, que combinam nomes, termos, proposições e frases? Pois as designações, sendo o próprio objeto conceitual do sujeito artista que representa, traduz-se perfeitamente em lógica matemática, podendo ser indistinto conceito e axioma, então posso dizer que, não apenas no período clássico, mas também toda a variabilidade das artes futuras está fundamentada, exatamente porque a essência ou fundamento, já explicitadas enquanto conceitos artísticos que contém, em sua lógica, matemática, não se alteraram, e enquanto matrizes fundacionais, a *Arte Antiga*, na sua origem, pode ser sempre assim, renovada, revista e reinterpretada, pois é um pilar que tem superado o tempo e o espaço. O melhor exemplo do que expus até agora, e para completar o presente trabalho, é a pintura renascentista que contém todos os elementos do Período clássico grego, o Nascimento de Vênus (1483), de Botticelli⁴¹:

³⁹Os seguidores de Pitágoras aplicaram estas razões ao comprimento de fios de corda em um instrumento chamado cânon, ou monocorda, e, portanto, foram capazes de determinar matematicamente a entonação de todo um sistema musical. Os pitagóricos viam estas razões como governando todo o Cosmos assim como o som, e Platão descreve na sua obra, *Timeu*, a alma do mundo como estando estruturada de acordo com estas mesmas razões. Para os pitagóricos, assim como para Platão, a música tornou-se uma natural extensão da matemática, bem como uma arte (Fonte: <http://matematica.no.sapo.pt>).

⁴⁰Arquitas constrói sua escala baseada em frações da corda resultantes de medias harmônicas e aritméticas daquelas encontradas por Pitágoras no experimento do monocórdio. Já Eratóstenes elaborou a diferenciação entre intervalos calculados aritmeticamente a maneira de Aristóxeno, de intervalos calculados pela razão (Fonte: *Origem da matemática e da música*. <http://www.somatematica.com.br>).

⁴¹Enquanto Donatello e Mosaccio lançavam as bases do realismo tridimensional, Botticelli (1444-1510) se movia na direção oposta. Seu estilo decorativo linear e as louras donzelas flutuantes eram mais um retrocesso à



Na Wikipédia⁴² como fonte de referência, também há um comentário importante sobre a imagem pintada:

No quadro, a deusa clássica Vênus emerge das águas em uma concha, sendo empurrada para a margem por Zéfiro, o Vento Oeste, símbolos das paixões espirituais, e recebendo, de uma *Hora* (as *Horas* eram as deusas das estações), um manto bordado de flores. Alguns especialistas argumentam que a deusa nua não representaria a paixão terrena, carnal, e sim a paixão espiritual. Apresenta-se de forma similar a antigas estátuas de mármore (cujo candor teria inspirado o escultor do século XVIII Antonio Canova), esguia e com longos membros e traços harmoniosos.

A deusa emerge da concha, essa é harmônica e simétrica, imita os motivos do mar (mímesis) exaltando as qualidades afrodisíacas com o manto de flores das estações, possivelmente a primavera, o que implica a contagem do tempo, onde a matemática é imprescindível também na pintura para representar adequadamente as proporções da deusa no quadro como um todo, com a leveza da água, a concha é análoga à vagina⁴³, o que demonstra claramente o seu nascimento, já com a beleza de uma mulher adulta, imitada no seu melhor modelo do gênero feminino, numa estética sensacional.

arte bizantina. Por outro lado, seus nus sintetizam a Renascença. "*O Nascimento da Vênus*" marca o renascimento da mitologia clássica (Fonte : <http://multiplosestilos.blogspot.com.br>).

⁴²O nascimento de vênus (Fonte: <http://pt.wikipedia.org>).

⁴³Na antiguidade clássica, a concha do mar era metáfora para vagina (Fonte: <http://pt.wikipedia.org>).

Sem esquecer que a mesma deusa já foi representada no período clássico esculpida e como parte da arquitetura dos templos onde ela era cultuada, e com isso comprovo, mais uma vez, com caráter de suficiência diante do aqui exposto, que, na pintura, escultura, arquitetura, os conceitos fundamentais da arte grega, em sua estética, permeavam a beleza, a harmonia, a simetria e a mimesis como elementos comuns e essenciais para a execução em seus fundamentos, que, embora variáveis de acordo com o caráter e da expressão da obra do artista, continuam essencialmente imutáveis⁴⁴ nos seus princípios.

⁴⁴Algumas notas de *Sobre Demócrito* de Aristóteles deixarão mais claro o pensamento desse homem: “*Demócrito considera os objetos eternos como sendo pequenas substâncias infinitas em número*”. Ele postula que estas estão em um lugar de infinita magnitude, e ele chama esse lugar de “*algo sólido e existente*” [...] “*Porém, elas tem todos os tipos de formas e formatos*” e são diferentes em tamanho. De acordo com isso, ele gera e combina objetos visíveis e massas perceptíveis (Fonte: Félix, 1989, p. 124).

CAPÍTULO 2

TELÊMACO E A BUSCA PELA IDENTIDADE

A mobilidade do mundo antigo está indissociada da busca pelo conhecimento e compreensão do sentido identitário⁴⁵ do ser humano. Mesmo depois do homem ter se tornado um animal profissional fixado no tempo e no espaço tendo como pressuposto o ideal científico enquanto verdade comprovativa dos fatos⁴⁶, continuou movimentando-se, desbravando incansavelmente os mais recônditos mistérios desse planeta, deixando no transcorrer das épocas, incontáveis marcas de sua educação e cultura em todas as zonas possíveis⁴⁷ do globo terrestre, por terra, mar e ar, de maneira cada vez mais intensa e rápida.

Fica então uma questão: O que buscam esses milhões de seres, andando de um lado para o outro do planeta, misturando⁴⁸ idiomas, povos e culturas distintas, por quê nos movimentamos, afinal de contas, desde a pré-história?

⁴⁵A história do homem foi e é marcada por grandes mobilidade espacial. A mobilidade humana existe desde tempos remotos, indicando que o homem está sempre em busca de um lugar onde possa viver em melhores condições (p. 26). Ao longo de séculos, criaram a linguagem, produziram ferramentas, desenvolveram a arte, organizaram ritos, difundiram sistemas de troca. Enfim, construíram o que denominamos de cultura humana, o nosso principal mecanismo de adaptação (Fonte: Apostila de geografia do Governo Federal do Brasil. Mobilidade humana, as motivações, tipos de migrações. Módulo 2, Unidade 2, p. 33).

⁴⁶Tal conhecimento só se desenvolveu muito recentemente. Mas, qualquer que seja o suporte científico relevante, o conhecimento profissional tem sempre como base fundamental a experiência e a reflexão sobre a experiência, não só individual, mas de todo o corpo profissional. Os critérios fundamentais pelos quais se julga a sua qualidade são a eficácia na resolução de problemas práticos e a adequação das soluções aos recursos existentes (Fonte: Oliveira & Da Ponte, (sd), p. 05).

⁴⁷Agora que já sabemos que os deslocamentos humanos são mais comuns do que se imagina, algumas perguntas vêm-nos à mente. A primeira delas é como os homens adaptaram-se a condições naturais tão diversas? Estudos sobre o homem primitivo, demonstram que uma primeira explicação para essa adaptação diz respeito a mudanças morfológicas, como a cor da pele, a textura do cabelo etc. Outra explicação refere-se ao desenvolvimento cerebral. Os homens com maior capacidade cerebral puderam criar novas ideias, ferramentas, armas etc. Ao longo de séculos, criaram a linguagem, produziram ferramentas, desenvolveram a arte, organizaram ritos, difundiram sistemas de troca. Enfim, construíram o que denominamos de cultura humana, o nosso principal mecanismo de adaptação (Fonte: Apostila de geografia do Governo Federal do Brasil. Mobilidade humana, as motivações, tipos de migrações. Módulo 2, Unidade 2, p. 33).

⁴⁸Com o desenvolvimento cultural, o homem tornou-se gradativamente mais capacitado aos deslocamentos - roupas e moradias apropriadas ao calor ou ao frio, novas técnicas e tecnologias que facilitam a obtenção de alimentos, sistemas de transportes, dentre outras inovações. Como resultado, ampliou-se a diversidade étnica. Apesar da diversidade étnica da população mundial, os cientistas afirmam que somos todos iguais, ou seja, que a espécie humana tem as mesmas características genéticas e que, portanto, não se pode falar de diferentes "raças". As diferenças de cor, cabelo, e características sociais dos diferentes grupos étnicos são superficiais e estão ligadas à capacidade humana de se adaptar a diferentes ambientes (Fonte: Apostila de geografia do Governo Federal do Brasil. Mobilidade humana, as motivações, tipos de migrações. Módulo 2, Unidade 2, p. 34).

Por necessidade⁴⁹, simples assim. Precisamos caminhar, ansiosos por conhecer o mundo, novas pessoas, conhecimentos, povos e culturas, mas ainda assim, por quê temos a necessidade desse impulso, por quê simplesmente não nos fixamos, envelhecemos e morremos tranquilamente, de forma inevitável?

Por uma simples razão; compreender, a partir do outro enquanto espelho⁵⁰ que nos remete exatamente a descobrir, dentro de nosso imaginário animal, natural e lúdico, a nossa identidade. O movimento nos dá o caráter, e molda a noção de quem somos, enquanto povo, e ao olhar o diferente e o novo, ajuda-nos a entender também, dentro dessa concepção, nossa referência no mundo, e uma prova clara disso é a existência da *Odisséia* de Homero⁵¹, como um dos pilares da educação grega clássica; ali estão todos os principais elementos referidos da identidade humana⁵², aprendizado e lugar na realidade vivida, através da mobilidade de Ulisses⁵³, que busca retornar à sua condição de Rei de Ítaca, e Telêmaco, o filho que, ao

⁴⁹Mas o que teria levado o homem primitivo a deixar o seu lar? Há registros de dois fenômenos importantes que teriam levado ao deslocamento desses grupos: de um lado, a ocorrência de secas drásticas ligadas a um período de glaciação; de outro a explosão do vulcão Toba, na Indonésia, que teria provocado o resfriamento do planeta, já que suas cinzas impediam a passagem da luz solar. A disseminação do *Homo Sapiens* pela Terra deu-se a partir de uma única onda migratória, que em apenas 10 mil anos levou a raça até a Austrália. Depois, a migração avançou para o norte (Fonte: Apostila de geografia do Governo Federal do Brasil. Mobilidade humana, as motivações, tipos de migrações. Módulo 2, Unidade 2, p. 28).

⁵⁰Construímos as nossas imagens ou representações dos objetos através da nossa atividade e, por sua vez, estas imagens servem para a nossa orientação no meio ambiente. Assim, a gênese das imagens é regulada pela atividade. À medida que trabalhamos com um dado objeto, diversas imagens vão-se definindo, modificando, diferenciando e articulando. Além disso, as imagens dos objetos regulam a nossa atividade na medida em que permitem a antecipação do desenrolar dos processos. Esta antecipação joga um papel de tal modo forte que, em muitos casos, apenas vemos o que de antemão já esperamos ver (Fonte: Oliveira & Da Ponte, (sd), p. 6).

⁵¹Os gregos antigos diziam que Homero era o verdadeiro educador da Grécia. O que é que isto significa? Antes de mais certamente que, na educação dos jovens, as obras de Homero detinham um papel fundamental. Mas a sua influência tutelar ia muito além disso: Homero funcionou como um verdadeiro paradigma de referência para grande parte da produção literária e cultural posterior. Tal afirmação poderá parecer, à primeira vista, talvez um exagero, mas quem trabalha na área dos Estudos Clássicos, no mundo da História e da Filologia, sabe perfeitamente que é muito difícil falar seja de que assunto for, relativo à Antiguidade Clássica, sem começar por “beber” alguma informação em Homero. O vate por excelência era, de fato, o educador dos antigos, mas a verdade é que continua a ser o patrono maior dos estudos e reflexões que se possam fazer sobre esta mesma área do saber. Postas as coisas nestes termos, será mais fácil compreender a natureza fundacional dos Poemas Homéricos e da *Odisséia* em particular, característica que faz com que essas epopeias, o imaginário que as acompanha e as figuras que nelas são retratadas assumam o estatuto de modelo (Fonte: Leão, D. Ulisses e o espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento. Material disponível no Módulo Moodle, p. 4).

⁵²De resto, uma parte importante da educação na Grécia antiga passava por apreender a essência da ética operativa por detrás desses mesmos paradigmas, procurando transpô-la para a formação das pessoas, para o seu comportamento. Não surpreende, por conseguinte, que essa influência de Homero se fosse expandindo e cristalizando, a ponto de não se entender em pleno o teatro, a literatura e cultura gregas em geral, bem como boa parte da cultura latina e da própria recepção dos clássicos, sem Homero, porque de fato nele encontramos fios de reflexão extremamente fortes, eternamente plásticos, que motivaram múltiplas criações (Fonte: Leão, D. Ulisses e o espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento. Material disponível no módulo Moodle, p. 4).

⁵³É por isso ainda que, a partir dos traços do Ulisses homérico e de todos os outros heróis que na *Odisséia* são retratados, temos outras versões que se foram expandindo, em sentidos vários, a partir dessas premissas iniciais, alimentando assim um universo heróico e mítico que não pára de se enriquecer (Fonte: Leão, D. Ulisses e o

buscar notícias do pai, vai ao encontro de sua própria origem interna e sentido e referencial enquanto personagem, e em sua riqueza móvel e literária, forma e molda, pela transformação decorrente dessa procura, também na sua viagem pessoal, a própria revelação da identidade buscada⁵⁴ e encontrada.

2.1 A Viagem de Telêmaco em Busca da Identidade

Telêmaco busca através da imagem do pai enquanto rei e homem de grandes feitos, de forma indireta⁵⁵, através dos outros personagens da *Odisséia* por intermédio de suas histórias contadas e pela visão que os mesmos possuem, uma visão de sua própria identificação⁵⁶. Claramente o referencial primeiro é o pai, Ulisses, que desempenha em Ítaca o papel de rei ausente, esse reflexo fica evidente no tecido de Penélope⁵⁷, pois realça o tempo da trama. Enquanto Ulisses tenta retornar e recuperar sua identidade real enquanto referência de rei presente e governante, seu filho busca, através da mobilidade e interagindo com os outros elementos da história, encontrar seu pai⁵⁸ de forma indireta apenas enquanto referências de histórias contadas por outros integrantes da *Odisséia* (até seu posterior encontro pessoal quando Ulisses retorna a Ítaca), eu poderia dizer inclusive que Telêmaco é definido e se

espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento. Material disponível no módulo Moodle, p. 4).

⁵⁴Ainda assim, embora a *Odisséia* se centre sobre Ulisses, os quatro primeiros cantos da obra não são ocupados com Ulisses, mas antes com o seu filho, Telêmaco, e daí que desde a antiguidade se tenda a considerar esta primeira parte da *Odisséia* como sendo uma espécie de um quase poema à parte, geralmente conhecido por Telemaquia. (Fonte: Leão, D. Ulisses e o espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento. Material disponível no módulo Moodle, p. 4).

⁵⁵A discussão deste problema poderia ocupar-nos por muito tempo, mas talvez o mais interessante agora acabe por residir num aspecto aparentemente marginal: Telêmaco não conhecia o pai ou pelo menos não o conheceria bem, pois o que sabia do pai provinha daquilo que a mãe, Penélope, a respeito dele dizia (Fonte: Leão, D. Ulisses e o espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento. Material disponível no módulo Moodle, p. 4).

⁵⁶Por isso, esta vontade que Telêmaco tem de ir à procura de Ulisses será em parte infrutífera, pois ele só se avistará com o pai quando estiver já de regresso a Ítaca, mas permite-lhe ainda assim encontrar a imagem, a lembrança que outros heróis, seus companheiros de luta em Tróia, guardavam efectivamente de Ulisses. Esse pormenor é essencial para um ponto que me parece igualmente importante: a noção da salvaguarda da identidade, tema a que me proporia abordar de forma breve em seguida (Fonte: Leão, D. Ulisses e o espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento. Material disponível no Módulo Moodle, p. 4).

⁵⁷Agora sofro. Todos os nobres de Ítaca me cortejam contra a minha vontade e levam a casa à ruína. Desejam o casamento, e eu lhes teço artimanhas (Fonte: Homero, 1998, p. 129).

⁵⁸Telêmaco é ainda um jovem e, ao longo da *Odisséia*, assistimos à sua passagem de adolescente para adulto, afirmando-se como pessoa capaz de substituir Ulisses à frente dos destinos de Ítaca, quando fosse necessário. Mas para se definir verdadeiramente como pessoa não lhe basta ser Telêmaco, ele deve ser Telêmaco, o filho de Ulisses, de maneira que, para compreender bem a sua identidade, ele precisa de conhecer melhor a pessoa de quem deriva, Ulisses (Fonte: Leão, D. Ulisses e o espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento. Material disponível no módulo Moodle, p. 5).

define somente assim, pelos outros na história contada sobre seu pai, é o conjunto dos personagens com o qual ele interage⁵⁹ que faz do filho de Ulisses uma unidade identitária.

E assim, nessa metamorfose pessoal por vias indiretas de indivíduos terceiros que lhes revelam o mundo e a própria concepção de si mesmo que ele se reencontra na figura do pai, a referência direta que os une enquanto identidade (explicitada no momento mesmo em que Telêmaco encontra o pai e completa assim sua busca por sua própria referência e linhagem), é o filho do rei que reclama novamente seu lugar no mundo após a mobilidade, o que traz a certeza do objetivo de Telêmaco, ser o filho do herói⁶⁰, uma espécie de representação de identificação continuada enquanto herança nobre e histórica, sagrada pelos benefícios, aventuras e desventuras concedidas pelos deuses (que se resume simplesmente em reconhecimento cultural), que desenham assim os modos de ser e estar de todos os personagens, fazendo com que, nessa unidade identitária⁶¹ da qual Telêmaco faz indissociável parte, a *Odisséia* permaneça completa em toda a sua estrutura fundamental e conceitual, enquanto obra-prima da cultura grega.

2.2 A Identidade de Telêmaco Através de Outros Personagens

Partindo da ideia, já exposta anteriormente de que o personagem Telêmaco é construído, enquanto identidade, através de outros personagens da *Odisséia*, ou seja, de forma indireta, tendo como referência dessa busca a procura pelo pai, um aspecto fundamental e importante para sua identificação. Mas poderíamos perguntar: Por quê Homero faz isso,

⁵⁹Ora, é interessante constatar que Telêmaco ouve de todas estas figuras palavras de apreço em relação a Ulisses, sendo que as duas últimas fazem comentários particularmente significativos: Helena, com a natural intuição feminina, reconhece nele os traços físicos do pai, ou seja, reconhece em Telêmaco a projeção natural das qualidades que Ulisses representa; por outro lado, ele ouve também da boca de Menelau falar pela primeira vez do estratagema do cavalo de pau, o chamado cavalo de Tróia. Porque, na verdade, esse estratagema, que permitirá pôr termo à Guerra de Tróia, foi inventado por Ulisses, mas só na *Odisseia* ouviremos falar dele, pois a *Ilíada* termina com o apaziguar da cólera de Aquiles, e portanto antes do termo do conflito que opunha Gregos e Troianos. Ou seja, conjugando as observações de Helena e Menelau, Telêmaco passou a conhecer melhor as suas potencialidades enquanto filho de Ulisses, tendo assim condições para alimentar a expectativa de vir a praticar feitos igualmente dignos de nota (Fonte: Leão, D. Ulisses e o espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento. Material disponível no módulo Moodle, pp. 5-6).

⁶⁰Quanto mais enaltecido fosse o pai, a base a partir da qual ele se desenvolvesse, maior seria também a sua valorização enquanto filho. Estas reflexões remetem-nos naturalmente para a importância de conhecer a nossa identidade, as nossas raízes, como forma privilegiada de valorizar aquilo que somos enquanto pessoas, enquanto povo, enquanto cultura, enquanto civilização (Fonte: Leão, D. Ulisses e o espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento. Material disponível no módulo Moodle, p. 5).

⁶¹Também uma civilização que não tenha consciência do seu passado, das suas raízes linguísticas, do seu patrimônio cultural, em suma da própria natureza matricial, não pode obviamente ter futuro, pois está condenada a andar numa constante deriva identitária. Já a *Odisseia* nos faz compreender essa realidade, ao fazer Telêmaco sair de Ítaca – em busca do pai, em busca do seu lugar na aventura do conhecimento (Fonte: Leão, D. Ulisses e o espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento. Material disponível no módulo Moodle, p. 6).

referencia o pai ausente para a identidade do filho, que o procura através da mobilidade, e vai construindo a ideia de quem é por personagens intermediários? Homero é muito esperto, certamente, não é à toa que, dentro dessa sutileza, e para que fosse percebido por um olhar mais atento, colocou logo o filho na primeira parte da narrativa, para que nós leitores pudéssemos ter uma primeira referência da ideia de mobilidade, busca e identificação moral dos personagens, a própria noção de construção narrativa⁶² na ideia de perda e de busca, uma ideia de aprendizado por ausência, e para esclarecer melhor o que eu disse agora, cito Donaldo Schuler, Doutor em letras e Livre – Docente pela UFRGS, em seu texto “O Mito em Crise”, p. 11: “Ora, só se pode ensinar o que, de alguma forma, se perdeu. A perda acompanha o processo da enunciação. O dito (aletheia) se processa com o sacrifício do não dito, o interdito, a face oculta do que se manifesta (o pseudos)”.

Homero fala exatamente da formação do caráter do homem através da ausência e perda, tanto que Ulisses é o personagem principal da Odisséia e Telêmaco seu filho, é através dessa ausência, do não dito, que o processo enunciativo da identidade humana através dos personagens vai se revelando, e no encontro, o reencontro, demonstra a unidade, as evidências são claras, Telêmaco reencontra o pai e assim tem a unidade da identidade de seu personagem, Ulisses recupera seu reino e seu mundo, mostrando novamente a ideia de persistência e sentido linguístico⁶³, também na figura da (re)-união com Penélope.

O não dito é sacrificado, mas é o verdadeiro sentido do dito, enquanto unidade e identidade, e essa ausência, com caráter sutil e ao mesmo tempo rústico, faz parte da estrutura do jogo da linguagem de Homero, para transmitir esse conhecimento.

Donaldo Schuler, Doutor em letras e Livre – Docente pela UFRGS, em seu texto “O mito em crise”, pp. 12-13, corrobora com o exposto:

O mito narra, sem precisar circunstâncias e datas, a aurora do homem sustentado no amplo jogo da linguagem. O que ficou atrás pertence ao mistério da origem, que ameaça os que vivem à margem do exercício da linguagem, os rústicos. Mas o que ficou atrás é o fundo de que tudo procede. Nada se perde. A rusticidade sobrevive nos cantantes, assim como as sombras amparam a clara voz das Musas. A luz se alimenta das trevas. Delas os corpos iluminados provêm. De maneira semelhante, a rusticidade é o solo no qual o homem que sabe floresce (Fonte: Schuler, 1987, pp. 12-13).

⁶²A escrita declara a guerra que a flexível tradição oral jeitosamente evitava. As afrontas de Hesíodo a Homero nos colocam na origem do dialogismo e da intertextualidade. Hesíodo é categórico: as Musas que lhe dizem a verdade iludiram Homero (Fonte: Donaldo S. Doutor em letras e Livre – Docente pela UFRGS, em seu texto “O mito em crise”, pp. 10-11).

⁶³Subtraídas dos interesses imediatos, as palavras estabelecem relações duráveis, fonte de sentido (Fonte: Donaldo S. Doutor em letras e Livre – Docente pela UFRGS, em seu texto “O mito em crise”, p. 12).

Ora, o homem que sabe, nesse caso, é o próprio Homero, a ideia de luz demonstra o sentido dos personagens revelados, mas as Musas inspiram os homens a entenderem o sentido mesmo do entendimento daquilo que não está dito nas palavras dos personagens mas exatamente no fundamento moral e silencioso de suas ações, dentro do que defendi antes, pela ideia de falta, ausência⁶⁴, Ulisses parte em viagem e Telêmaco busca, também na mobilidade, a própria identidade, e os personagens que o filho de Ulisses encontra vão auxiliando –o nessa revelação.

2.2.1 Telêmaco e a deusa Atena

O nome grego de Telêmaco faz alusão ao próprio pai, sabe-se que Ulisses era bom arqueiro, e sabia atirar bem suas flechas, uma maneira de combater à distância, o que faz muito sentido na *Odisséia*, um homem rei, ausente de sua pátria lutando contra as adversidades, de longe, para voltar ao seu lar, assim, pela própria etimologia do nome, já se observa a unidade entre a situação do pai e sua ligação com o filho. Esclarece, nesse sentido, o princípio do entendimento da identidade de Telêmaco pela distância e pela mobilidade e unidade, já que o nome é a primeira identificação do personagem, e esclareço o dito pela nota de rodapé 9 da página 18, da *Odisséia*, na adaptação de Paulo Sérgio de Vasconcellos: “Telêmaco, em grego, significa ‘aquele que combate de longe’, o que é uma referência ao ato de atirar flechas, arte na qual o pai do rapaz era mestre consumado.”

A referência do próprio nome do filho, ligada à arte do pai é irrefutável mesmo na sua origem etimológica, faz sentido que a busca pelo pai, por semelhança, também se fundamente na mobilidade de Telêmaco, ao distanciar-se de Ítaca, é uma forma de, pela identidade buscada, conhecer-se em seus fundamentos, ele não foge, quer resolver o problema de sua casa, mas para isso, num primeiro momento, parte, buscando, através das histórias do seu pai, contadas por outros personagens, encontrar a sua unidade enquanto filho de um herói. Em seu auxílio, Atena aparece disfarçada, ela não se revela imediatamente como deusa ao filho de Ulisses, mas o leitor sabe que é ela, pelo não dito da personagem, esta busca ajudá-lo para manter a unidade, tanto do personagem como da história, Telêmaco teme a fragmentação da sua identidade e é o que a deusa, disfarçada de estrangeiro, impede que aconteça:

⁶⁴Nesse sentido, que pode ocultar perfeitamente o fundo de entendimento de um personagem (exatamente para revelá-lo), o sentido de ausência significa, ausência de impedimento para conhecer o não dito; Schopenhauer, filósofo alemão, já havia tratado desse conceito enquanto crítica à ideia do idealismo alemão (Fonte: Kruchinski, 2003, p. 15).

Telêmaco, o filho do ausente, tinha sempre o coração angustiado. Desejava que o pai retornasse o mais depressa possível para voltar a tomar a posse dos seus bens, que os pretendentes estavam consumindo. De repente, viu um estrangeiro encostado à porta, sem que ninguém o convidasse para entrar, e foi cumprimenta-lo e oferecer comida, depois da refeição, conversaram à parte (Fonte: Vasconcellos, 1998, p. 18).

Disfarçada de estrangeiro e sem ninguém que a convidasse a entrar, já implica alguém que veio de longe, e noção de ausência, mas com isso, não há impedimento, já que ninguém evita a aproximação entre a deusa e Telêmaco, a partir dessa falta, que o faz partir também em procura do pai, reside o entendimento da identidade do personagem, Telêmaco sente, e encontra o sentido interno de si mesmo, mais claro agora na revelação de Atena:

Palas Atena, sempre disfarçada, disse a Telêmaco: Ele vive! Certamente homens selvagens, em alguma ilha, impedem-no de voltar. Mas ele retornará à sua terra, porque é homem muito hábil e sabe se arranjar. Mas diga-me, quem são esses homens que parecem se banquetear como selvagens? Hóspede, respondeu Telêmaco, enquanto Odisseu estava aqui, essa casa era rica e honrada. Agora, em sua ausência, os nobres da ilha são pretendentes à mão de minha mãe e estão arruinando a casa. Logo acabarão comigo também (Fonte: Vasconcellos, 1998, p. 18).

Note-se aqui que a deusa fala de homens selvagens de uma ilha que impedem Ulisses de voltar, paralelamente os homens que parecem selvagens no banquete também estão na casa de Ulisses, na ilha de Ítaca, impedindo Telêmaco de exercer o poder, já que, segundo a deusa, Ulisses vive, e só por intermédio dele, como rei, Telêmaco pode desempenhar o seu papel como o filho do herói. Se Ulisses estivesse morto, Telêmaco não teria a identidade de filho do herói, e estaria sem função na trama, sendo sua unidade destruída pelos personagens pretendentes de Penélope. A revelação da deusa mantém o filho de Ulisses com função identitária, na unidade entre pai e filho, a revelação fará Telêmaco viajar, mantendo-se vivo enquanto fortalece sua identidade, através das histórias que outros personagens contam sobre seu pai, é Atena disfarçada quem o aconselha a mobilidade, mantendo-se assim na trama:

Ah! Se Odisseu estivesse aqui, todos esses homens teriam morte rápida. Mas ouça meu conselho: pegue o melhor navio e vá perguntar sobre seu pai em Pilo e em Esparta. Se vier a saber que ele ainda vive, suporte mais um ano. Mas se souber que morreu, erga-lhe um túmulo e conceda a mão de sua mãe a algum homem. Depois disso, pense num modo de matar os pretendentes. Ouça com atenção o que eu digo! Quando o estrangeiro se despediu, Telêmaco pôde ver que se tratava de uma aparição divina. De fato, a deusa se movera rápida como um pássaro. Telêmaco, então, sentiu-se mais forte e confiante, e lembrou-se vivamente de seu pai (Fonte: Vasconcellos, 1998, p. 19).

Fica claro, pela citação acima que os pretendentes de Penélope afetam de forma direta Telêmaco, e indiretamente à distância, Ulisses. Telêmaco representa na casa, o pai ausente, e o próprio poder que assim, não pode ser exercido, ele terá também de unir-se ao pai para completar seu destino na Odisséia, e para isso vai preparando-se, conhecendo Ulisses enquanto identificação do mesmo como representação de feitos heróicos contados pelas outras personalidades do poema, por isso não é por acaso que esses personagens que ele encontra na distância, ausência e viagem de autoconhecimento e formação identitária, são figuras que atuaram com Ulisses na guerra de Tróia (como por exemplo Nestor), pois são eles que vão caracterizar a unidade da semelhança⁶⁵ entre os dois personagens.

2.2.2 Telêmaco e os pretendentes de Penélope

Fica muito bem caracterizada a identidade de Telêmaco como homem da casa de Ulisses enquanto unidade identitária, enquanto filho do rei de Ítaca, já também exemplificado pela semelhança entre a etimologia do nome e as próprias lutas do pai para retornar ao lar, a questão da ausência enquanto sentimento do não dito, mas revelado na unidade da história por intermédio dos deuses; Atena revela que Ulisses está vivo em busca do lar perdido, essa perdição remete aos pretendentes ou violação da casa e agonia no sentido também grego, de Telêmaco em reestabelecer essa unidade pela identificação de sua própria história através dos feitos do pai, o que faz com que ele, em sua busca, movimente-se, essa mobilidade também fica expressa no poder que ele representa sobre os outros personagens, numa dessas passagens, para exemplificar; ele reafirma-se enquanto representante do poder da casa e de movimento entre os personagens, dando ordens a própria mãe: “Mãe, disse Telêmaco, os cantores não têm culpa de nada, Zeus é que é o responsável. Ele dá a cada um a sorte que bem desejar. Mas volte para seu quarto e seus trabalhos. Cuidarei de tudo por aqui, eu que tenho o poder nesta casa” (Vasconcellos, 1998, p. 21).

O canto, que torna triste Penélope é a lembrança da ausência, é nessa tristeza que o sentimento da personagem fala, mas aqui Homero não perdeu tempo, reintegra a ideia da revelação do poder de Telêmaco como filho da casa de Ulisses, e o poder de mobilidade, exercida sobre a própria mãe, e nessa ordem em si mesma que remete ao recolhimento

⁶⁵Também podemos referir essa passagem para exemplificar : *Nestor, grande glória de seu povo! Viemos de Ítaca. Ando à busca de notícias sobre meu pai, o ilustre e bravo Odisseu, que lutou ao seu lado em Tróia* (Fonte: Homero, 1998, p. 28).

feminino, dá uma ideia sutil de resignação importante em toda a trama pelo próprio caráter da personagem.

O canto que revela não em si mesmo, mas oculta na música a evocação do herói pela lembrança da esposa no sentimento de falta, pelo marido ausente, revela-se na ordem que Telêmaco exerce, ao dizer que cuida de tudo, é o filho de Ulisses a ideia de busca, retorno e unidade, é ele que impede que a falta do rei (que remete, por si mesmo, ideia de unidade) seja completa, e enquanto substituto, a identidade do filho só é possível enquanto ele identifica-se com o pai enquanto herói, a identidade de Telêmaco é, por herança e enquanto filho, a própria identidade de Ulisses por extensão:

E assim fez Penélope, chorando em seu quarto, até que Palas Atena lhe pôs nos olhos o doce sono. Enquanto isso, os pretendentes, em meio a danças e cantos, continuavam a se divertir; mas quando caiu a noite, cada qual voltou para sua casa. Telêmaco subiu para seu quarto e, durante toda a noite, ficou meditando na viagem que Palas Atena lhe aconselhara (Fonte: Vasconcellos, 1998, p. 22).

Quando Penélope aceita e resigna-se na ordem de Telêmaco, essa ideia remete a manutenção e ordem na casa, pois, aceitando o feito, revela seu próprio caráter, mantém-se enquanto rainha e demonstra não submissão, mas poder. Resignar-se é algo poderoso, quando por exemplo, ela recusa os pretendentes⁶⁶ e assim salva sua posição, aceitar a ordem do filho é aceitar o próprio poder da casa de Ulisses, na qual ela é mulher soberana sobre os pretendentes homens, enquanto poder de resistência, que nada mais é do que a manutenção da unidade da identidade de Ulisses enquanto rei de Ítaca, e por extensão, a manutenção da identidade (em construção e por extensão) de Telêmaco.

E por isso mesmo não poderia ser diferente, o filho de Ulisses, antes de viajar, vai reclamar do comportamento dos pretendentes, e identificando-se, dentro do contexto de tudo o que já foi dito anteriormente, e como bom filho, vai partir em busca do pai, não sem antes demonstrar mais uma vez, a ideia de unidade enquanto identidade que ele mesmo busca, reunindo, essa é mesmo a palavra, os homens, exercendo seu poder como filho do rei, um poder que não o dissocia do pai:

No dia seguinte, quando bem cedo apareceu a Aurora de dedos cor de rosa, Telêmaco reuniu os homens para falar-lhes. Palas Atena verteu sobre ele um encanto divino, tornando-o belo como um deus, e as pessoas o contemplaram com

⁶⁶A culpa não é nossa, mas de sua mãe, essa mulher manhosa. Vai fazer quatro anos que vem nos enganando. (Fonte: Homero, 1998, p. 23).

admiração. Entre outras palavras, disse: — Minha mãe sofre, contra sua vontade, o assédio dos pretendentes, filhos dos nobres de Ítaca, que todo dia estão em nossa casa. Matam bois, ovelhas e cabras, banqueteiam-se e bebem vinho. Estão acabando com tudo o que é nosso. É que não há aqui um homem como Odisseu, para pôr um fim a essa desgraça (Fonte: Vasconcellos, 1998, p. 23).

Note-se que ele não substitui o pai enquanto identidade, ele tem, em contrapartida, um caráter próprio, quando ele afirma “não há aqui um homem como Odisseu (Ulisses)”, ele sabe-se enquanto filho, extensão e caráter do pai, mas não está a altura da grandeza do rei, mas isso não impede de, a partir do pai, ter sua própria identidade caracterizada de filho, exemplificada no exercício do poder, na convocação da reunião, na reclamação dos pretendentes, e depois na viagem e nas histórias que ele saberá do pai enquanto homem de grandes feitos.

A ideia de que os pretendentes de Penélope terão de sair de cena no futuro, falando numa linguagem mais teatral, vem do augúrio, sinal divino, das aves que surgem enquanto Telêmaco discursava contra os pretendentes de Penélope, o que já antecipa de certa forma o destino dos personagens:

Assim que Telêmaco terminou de falar, Zeus fez surgir duas águias no cume de um monte. As aves voaram juntas até a assembléia; ao chegar diante dos pretendentes, começaram a bater fortemente as asas e a olhá-los com um olhar cheio de ódio. Por um momento, atacaram-se mutuamente e depois partiram na direção das casas dos pretendentes. Todos acompanharam o vôo das águias tomados de espanto; tinham o coração apreensivo com o pensamento do que poderia estar para acontecer (Fonte: Vasconcellos, 1998, p. 24).

Quem conhece a peça *Antígona*, de Sófocles, poderia fazer um paralelo com a resistência de Penélope enquanto ideia de personagem, se abstrairmos os elementos do enredo, e de Tirésias com o velho do augúrio, ou mesmo com o Coro, ou seja, aquele que avisa e antecipa o fim da trama, para que exista a unidade da peça como um todo, quero dizer com isso que na *Odisseia*, esse elemento de revelação ocorre, primeiro através do divino com Atena revelando que Ulisses está vivo, depois o augúrio das aves, e com isso, em escala até os humanos, o mago, o adivinho e intérprete que revela o futuro dos personagens e o destino funesto dos pretendentes, sempre com aquele ar do ‘não dito’, implícito no revelado, no sentido mesmo da interpretação pela analogia dos pássaros:

Então, tomou a palavra um velho experiente na arte de descobrir o destino através da observação das aves: — Um grande mal paira sobre os pretendentes. Odisseu não ficará longe por muito tempo. Trará morte e desgraça para alguns. Quando Odisseu

chegou a Tróia, previ que só voltaria para casa vinte anos depois, após muitos males e sem os seus companheiros. Tudo se cumpre agora (Fonte: Vasconcellos, 1998, p. 24).

O elemento da negação e não submissão dos personagens que são os pretendentes de Penélope, configura-se numa clara ideia de recusa de fragmentação e eliminação da própria identidade e função dos mesmos na trama, mas alguns personagens tem de sair de cena para fundamentar e fortificar a unidade dos outros, geralmente para consagrar o herói, no caso Ulisses (Odisseu), fazer a união identitária de Telêmaco por esse intermédio, a própria identificação da unidade do personagem com o seu reino (Ulisses é rei), o favorecimento dos deuses nessa ideia de fortificação da identidade pela mobilidade, e claro, a morte dos personagens que favoreceram o drama (sentido grego de ação e movimento) já anunciada de forma divina. Essa recusa⁶⁷ dá vida aos personagens e força no drama, dando um motivo e uma fundamentação de justiça ao herói para eliminar os pretendentes de Penélope, reafirmando assim a unidade (do rei) e identidade (do filho do rei), pela fragmentação e eliminação (dos pretendentes). Mas esse recurso serve apenas para reforçar a unidade da história como um todo, e para exemplificar, deixemos que os deusa Atena e Zeus corroborem com minha ideia:

Enquanto isso, Atena se dirigiu a Zeus: Ó pai, que tens em mente? Desejas uma guerra prolongada ou que entre os dois grupos se faça a paz? Zeus, que acumula as nuvens no céu, respondeu: Filha minha, por que essas perguntas? Não foste tu que planejaste a punição dos pretendentes? Mas agora que isso aconteceu, devem fazer um pacto. Odisseu será rei para sempre, e nós faremos que o massacre de filhos e irmãos caia em esquecimento. Que todos vivam como no passado, em harmonia, e haja muita prosperidade e paz (Fonte: Vasconcellos, 1998, p. 167).

Ou seja, a deusa Atena planejou a punição dos pretendentes, mas Zeus, que simboliza a unidade do Olimpo, também enquanto rei, sugere o pacto, e como os heróis se aproximam por semelhança, dos deuses, Odisseu (Ulisses) também será para sempre rei de Ítaca em sua unidade, depois de eliminados os empecilhos para tal, com o desaparecimento dos pretendentes que ameaçavam o reinado.

⁶⁷Um dos pretendentes, de nome Eurímaco, respondeu: Oh, velho! Vai fazer previsões na sua casa! Eu sei analisar essas coisas melhor do que você. Nem todas as aves anunciam o futuro. Odisseu morreu em algum lugar remoto. Nós não desistiremos e ficaremos aqui até que Penélope se case com um de nós. Não temos medo de ninguém, nem de Telêmaco. Não nos preocupamos com essa sua profecia, velho (Fonte: Homero, 1998, pp. 24-25).

E a unidade⁶⁸ enquanto identidade reinante e dominante. O pacto também é o símbolo dessa união, também relacionada entre deuses e homens heróis, na qual Telêmaco está indissociado enquanto identidade do reino de Ítaca, da sua relação com o pai herói e com as divindades, a luta e o massacre, caídos no esquecimento, perfazem a ideia da concretização dessa identidade e unidade como último movimento do poema como harmonia.

O movimento dessa identidade está na própria busca de Telêmaco, por isso ele resolve, depois de demonstrar os antagônicos que serão eliminados da história (pretendentes de Penélope), ele faz o contrário, através da mobilidade, vai a Pilo, buscar sua identificação pelas histórias do pai, contadas pelos outros personagens, e assim, através desse movimento, ele se identifica.

2.2.3 Telêmaco em Pilo

É evidente que Telêmaco busca a verdade sobre seu pai, que passa a ser assim a verdade sobre si mesmo, é um personagem de auto descoberta através da mobilidade. Quem dá a certeza do critério de verdade sobre a fala dos outros personagens e que tranquiliza o filho de Ulisses, é a própria Atena, que inclusive lhe guia até o personagem correto, o próprio Rei de Pilo, Nestor. É aqui novamente o critério de unidade real que se estabelece entre o pai Ulisses (através das revelações de Nestor que também é rei) e o filho, tudo revelado pela fala da deusa Atena que o guia: “Telêmaco e Palas Atena desembarcaram, e a deusa disse ao rapaz: Vá até Nestor, o rei de Pilo, e lhe pergunte sobre seu pai. Não dirá mentiras: é um homem sábio” (Vasconcellos, 1998, p. 28).

E aqui fica evidenciado que Telêmaco busca o pai herói, o que ajuda, na fala do Rei de Pilo, Nestor, evidenciar a verdade com a qual ele se identifica:

Nestor, grande glória de seu povo! Viemos de Ítaca. Ando à busca de notícias sobre meu pai, o ilustre e bravo Odisseu, que lutou ao seu lado em Tróia. Sabemos que fim tiveram todos os que lutaram contra os troianos. Mas, quanto a ele, ninguém sabe se morreu em terra ou no mar. Foi por isso que vim até aqui, pedindo que me conte a sua morte, caso a tenha visto com seus próprios olhos ou tenha sabido dela através de alguém (Fonte: Vasconcellos, 1998, pp. 28-29).

Ora, se a própria Deusa Atena já havia anteriormente revelado a Telêmaco que Ulisses estava vivo, qual a razão agora para ele ir até Pilo e perguntar ao Rei Nestor novamente o

⁶⁸Trata-se de uma noção de psychê estranha ao pensar de hoje, para o qual a alma é espírito por excelência. Não impede, no entanto, que se aceite a existência de uma concepção unitária da personalidade nos Poemas Homéricos (Fonte: Ferreira, 1996, p. 65).

mesmo, ao lado e a pedido e orientação da própria Atena atestando que o dito é a verdade? Aqui fica evidente que o filho de Ulisses já sabe a verdade, que o pai está vivo, mas o que ele procura, mais profundamente, ao perguntar ao Nestor, é descobrir as histórias sobre o pai enquanto herói de grandes feitos, fazendo com que o personagem, ao falar da *Guerra de Tróia*, dê a referência de uma identidade a Telêmaco, identidade essa que ele vai construindo, enquanto filho de herói, por isso mesmo a deusa Atena é guia, personagem auxiliar dessa construção interna das qualidades ou virtudes do filho de Ulisses:

Oh!, amigo, respondeu Nestor, você me recordou os males que nós, gregos, sofremos naquela guerra. Em Tróia morreram muitos dentre os melhores. Mas ninguém vencia em astúcia o ilustre Odisseu. Depois que destruímos a cidade e partimos em nossos navios, Zeus concebeu em sua mente um retorno cheio de desgraças para os gregos. É que nem todos tinham sido sensatos ou justos. Ao partir, no fim da guerra, separei-me de seu pai. Não tenho notícia dele nem dos outros gregos. Mas você deve ser valente, filho, para que no futuro falem bem a seu respeito (Fonte: Vasconcellos, 1998, p. 29).

Analisando a citação acima, a primeira dessas virtudes que herda do pai, enquanto construção da imagem de sua identidade é a ideia de astúcia, sensatez e justiça, é a própria definição das qualidades de Atena que o guia. Valentia, para que no futuro falem bem de Telêmaco, ou seja, o reconhecimento de fazer valer, de valor, que os outros personagens do poema atribuem a ele e o abonam enquanto virtudes que já existiam no pai, uma ideia de herança, como se o próprio filho do herói estivesse habilitado também a feitos semelhantes, a curiosidade aqui é que Telêmaco é um personagem em formação para receber a herança dessas virtudes de forma indireta e através da história e reconhecimento dos outros personagens, através da mobilidade e guiado por Atena, o que mostra claramente que um herói não nasce pronto enquanto personagem, ele nasce e se forma a partir da construção de uma identidade.

E nessa construção, um personagem indica outro, como faz Nestor, reforçando a verdade das virtudes que serão contadas nos sinceros personagens, o que reforça a construção da imagem de um herói como uma pessoa íntegra, o que é importante na formação da identidade de Telêmaco enquanto ser o filho de Ulisses como principal referência: “Aconselho-o a ir até Menelau, que voltou há pouco de viagem e deve ter notícias de Odisseu. Se quiser ir por terra, ofereço um carro, cavalos e meus filhos como acompanhantes. Menelau não dirá mentiras: é um homem sábio” (Vasconcellos, 1998, p. 30).

A construção dessa identidade, que são virtudes divinas, consagradas na ideia da deusa Atena que acompanha Telêmaco enquanto guia, torna, por ideia de construção

identitária e semelhança, o próprio filho de Ulisses, purificado por essa construção da imagem (depuração do personagem), vai assemelhando-se aos deuses enquanto imagem e nobreza, essa subtileza aparece no banho, que a filha de Nestor oferece : “A filha de Nestor preparou um banho para Telêmaco. Lavou-o e o esfregou com óleo de oliva. Depois, revestiu-o com um manto e uma túnica. O jovem saiu do banho parecendo um deus imortal e foi se sentar ao lado de Nestor” (Vasconcellos, 1998, p. 30).

Sentar-se ao lado do próprio Rei de Pilo, Nestor, parecendo um deus imortal, já configura as virtudes divinas por semelhança, e entre o divino e o heróico, Telêmaco vai construindo sua identidade, tendo como referência indireta, através das histórias dos nobres personagens, a figura de Ulisses, assim ele vai reconhecendo toda a sua referência cultural, histórica, heróica, identitária, seguindo para Esparta, para continuar recebendo sua herança, e assim permanece construindo-se a si mesmo, através da mobilidade.

2.2.4 Telêmaco em Esparta

Chegando a Esparta, Telêmaco foi à casa de Menelau, acompanhado do filho de Nestor. Hora, Nestor está longe, mas seu filho o representa, o mesmo se pode dizer que se passa com Ulisses, representado por seu filho. Não só os personagens que apoiam Telêmaco, mas as situações em que os mesmos se encontram, novamente permitem a unidade, não só do poema de Homero enquanto estrutura que forma o caráter humano, mas que permeia a ideia da unidade desse caráter, um verdadeiro casamento, é o que canta o ilustre poeta:

Telêmaco e o filho de Nestor chegaram a Esparta e se dirigiram à casa do ilustre Menelau. Encontraram-no celebrando um banquete de casamento, pois estava casando um filho e uma filha ao mesmo tempo. Um poeta cantava ao som de sua lira, enquanto dançarinos se exibiam. Entraram na casa do rei olhando a tudo com admiração; havia ali um brilho que lembrava o do sol ou o da lua. As criadas prepararam para eles um banho. Depois de os lavarem e esfregarem com óleo, cobriram-nos com mantos de lã e túnicas, e os dois foram sentar-se junto a Menelau. Serviram-lhes comida farta. O loiro Menelau, saudando-os, disse: Comam com prazer. Depois perguntaremos quem são vocês, que parecem filhos de reis. Terminada a refeição, Telêmaco disse baixinho ao filho de Nestor: Observe o brilho do bronze, do ouro, da prata e do marfim. Deve ser assim o palácio de Zeus, no Olimpo”! (Fonte: Vasconcellos, 1998, p. 32).

Analisando a citação acima, busca Telêmaco sua identidade e encontra Menelau celebrando um casamento, símbolo de união de personagens, e nessa celebração canta o poeta na Odisséia, e a casa de Menelau lembra o brilho do Sol, símbolo da unidade da luz do esclarecimento, a própria ideia de revelação e desvelamento do caráter do filho de Ulisses por

esses personagens e ambiente propício, e novamente o banho, símbolo da purificação por esse conhecimento do caráter adquirido pela mobilidade e conhecimento, já tratado anteriormente, mas que aqui se repete, e Telêmaco senta-se, depois do banho, junto a Menelau, outro nobre, mas dessa vez não está sozinho, o filho de Nestor também está ali, numa união colocada de forma indireta nas situações que Telêmaco vive, pois as interioriza, descobrindo assim seu lugar e posição no mundo, Menelau ainda é claro, parecem filhos de reis, O filho de Ulisses e o filho de Nestor estão assentados na mesma posição, a identidade de Telêmaco através dos personagens vai se revelando, é na mobilidade e na unidade que ele se descobre.

Sobre a mesma citação referida, comer fartamente e com prazer é um outro símbolo de alimentar-se, mas para o leitor é simbólico, simboliza o conhecimento e a completude, comer fartamente nos retira o sentimento de que algo nos falta, pois é a identidade de Telêmaco em formação e reconhecimento o que isso simboliza, ter o máximo de saciedade até o personagem estar satisfeito, pois é Telêmaco que alimenta-se na sua busca e encontro, em última instância, de si mesmo.

E no fim, a ideia desse simbolismo rico, ainda analisando aquela citação, que faz alusão ao ouro, a prata, ao marfim, o bronze, referindo como uma imagem possível ao próprio palácio de Zeus, no Olimpo, mostra todos os níveis de riqueza de conhecimento como imagem da identidade da unidade do próprio texto de Homero, e da união simbólica de muitos valores diferentes que formam a personalidade de Telêmaco na sua busca interna, ele pensa como deve ser o palácio de Zeus, e quando o faz, pensa e imagina, ou seja, faz um trabalho interno de conhecer na sua própria busca e autodescoberta, pois é mesmo ele que faz o comentário no fim da citação.

Colocado o sentido mais profundo e interno enquanto psyche de Telêmaco, na medida em que vai se transformando no reflexo do próprio pai enquanto representante, base e modelo, através dos outros personagens, posso agora ir concluindo com as explicitações mais evidentes, através do reconhecimento externo: “Enquanto o rei refletia, eis que veio até eles Helena de Tróia. Parecia uma deusa. Perguntou a seu marido Menelau: -Estarei enganada ou será mesmo verdade? Ninguém, homem ou mulher, é mais semelhante a alguém do que este jovem é semelhante a Telêmaco, o filho do valente Odisseu” (Vasconcellos, 1998, p. 33).

O Rei refletia, ou seja, ele fazia uma reflexão interna acerca de Telêmaco, ou seja, vai explicitar logo a seguir o sentido interno do personagem, através das características externas, mas Helena, que parece uma deusa, também revela a identidade do filho de Ulisses por semelhança com o mesmo, muito claramente, Telêmaco é o filho do valente Odisseu. E os outros personagens, na sequência, vão dando a unidade completa dessa identidade: “Também

penso assim, respondeu Menelau. Os pés, as mãos, o olhar, a cabeça, os cabelos são de Odisseu” (Vasconcellos, 1998, p. 33).

Pela citação acima, fica muito evidente que Telêmaco, enquanto identidade é a própria imagem de Ulisses, o filho é a imagem e semelhança do pai, o carácter das virtudes, por ser jovem e por isso mesmo poder conduzir igualmente, em potencial e de forma semelhante, grandes feitos, vai buscando com a sabedoria da deusa Atena, nesse elo dos personagens, sua unidade por revelação: “Então o filho de Nestor confirmou que, de fato, aquele era o filho de Odisseu, um pouco intimidado por estar ali, pela primeira vez, diante de Menelau” (Vasconcellos, 1998, p. 33).

Tanto que agora o personagem intitulado filho do rei Nestor, não o acompanhou a Esparta por acaso, ele vem somar a confirmação da identidade de Telêmaco, demonstrando sua função reveladora na unidade dos personagens, é uma soma de confirmações que dá o carácter de certeza de quem é o filho de Ulisses, seu potencial e seu lugar no poema de Homero, que é o de dar o tempo de apoio ao pai, para que o mesmo retorne a Ítaca, num sentido de estratégia textual para que assim funcione a unidade do poema como um todo, fazendo ao mesmo tempo com que o filho de Ulisses conheça e se reconheça por semelhança ao pai herói: “Telêmaco, Herói, por que veio até aqui, atravessando o vasto mar? Diga-me sinceramente. Telêmaco, então, respondeu que buscava notícias de seu pai” (Vasconcellos, 1998, p.35).

Nessa pergunta de Menelau, o mesmo o chama de herói, ao mesmo tempo que dá o sentido de busca do personagem, une pai e filho na mesma virtude do carácter ; e Telêmaco responde que está buscando notícias do pai. Hora, ele não está buscando o pai em pessoa, mas sim, notícias do mesmo. É importante esse detalhe, porque é isso mesmo que ele encontra, é só depois de ter as notícias do pai, internalizadas na própria formação da sua identidade, que ele então, efetivamente, encontra o pai, e assim pode-se reconhecer enquanto imagem e semelhança do mesmo, ele só ganha a unidade da sua identidade na sua forma completa e efetiva, quando ele realmente encontra Ulisses, pois os outros personagens já forneceram pra ele esses elementos, sem o qual não seria possível o reconhecimento de um no outro pela falta de unidade, mas os personagens de apoio fornecem a Telêmaco todos esses referenciais e assim ele sabe-se finalmente filho de um rei herói, enquanto também personagem próprio.

2.3 O Encontro Entre Ulisses e Telêmaco

Ulisses viajante, herói, ao retornar a Ítaca para completar a Odisséia, identifica-se na paternidade, enquanto face e extensão dele mesmo enquanto identificação comum na relação pai e filho estabelecida no encontro, sendo Telêmaco enquanto personagem, enquanto identidade, a própria imagem refletida de Ulisses, por semelhança, mas com um antecedente de negação. Observe que já tratei do assunto antes da ideia de ausência, como ausência de impedimento, a negação de Telêmaco não impede que ele reconheça o pai, na verdade dá-se o contrário, é como na lógica, nega-se o antecedente para afirmar o consequente, quero dizer com isso que, na negação, afirma-se logo no segundo momento, o reconhecimento, como dois passos inevitáveis da técnica do poema de Homero, vou citar para exemplificar:

Atena o tocou com uma varinha de ouro. Cobriu-o, assim, com um belo manto e uma túnica. Depois, aumentou sua altura e sua força. Voltou a ser moreno. As faces perderam as rugas e a barba se tornou negra. Terminada a transformação, partiu. Odisseu entrou na cabana. O filho olhou-o espantado: Você me aparece completamente diferente, ó estrangeiro! Por certo é um dos deuses que moram no vasto céu. Não sou um deus, mas seu pai, por quem você sofre os insultos dos homens (Vasconcellos, 1998, p. 112).

Pelo parágrafo acima, nota-se que Atena, personagem comum entre Telêmaco e Ulisses, provoca a transformação desse último, em um homem novamente belo, robusto, moreno e forte, ela também provoca assim, a própria transformação da imagem de Telêmaco, que em negações iniciais, confundindo-o por um deus, havendo identificado-o imediatamente como um estrangeiro, mas por fim reconhece o pai. Note-se que Atena serve de personagem comum e guia na metamorfose, tanto interna pela sabedoria das histórias de Ulisses que Telêmaco aprende nas viagens pelos outros personagens, quanto na revelação mesma, transformando Ulisses para que o filho ali possa reconhecer sua própria identidade, a identidade de Telêmaco e referência é o próprio reflexo do reconhecimento do pai, é a alma da identidade comum entre os personagens (psyche), promovida pela metamorfose de Atena:

E Odisseu beijou o filho, derramando lágrimas. Telêmaco não acreditava que se tratava de seu pai: Você não é Odisseu, meu pai, mas um demônio. Um mortal não seria capaz de se transformar de velho em jovem. Há pouco você era um velho, vestido como mendigo. Agora se parece com os deuses. Odisseu contou ao filho que aquela metamorfose fora obra de Palas Atena (Vasconcellos, 1998, p. 112).

Telêmaco reconhece o pai após a metamorfose, assim reconhece em si mesmo enquanto filho, a alma (psyche) comum desse personagem que faz de ambos identidades completas, enquanto reconhecimento mútuo. Pai e filho assim, tem nesse reconhecimento a mesma alma identitária, embora sejam personagens diferentes e com caminhos próprios, mas indissociavelmente percorridos enquanto unidade, no poema de Homero.

CAPÍTULO 3

A PAZ EM ARISTÓFANES

Diferentemente do que se poderia pensar tendo como referência base o título, o objetivo do presente capítulo não é o de analisar especificamente a obra *A Paz* de Aristófanes, mas sim *em Aristófanes*, ou seja, saindo um pouco do óbvio para identificar, tanto nos *Acarnenses*⁶⁹ quanto em *Lisístrata*⁷⁰ os chamados *elementos da Paz*⁷¹, tanto nas situações da obra enquanto contexto histórico quanto no comportamento e caracterização dos personagens.

Também, comparativamente, nas duas últimas obras acima referidas anteriormente que serão a base dessa tese, pode-se identificar comportamentos semelhantes por comparação entre os distintos personagens, o que fortalece e corrobora a ideia de que as duas peças de teatro, diferentes, apresentam uma conjuntura comum, a ideia de paz, indissociada do contexto histórico da guerra⁷² do Peloponeso.

⁶⁹Os *Acarnenses* foram apresentados nas Leneias em 425 a.C, sob o nome de Calístrato, e galardoados com o primeiro prêmio nesse concurso, o que equivaliu, por parte de Aristófanes, a uma vitória obtida sobre os seus dois maiores rivais, Cratino e Êupolis. Para nós, representam a comédia mais antiga do poeta e a primeira, conservada na íntegra, do teatro cômico grego. É interessante observar que, desde os primórdios da sua carreira literária, Aristófanes aparece dominado por uma preocupação que frequentemente ressalta das suas comédias: a necessidade de, assumindo o papel, que cabe ao poeta, de educador do povo, alertar os Atenienses para o futuro sombrio que a guerra anunciava à cidade de Palas, e para a contingência do resultado de um combate que se arrastava, interminável (Fonte: Aristófanes, 1988, p. 9).

⁷⁰É exatamente este contexto, como ele sobressai da peça, que importa definir antes de mais. Em 411 a.C, cumpriam-se 20 anos da guerra do Peloponeso, um conflito que dividia o mundo grego em nome de uma supremacia reivindicada por dois blocos: Atenas e o seu império e Esparta e as cidades da sua liga. Este já demasiado longo período de tempo tornava agora patente que as armas eram incapazes de solucionar uma polémica, a que só uma diplomacia efetivamente empenhada podia garantir o termo; até porque as feridas abertas e a profundidade das divergências atingira um ponto delicado e irresolúvel pela força. Com uma isenção e objetividade louváveis, Aristófanes, ainda uma vez arauto da paz, trazia a consideração do público ateniense alguns pontos nevrálgicos do problema (Fonte: Aristófanes, 2002, p. 8).

⁷¹A paz é, assim, a preocupação mais sensível de comédias como *Acarnenses* (425 a.C), *Cavaleiros* (424), *Vespas* (422), *a Paz* (421) e *Lisístrata* (411) e está mais ou menos presente em todas as peças (Fonte: Aristófanes, 2004, p. 13).

⁷²A hegemonia de Atenas foi posta em causa pela guerra do Peloponeso, na qual Aristófanes não via qualquer vantagem nem para Atenas nem para a Grécia em geral. O poeta parece não reconhecer, ou não quer reconhecer, a evolução social e as mudanças de vida, operadas ao longo desses vinte e sete anos de angústia e sofrimento. Para ele, a guerra podia ter sido evitada. E já depois de começada, não tinham faltado oportunidades de alcançar a paz com dignidade para Atenas (Fonte: Aristófanes, 2004, p. 13).

Poderíamos nos perguntar o motivo de Aristófanes estar tão interessado em apresentar ao público, através das suas peças, a ideia de paz enquanto uma das características marcantes de seu trabalho de teatro, e o motivo é simples, Aristófanes é um conservador de um ideário de uma Atenas pacificada⁷³ e nesse sentido, conservar a ideia e os elementos de paz num contexto de guerra enquanto apresenta suas obras, é ideologicamente fundamental e essencial, de cunho prático enquanto reflexão⁷⁴ direcionada ao público, pois a paz urgia para a própria segurança e ordem social grega.

3.1 Elementos da Paz em Aristófanes na Obra *Os Acarneses*

Na obra *Os Acarnenses* de Aristófanes, podemos observar a caracterização tanto dos elementos contextuais históricos daquele momento em que a peça era apresentada, quanto da situação do desenrolar do enredo da peça teatral como um todo, se quisermos falar do contexto da paz, teremos de forma irrevogável não dissociar a peça dos seus fatores de historicidade e guerra em que vivia o autor e a própria situação⁷⁵ em que Atenas e a própria Grécia se apresentava, quero dizer com isso que a obra representa uma situação tendo por base o momento real de um conflito e a necessidade de reflexão para o desenvolvimento da ideia de paz, e que isso está caracterizada na obra⁷⁶, nas situações e na personificação e atitude dos personagens, objetivando ao teatro um elemento curioso, interessante e característico nesse autor; através dos elementos da comédia, apresentar a evidência do cotidiano trágico refletido através do seu próprio contexto histórico de apresentação, com o

⁷³Aristófanes é um conservador, saudosos dos tempos em que Atenas gozava de grande prestígio e era a cidade-luz da Grécia. Mas esses tempos haviam passado (Fonte: Aristófanes, 2004, p. 13).

⁷⁴Avaliados os contornos históricos e políticos que cercaram a produção da *Lisístrata*, importa olhar a peça na óptica da mensagem que ela veicula, que não hesitamos em destacar como o seu grande objetivo. Dentro do espírito didático que sempre norteou a produção cômica, a peça de 411 apareceu atenta a crise que a cercava. Ergueu a voz para defender um pan-helenismo urgente, proclamou, com vivacidade risonha, uma fórmula possível de atingir esse máximo propósito, depois de produzir do problema um diagnóstico competente (Fonte: Aristófanes, 2002, p. 13).

⁷⁵Os *Acarnenses* foram apresentados nas Leneias em 425 a.C, sob o nome de Calístrato, e galardoados com o primeiro prêmio nesse concurso, o que equivalia, por parte de Aristófanes, a uma vitória obtida sobre os seus dois maiores rivais, Cratino e Êupolis. Para nós, representam a comédia mais antiga do poeta e a primeira, conservada na íntegra, do teatro cômico grego. É interessante observar que, desde os primórdios da sua carreira literária, Aristófanes aparece dominado por uma preocupação que frequentemente ressalta das suas comédias: a necessidade de, assumindo o papel, que cabe ao poeta, de educador do povo, alertar os Atenienses para o futuro sombrio que a guerra anunciava à cidade de Palas, e para a contingência do resultado de um combate que se arrastava, interminável (Fonte: Aristófanes, 1988, p. 9).

⁷⁶A experiência de seis anos de hostilidades tinha sido dura, sem que se entreviesse ainda qualquer posição militar definitiva. Feitos de êxitos e de derrotas pouco significativos, esses seis anos não tinham o poder de desanimar os Atenienses, que mantinham cada vez mais viva a esperança na almejada vitória final. Eram essas as disposições gerais no momento da apresentação de *Os Acarnenses*. E no entanto, tudo a volta de Atenas eram destroços (Fonte: Aristófanes, 1988, p. 10).

objetivo de apresentar uma lição⁷⁷ e solução através da união do povo grego como o próprio movimento da unidade moral representativa na peça, enquanto reflexivamente ideal (no sentido de ser reflexão através da arte e por contraste, por exemplo entre os personagens Lâmaco e Diceópolis⁷⁸ como a própria reflexão da imagem enquanto contrastante de um conflito real, idealizada na peça na forma de uma comédia como maneira de percorrer, de forma ideal, a resolução possível de um problema realista que se apresentava, ou seja, o próprio conflito grego) e possível na união⁷⁹ que evoca, através da atitude dos personagens, a paz.

Um dos personagens centrais e fundamentais da obra *Os Acarnenses* é sem dúvida Diceópolis, um homem do campo⁸⁰ de nível cultural elevado, que vai a cidade procurar fazer valer a sua palavra para que a paz⁸¹ se concretize. Se na etimologia desse personagem o seu próprio nome evoca a ideia de homem justo e a justiça aqui é mesmo a ideia de unidade enquanto paz numa forma de reconciliação, e pelo dito, inversamente proporcional por contraste, existe então a figura oposta, a do conflito em que ambiciosos personagens beneficiam-se em causa própria, como por exemplo, Lâmaco⁸², um personagem que existiu enquanto figura real, sendo militar ateniense da época da guerra do Peloponeso⁸³. Aqui fica clara a ideia de Aristófanes; por exposição entre a representação da guerra e da paz na ideia da figura desses dois elementos representativos e personificados do conflito, qual deles sairiam

⁷⁷Com todos esses ingredientes, Aristófanes oferece corajosamente a um povo dorido da guerra, uma lição de paz, ministrada com o bom humor e a vivacidade característicos num homem que contrabalança um espírito fortemente realista com uma notável veia satírica (Fonte: Aristófanes, 1988, p. 11).

⁷⁸De um lado o mensageiro, réplica do nuncio das tragédias, que prepara o regresso de Lâmaco ferido, transportado por soldados, a lastimar-se das dores infligidas pelo combate; do outro, Diceópolis que volta do banquete, vencedor no concurso dos cōngios, apoiado em duas lindas raparigas, que o brindam com provas de ternura. A causa está ganha. *Os Acarnenses* aceitam pela própria evidência a posição de Diceópolis e juntos entoam o alegre canto da vitória (Fonte: Aristófanes, 1988, p. 21).

⁷⁹Fala de Diceópolis: E eu quero mais é ir para a cama. Estou em ponto de reбуçado, todo em pulgas para o amor (Fonte: Aristófanes, 1988, V. 1220, p.102).

⁸⁰Não podemos deixar de notar que, como homem do campo, Diceópolis evidencia um nível cultural superior ao que seria de esperar da sua condição (Fonte: Aristófanes, 1988, p. 12).

⁸¹Das muitas amarguras já vividas, nenhuma se pode comparar, no entanto, a situação presente, em que o velho avalia a indiferença generalizada pelos interesses da cidade, vazia a Pnix, ausentes ainda os próprios responsáveis pela assembléia, todos alheios à urgência que Atenas tem de concretizar a paz. [...] Está lançada a pedra de toque da comédia e identificados autor e personagem num esforço comum em favor de tréguas (Fonte: Aristófanes, 1988, p.12).

⁸²A Atenas faltava uma mão forte que a conduzisse nesses dias difíceis. Na comédia, esses ambiciosos a quem a guerra servia, encarnados em Lâmaco, encontram o seu oposto na figura de um velho aldeão, que usa o nome significativo de Diceópolis, cidadão reto, e se apresenta como lutador solitário pela causa da paz. E a peça vai progressivamente acentuando esse contraste entre o homem que, para si só, fez tréguas com o inimigo e aqueles outros que rodeiam a existência com o bronze das armas (Fonte: Aristófanes, 1988, pp. 10-11).

⁸³Lâmaco evidenciou-se como militar no comando do exército ateniense. Esteve na expedição à Sicília, onde veio a morrer em 414 a.C; em combate junto a Siracusa (Fonte: Aristófanes, 1988, nota de rodapé 2, p. 10).

realmente vencedores, e qual seria realmente a mais vantajosa resolução⁸⁴ da situação vivida para os cidadãos, essa é a reflexão principal através desses personagens já referidos.

Já visto então que Diceópolis é um fator representativo da paz enquanto unidade na peça de Aristófanes, nada mais justo do que demonstrar através dessa citação que além de ser um personagem principal e em si mesmo enquanto agente de um ideal de união, em atitude ele também demonstra esse elemento, mas pela voz do Coro (v. 1145, pp. 98-99).

Toca a andar e boa sorte para a vossa campanha. Bem diferentes são os caminhos que um e outro vão seguir. Ele, de coroa na cabeça, vai beber uns copos, e tu, transido de frio, vais fazer a sentinela, e entretanto está ele na cama com uma mocinha na flor da idade, que lhe faz festas...na coisinha (Fonte: Aristófanes, 1988, pp. 98-99).

Nota-se então, pela citação acima que a união da paz segue o caminho diferente do da guerra, enquanto que a última gera sofrimento (*transido de frio*), e frieza, a paz é coroada (*coroa na cabeça*) e comemorada (*beber uns copos*) enquanto o próprio símbolo da união das pessoas, uma união amorosa e aqui caracterizada como celebração pelo sexo⁸⁵ enquanto festa (*na cama com uma mocinha na flor da idade, que lhe faz festas...na coisinha*).

Observa-se bem então que o coroado na paz só pode ser o Diceópolis, tanto enquanto personagem quanto em atitude de união e paz; e, por contraste, o que vai em frieza é o Lâmaco, o último representando a guerra⁸⁶ e desunião, e no fim, dentro desse contexto, a guerra é uma batalha perdida em prol dos prazeres que a paz deve trazer para a sociedade grega como um todo, tanto no geral (público) como no particular (familiar e privado), enquanto unidade, enquanto elemento exposto na paz, enquanto personagem e atitude, também no teatro, na comédia encenada, nessa obra de Aristófanes.

⁸⁴À felicidade e abundância do primeiro, responde o sofrimento e as carências dos últimos. De um lado, apetitosos, os encantos da paz, do outro, amarguradas, as dores da guerra (Fonte: Aristófanes, 1988, p. 11).

⁸⁵Ah!Ah!Ah!Ah! Que maminhas estas! Como são rijas, uns marmelinhos mesmo! Beijem-me com ternura, minhas jóias, dêem-me beijos sem fim, de língua encadeada. Fui eu o primeiro a esvaziar o côngio (Fonte: Aristófanes, 1988, V. 1200, p. 100).

⁸⁶Fala de Lâmaco: Que infelicidade a minha! Que pesado o meu quinhão nesse combate! (Fonte: Aristófanes, 1988, V. 1210, p. 101).

3.2 Nas Personagens, em *Lisístrata*

Lisístrata⁸⁷ é uma comédia de Aristófanes apresentada num período de conflitos⁸⁸ na história da Grécia. Tendo como título da peça também uma das personagens principais de mesmo nome, a mesma atua juntamente com as outras companheiras em conjunto contra a guerra que os homens promovem⁸⁹ no que se refere ao *pacto em prol da paz*, relacionado à ausência de sexo⁹⁰, e compactuam com ela também Calonice⁹¹, a espartana Lâmpito⁹² com sua fala peculiar, e Mírrina⁹³.

⁸⁷A Lisístrata foi apresentada em 411 a.C., ao que tudo indica no festival das Leneias, em pleno inverno. Embora se não saiba qual o sucesso que a peça obteve na ocasião da sua estréia, o público posterior, o nosso contemporâneo muito particularmente, não lhe tem regateado elogios e julgo não ser exagerado afirmar que a elegeu como sua preferida de entre as onze que constituem o legado de Aristófanes (Fonte: Aristófanes, 2002, p. 7).

⁸⁸É exatamente este contexto, como ele sobressai da peça, que importa definir antes de mais. Em 411 a.C., cumpriam-se 20 anos da guerra do Peloponeso, um conflito que dividia o mundo grego em nome de uma supremacia reivindicada por dois blocos: Atenas e o seu império e Esparta e as cidades da sua liga. Este já demasiado longo período de tempo tornava agora patente que as armas eram incapazes de solucionar uma polémica, a que só uma diplomacia efetivamente empenhada podia garantir o termo; até porque as feridas abertas e a profundidade das divergências atingira um ponto delicado e irresolúvel pela força. Com uma isenção e objetividade louváveis, Aristófanes, ainda uma vez arauto da paz, trazia a consideração do público ateniense alguns pontos nevralgicos do problema (Fonte: Aristófanes, 2002, p. 8).

⁸⁹É uma sociedade que se compõe de famílias e, em última análise, de indivíduos, de homens e mulheres que vivem a guerra num sofrimento pessoal a que o poeta dá rosto. Vale-se, para tal, de um conflito de sexos, que exprime sobretudo uma divergência de propósitos e de mentalidades: aos homens que, na ficção cômica, desejam em uníssono a guerra e a aniquilação plena do adversário (vv. 32-35), opõe-se a vontade das mulheres, que aspiram à paz. O propósito das revoltosas não é a reivindicação da igualdade de direitos ou do acesso ao poder público, como um fim em si; o que a libertadora dos exércitos pretende é tão só o regresso à paz (vv. 473-475), que a gestão masculina se mostrou incapaz de conseguir e que as mulheres, hábeis administradoras do património, se sentem capazes de obterem pelos seus meios, os da sua feminilidade e condição natural (Fonte: Aristófanes, 2002, p. 14).

⁹⁰Todas as atitudes que sucessivamente as mulheres vão tomando na peça rondam em torno da mesma motivação: sexo. Logo por trás do desinteresse que mostram pelas grandes causas, que as deixa lentas e demoradas na resposta a uma convocatória, se adivinham os únicos estímulos a que são susceptíveis (vv. 23-25): “mas se a coisa é grande e grossa” como não acorreram em voo? Motivá-las para as questões importantes exige o apelo às suas preferências de sempre: recordar-lhes o abandono sexual e o supremo objetivo da recuperação dos companheiros de cama (vv. 107-112) (Fonte: Aristófanes, 2002, p. 20).

⁹¹*Fala de Calonice*: Mas imagina que, na medida do possível, nos abstinhamos daquilo que tu dissesse—que Deus nos livre e guarde! Seria por aí que se conseguia fazer a Paz? *Fala de Lisístrata*: “Claro, olha que dúvida! Porque se ficássemos em casa, todas aperaltadas, nuas em pêlo por baixo das nossas camisinhas transparentes, de triângulo depilado, e quando nossos maridos viessem de pito aceso, em pulgas por nos darem um atracão, nós nos recusássemos e não lhes déssemos entrada, aí era vê-los a fazer as tréguas a toda a pressa. Não tenho a menor dúvida” (Fonte: Aristófanes, 2002, vv. 145-150, p. 44).

⁹²Comentário do autor sobre essa nota: As falas de Lâmpito estão exatamente assim no texto consultado, pois é uma peça de teatro, traduzida e adaptada para o sentido de um efeito cênico original dos personagens, na atuação contemporânea, portanto, não se trata de erro ortográfico, mas sim, uma expressão de linguagem. Aqui eu a cito, transcrevendo-a *ipsis litteris*: *Fala de Lâmpito*: “Quanto aos nochos maridos, nós vamos convenchê-los, dê lá por onde der, a fajerem uma paz justa e chéria. O pior é a cambada dos atenienses” (Fonte: Aristófanes, 2002, v. 170 / p. 45).

⁹³*Fala de Calonice*: “Lisístrata, que juramento nos vais tu fazer jurar?” (Fonte: Aristófanes, 2002, (vv. 185-190, p. 47).

Exatamente esse elemento da paz nessa peça de Aristófanes enquanto pactuado, pode ser visto nessa citação:

Lâmpito, estendam todas a mão sobre a taça (*todas obedecem*). E que uma só, em nome de todas vós, repita o que eu vou dizer, palavra por palavra. (*Calonice avança*). As outras assumem o compromisso depois (*Todas aprovam em silêncio*). Nenhum homem no mundo, nem amante, nem marido... (Fonte: Aristófanes, 2002, v.210 / p. 49).

Pela citação acima, observa-se claramente que essa pactuação comum reflecte em si mesma, a ausência dos homens para o sexo pela abstinência das mulheres num pacto enquanto um gesto comum pela paz, mas como reflexo do contexto histórico da ausência masculina em função da atuação na guerra, é um contraste evidente, a falta de homens, ou a ausência dos mesmos pela atuação na campanha bélica, também configura-se em ausência da paz, esse último o elemento principal que as mulheres buscam, e procuram por esse caminho, pela via da falta, nesse caso, de sexo, como forma de aproximação do fator comum que elas objetivaram encontrar, já evidenciada no simbolismo do pacto, na união⁹⁴ entre as personagens femininas e depois da conquista do intento, o fim do trato comum feito anteriormente entre elas, como forma de unir homens e mulheres, conseguindo assim Lisístrata cumprir o seu objetivo⁹⁵.

É por essa evidência da última citação anteriormente referida acerca do pacto, que a noção de ausência ou falta, seja pela guerra ou pelo sexo, faz o objetivo desse acordo entre mulheres se fundamentar, numa reflexão de urgência de aproximação da paz pelo fim do conflito, isso é algo que se evidencia na peça, no contraste entre homem e mulher, paz e guerra, falta e união, uma presença de espírito no sentido de necessidade de felicidade expressa também na estratégia feminina do amor (também libidinoso) e como unidade de ordem e princípio⁹⁶, coletivo enquanto movimento em prol da eudaimonia⁹⁷ que as primícias

⁹⁴*Fala de Lisístrata*: “Pois então agora, já que tudo o mais correu muito bem, vocês, Lacônios, podem levar estas mulheres e (aos *Atenienses*) vocês estas. Que os maridos se ponham ao lado das mulheres e as mulheres dos maridos. E então, em nome desses felizes acontecimentos, façamos danças em homenagem aos deuses e, daqui para o futuro, cuidado para não cairmos nos mesmos erros outra vez” (Fonte: Aristófanes, 2002, v. 1275, p. 124).

⁹⁵*Fala da Coriféia*: “Tudo o que eu quero é ficar sossegada no meu canto, que nem uma donzela, sem mexer uma palha” (Fonte: Aristófanes, 2002, v. 475, p. 67).

⁹⁶Poder-se-ia dizer que Hesíodo foi o primeiro que procurou alguma coisa de parecido, e com ele os que supuseram nos seres o amor ou o desejo como princípio, Parmênides, por exemplo. Este, com efeito, expondo a gênese do universo, diz: “antes de todos os deuses, criou o amor”; e Hesíodo: “antes de tudo foi o Caos, depois a terra dos grandes seios, e o amor que a todos os imortais supera, tão conveniente era que se encontrasse nos seres uma causa capaz de dar movimento e ordem as coisas” (Fonte: Aristóteles, 1984; Cap IV, p. 19).

derivadas de uma paz constituídas como esperança de uma vida melhor e mais duradoura em suas venturas de forma a favorecer o povo grego unido é o melhor caminho a seguir, é o que transparece nessa comédia de Aristófanes, um reflexo forte de uma necessidade derivada do seu próprio movimento contextual e situação histórica que ali se apresentava.

3.3 Conexões Comparativas da Paz Entre *Lisístrata* e *Os Acarnenses*

Tanto nos *Acarnenses* como na *Lisístrata*, a apresentação do tema da paz ideal e às vezes utópica (como por exemplo quando Diceópolis faz um acordo particular⁹⁸ com os espartanos) enquanto comédia dos personagens (também demonstrada na greve de sexo⁹⁹ no pacto de *Lisístrata*), refletem na verdade o mesmo período histórico da guerra do Peloponeso¹⁰⁰ e a necessidade urgente de uma paz real, assim as peças refletem-se nesse contexto comum em que vivia o povo grego, uma técnica utilizada por Aristófanes é a exibição do contraste das situações através dos personagens¹⁰¹ nessas duas peças de teatro,

⁹⁷Significado de eudaimonia: S.f. Condição do que é próspero. P.ext. Estado ou condição da pessoa feliz; felicidade; composto pelo que é bom, tendência ou habilidade para se viver bem; maneira de agir virtuosa, o necessário para que o indivíduo viva bem. Etm. Do grego eudaimonia. Sinônimos de eudaimonia: felicidade e prosperidade (Fonte: Dicionário Online de Português, definições e significados de mais de 400 mil palavras. Todas as palavras de A a Z. Significado de Eudaimonia. Recuperada em 09.05.2014 de <http://www.dicio.com.br/eudaimonia/>).

⁹⁸Desiludido, o velho aldeão, o único clarividente entre os participantes da assembleia, encarrega Anfiteo de pactuar com Esparta uma trégua particular, que o beneficie exclusivamente, e à sua família. Aristófanes recorre mais uma vez ao utópico, lançando a primeira pedra de um mundo de delícias, onde irá refugiar a sua personagem (Fonte: Aristófanes, 1988, p. 13).

⁹⁹Todas as atitudes que sucessivamente as mulheres vão tomando na peça rondam em torno da mesma motivação: sexo. Logo por trás do desinteresse que mostram pelas grandes causas, que as deixa lentas e demoradas na resposta a uma convocatória, se adivinham os únicos estímulos a que são susceptíveis (vv. 23-25): “mas se a coisa é grande e grossa” como não acorreram em voo? Motivá-las para as questões importantes exige o apelo às suas preferências de sempre: recordar-lhes o abandono sexual e o supremo objetivo da recuperação dos companheiros de cama (vv. 107-112) (Fonte: Aristófanes, 2002, p. 20).

¹⁰⁰É exatamente este contexto, como ele sobressai da peça, que importa definir antes de mais. Em 411 a.C., cumpriam-se 20 anos da guerra do Peloponeso, um conflito que dividia o mundo grego em nome de uma supremacia reivindicada por dois blocos: Atenas e o seu império e Esparta e as cidades da sua liga. Este já demasiado longo período de tempo tornava agora patente que as armas eram incapazes de solucionar uma polémica, a que só uma diplomacia efetivamente empenhada podia garantir o termo; até porque as feridas abertas e a profundidade das divergências atingira um ponto delicado e irresolúvel pela força. Com uma isenção e objetividade louváveis, Aristófanes, ainda uma vez arauto da paz, trazia a consideração do público ateniense alguns pontos nevrálgicos do problema (Fonte: Aristófanes, 2002, p. 8).

¹⁰¹Comentário do autor: Vou colocar aqui cinco citações na mesma nota, *três dos Acarnenses e duas de Lisístrata*, para ressaltar exatamente a técnica dos contrastes utilizados como movimento técnico de reflexão em Aristófanes, como maneira de demonstrar os benefícios de uma paz e os malefícios de uma guerra, tendo como um fator comum, nas duas obras, o elemento da comédia. *Mensageiro*: “Ó servos da casa de Lâmaco! Água, aqueçam uma panela de água. Arranjem ligaduras, uma pomada, compressas, um penso para lhe pôr no tornozelo. O fulano, ao saltar um fosso, magoou-se numa estaca, torceu um pé e desmanchou o tornozelo”. *Fala de Lâmaco*: “Segurem-me, segurem-me nessa perna. Ai! Ai! Segurem-me, meus amigos”. *Fala de Diceópolis*: “E vocês as duas, segurem-me bem na pilinha, minhas queridas!” (Fonte: Aristófanes, 1988; (vv. 1175 – 1180 p. 99 e vv. 1215-1220 pp. 101-102). *Fala da Coriféia*: “Pára com isso. (Perante a ameaça masculina). Que se passa? Ah, estupores de homens! Que isto não são atitudes de gente séria e piedosa! (Fazem frente aos

mostrando de forma pertinente os assuntos inerentes e imanentes a esse contexto histórico vivido na ideia de presença e ausência, guerra e paz, desunião e união; e neste contraste permanente¹⁰², personalístico que aparece nessas duas obras conjuntas, revela-se sempre próximo do fim cênico, enquanto enredo nestas duas obras citadas, a união ideal e com ela a celebração da paz¹⁰³ enquanto prosperidade, aventura e prazer onde todos desfrutam o gozo do bem viver, em contraste com seu antagônico, toda a desgraça e miséria que a guerra traz¹⁰⁴, é nesse desenvolvimento teatral de cunho fortemente marcado pela historicidade¹⁰⁵ do momento, que a reflexão enquanto expressão da imagem do cenário histórico vivido, também no aspecto cênico, se torna possível enquanto possibilidade de entendimento, também enquanto ideia de união¹⁰⁶ do povo grego, mas dentro do próprio movimento bélico em que a população vivia, as peças não deixam de ter um cunho político¹⁰⁷, ao demonstrar aos cidadãos, enquanto teatro exibido e encenado, as vantagens de uma paz duradoura e idealisticamente marcada com a perspectiva de resultados reais¹⁰⁸; tão importante que, posteriormente na história, os romanos passaram a cultuá-la como divindade, pois a Paz¹⁰⁹

homens)”. *Corifeu, vencido*: “Não há poeta mais perspicaz do que Eurípides. Realmente, raça mais descarada do que a das mulheres, não existe” (Fonte: Aristófanes, 2002, v. 350, p. 57 e vv. 365-370, p. 58).

¹⁰²Como, na relação entre representação e realidade, a ilusão pode ser colocada sob dois registros, o que enfoca a atitude desde fora do sujeito que atua, e o que a enfoca a partir da consciência mesma do sujeito, devo deixar bem claro em qual deles se inscreve a arte grega. No primeiro, o sujeito se mantém no pólo da não diferenciação, identificando imagem e real, a representação é a própria realidade. Como exemplo dessa atitude, temos a arte mágica. Aí, a identificação só é percebida como ilusória desde o exterior da atitude, isto é, por aqueles que não participam da mesma crença. *No segundo registro, trata-se de um engano propositado, aquele em que os dois pólos, de imersão e ruptura, se conjugam*. Nesse caso, o sujeito sabe que está face a uma invenção, a uma criação fictícia, *mas vê como se fosse o real*: ele deixa à sombra a condição de simples aparência da representação (Fonte: Squeff Ramos, 1989, p. 140).

¹⁰³Nota do autor: esse fim cênico, como motivo de união e paz, pode ser visto, comparativamente, nas notas (26) e (46) da tese original.

¹⁰⁴Pode-se observar pela fala de Lâmaco essa evidência, na nota (18) da tese original.

¹⁰⁵É exatamente este contexto, como ele sobressai da peça, que importa definir antes de mais. Em 411 a.C, cumpriam-se 20 anos da guerra do Peloponeso, um conflito que dividia o mundo grego em nome de uma supremacia reivindicada por dois blocos: Atenas e o seu império e Esparta e as cidades da sua liga. Este já demasiado longo período de tempo tornava agora patente que as armas eram incapazes de solucionar uma polêmica, a que só uma diplomacia efetivamente empenhada podia garantir o termo; até porque as feridas abertas e a profundidade das divergências atingira um ponto delicado e irresolúvel pela força. Com uma isenção e objetividade louváveis, Aristófanes, ainda uma vez arauto da paz, trazia a consideração do público ateniense alguns pontos nevrálgicos do problema (Fonte: Aristófanes, 2002, p. 8).

¹⁰⁶Nota do autor: O significado de união, representado nessas obras, tem o sentido de *eudaimonia*, em relação a esse significado, ver nota (29) da tese original.

¹⁰⁷Nota do autor: Esse cunho político refere-se ao partidarismo que Aristófanes faz da paz enquanto ideal e encenada enquanto elemento de união, visível nas duas peças aqui trabalhadas, enquanto técnica de representação dos contrastes, a esse respeito, evidencia-se, enquanto técnica de reflexão de cunho também político, as citações da nota (33) da tese original.

¹⁰⁸Enquanto engano consciente, esta atitude se perfaz na tensão entre seus dois pólos constitutivos: o da não diferença, da troca da aparência pelo real, e o da ruptura, da diferenciação entre ambos; ao modo de ponte entre os pólos está a vontade, o querer velar a diferença (Fonte: Squeff Ramos, 1989, p. 140).

¹⁰⁹Paz: Divindade alegórica filha de Júpiter e Têmis. Em Roma, era venerada num suntuoso templo situado na via Sacra. Seus atributos eram a cornucópia e o ramo de oliveira. Às vezes, representavam-na com o caduceu,

estava relacionada à fartura e a bem aventurança, algo a que os gregos, na época de Aristófanes, sentiram como de suma importância no sentido clássico de pôr fim a uma guerra que já não trazia bons frutos¹¹⁰ e que não fazia mais sentido para o bem estar da sociedade grega.

um archote virado para baixo, espigas de trigo, e tendo, no colo, Pluto, o deus das riquezas (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 145).

¹¹⁰Vide nota (20) e, como complemento exemplificativo, a nota (21) das teses originais.

CAPÍTULO 4

A CARACTERIZAÇÃO DA REBELDIA DE ANTÍGONA

Não posso deixar de notar que, enquanto desenvolvimento desse capítulo, intitulado *A Caracterização da Rebelia de Antígona*, percebi que a personagem em questão, no original de Sófocles, tem, como desculpa perfeita para a sua atuação, o elemento religioso no sepultamento do irmão, já em Anouilh esse elemento não é necessário para ela exercer plenamente seu papel enquanto mulher, Polinice ainda está lá para ser enterrado, mas a motivação vai se revelando cada vez mais imanente, própria, como uma ideia de autonomia que vem do cotidiano¹¹¹ da personagem. Na *versão* da Eduarda Dionísio, essa espécie de solidão introspectiva enquanto exercício de liberdade torna, em termos conceituais apenas (não necessariamente cênico), já irrelevante e até desnecessário o enterramento do irmão para revelar que a motivação¹¹² dela é de caráter próprio e solitário.

Obviamente que observei uma inovação em Anouilh que é a introdução da Ama¹¹³, que no original de Sófocles não há; a introdução de Castro e Julieta e Medéia na versão de Eduarda Dionísio, e enquanto ideia de personagem, em Hélia Correia na sua *Perdição* varia-se alguns elementos, por exemplo, introduz-se uma *Antígona Morta e uma Ama Morta*, que dizem o não dito, e podem ser interpretadas até como uma fala que seria do *Coro*, mas não foquei nesses temas de sentido inovador, mesmo que os tenha observado, pois meu interesse e objetivo é mesmo identificar os elementos comuns e a caracterização da rebelia de Antígona,

¹¹¹Para o conhecedor de Sófocles, há novidades patentes: ao noivo de Antígona, a quem o tragediógrafo grego reservava, para as cenas iniciais, uma simples menção, e que portanto, apenas a distância, interferia na condenação de Antígona, Anouilh abre um espaço de atuação, para humanizar o conflito entre as duas irmãs. Percebemos, no conjunto, todo um efeito de desconcentração, de multiplicação de incidentes da rotina quotidiana, que despem de grandeza os “heróis” da história, para lhes reforçarem o retrato de linhas puramente “realistas” e vulgares (Fonte: Silva, 2009, p. 179).

¹¹²Antígona, por outro lado, apesar da solidão profunda por que optou, está menos só, em função do desdobramento das figuras que a cercam e com ela contracenam de perto (Fonte: Silva, 2009, p. 179).

¹¹³Até ao agôn, as atenções voltam-se para Antígona, que se desenha no que são os enleios afetivos de uma rapariga adolescente: a Ama, a irmã, o noivo. Apesar de a Ama ser uma personagem marcante na tragédia grega, Sófocles não a associou com Antígona; este é, portanto, um contributo original de Anouilh, embora de inspiração puramente clássica. Se partilha com as suas antecessoras a proximidade afetiva com a senhora, esta Ama tem a função, que lhe é específica, de substituir o papel materno, consumada a morte de Jocasta (Fonte: Silva, 2009, p. 183).

enquanto uma das faces indelévels da identidade da personagem e que a caracteriza tão vivamente, nas obras que acabei de me referir.

Antígona, enquanto personagem, sem perder seu formato inegavelmente trágico, vai se tornando uma mulher marcante frente aos outros atores do drama para afirmar, em Anouilh, sua própria escolha¹¹⁴, ela é cada vez mais a representação da mulher adaptada a novos cenários, é uma posição e leitura muito pessoal acerca desse assunto estudado, e o objetivo foi, além de breve observação, dizer também que na *Perdição*, de Hélia Correia, essa Antígona mais mulher em termos de conteúdo imanente e aproximação pessoal até para identificação própria e com o público, e menos personagem, já distancia-se mesmo do original Sofocleano, e por isso mesmo adquire um caráter mais moderno e contemporâneo, mas nem por isso deixa de ser essencial por esse fato; muito pelo contrário, ainda tem em si mesma mais em realce, também por esse motivo e de forma mais próxima do real; o seu caráter rebelde.

4.1 A *Rebeldia de Antígona* em Sófocles

O grande mérito de Sófocles em caracterizar Antígona enquanto personagem está, não tanto na sua originalidade, mas na forma de tratamento dada a mesma¹¹⁵. Digo isso exatamente porque as emoções humanas, que indelevelmente estão representadas e caracterizadas na peça como um todo não nos é de todo desconhecida nessa tragédia, portanto a maneira como a mesma é retratada enquanto expressão artística técnica nas suas partes passa a ser o mérito do autor, e uma dessas expressões, dessa vez falo mesmo do conteúdo emocional não formal mas retratada a partir mesmo de uma poética¹¹⁶ é a unidade essencial da personagem, a *rebeldia de Antígona* que consagra-se frente a um poder instituído.

¹¹⁴Procede-se, em seguida, à apresentação ou caracterização sumária das personagens e dos traços essenciais, de aspecto, atitude e caráter, numa hierarquização que sugere o seu peso relativo na ação. Como acontecia também no teatro grego, onde o monólogo de abertura era um fator de acerto entre o mito tradicional e a versão do momento nas suas opções fundamentais, também Anouilh sublinha alterações essenciais na sua releitura; torna-se, no seu caso, particularmente evidente o que é o respeito pela tradição sofocliana, a máscara colada ao nome – “chama-se Antígona e é necessário que desempenhe o seu papel até ao fim” em confronto com um tom muito distinto, em relação ao modelo antigo, que é o da sua criação. Sobre os traços estruturantes, que salvaguardam uma dependência fundamental com Sófocles, vai intervir uma cosmética de caracterização que dá ao produto final um outro sentido. Um processo, afinal, corrente no que é a versatilidade dos mitos e a remodelação da tradição teatral. A prioridade dada a Antígona não deixa dúvidas sobre o protagonismo reconhecido à personagem, porque é a sua história que se vai representar (Fonte: Silva, 2009, p. 178).

¹¹⁵De resto, a questão da originalidade de um tema, que para os modernos tem tanta importância, era, para os antigos, secundária. O grande mérito residia na forma de o tratar (Fonte: Sófocles, sd, p. 8).

¹¹⁶A tragédia é composta pelas partes que Aristóteles viria a definir na Poética 1452b: prólogo, párodo, episódios, estásimos e êxodo. Os episódios e estásimos são em número de cinco, tendo o quarto episódio a forma de lamentação ou kommos, também referida na enumeração da Poética (Fonte: Sófocles, sd, p. 9).

Na parte formal podemos ver, nessa versão de Sófocles, a rebeldia mesmo de Antígona, na sua origem, pelo prólogo dialogado, uma das características técnicas desse autor, onde uma espécie de essência de conteúdo da peça se revela, clarificando assim, na própria história contada, os motivos exatos pelos quais a personagem principal vai atuar, rebelando-se contra as ordens do rei Creonte, fortalecendo assim o drama da peça ao mesmo tempo que caracteriza sua personalidade:

Como é habitual em Sófocles, o prólogo é dialogado. Noite ainda, frente ao palácio real de Tebas, Antígona conta a sua irmã Ismena o que acaba de saber sobre o édito de seu tio Creonte, ao assumir o governo da cidade, por morte dos dois irmãos de ambas, em luta fratricida: Etéocles, o defensor, seria sepultado com todas as honras; Polinices, o atacante, seria deixado insepulto, à mercê das feras e de aves de rapina. É a esta última decisão que Antígona se propõe obstar, para o que espera o auxílio da irmã. Ante a recusa desta, decide-se a atuar sozinha (Fonte: Sófocles, sd, p. 9).

Observando ainda a citação acima, identificamos o motivo de Antígona e sua justificação; ela vai mesmo obstar-se¹¹⁷ a última decisão de Creonte, o de deixar Polinices insepulto, à mercê de feras e aves de rapina, e assim ela revela-se em sua rebeldia¹¹⁸.

Ora, essa rebeldia não está isenta da caracterização do conteúdo emocional enquanto uma espécie de lei não escrita¹¹⁹, visto já no contraste¹²⁰ entre as decisões dos personagens. Polinices é o irmão morto comum de Antígona e Ismena, mas a última recusa-se a enterrá-lo para não descumprir as ordens de Creonte¹²¹, ou seja, está disposta a deixar o irmão morto insepulto e a mercê das feras, já Antígona rebelde recusa-se, não só a aceitar a posição legal de Creonte, como, ao pedir auxílio a irmã para enterrar o irmão e ver-se privada de ajuda, decide atuar sozinha¹²², aqui fica evidente então o conteúdo emocional da peça enquanto atuação rebelde da personagem:

¹¹⁷Obstar, v.t, opor-se, impedir, enfrentar, obstacular (Fonte: Scottini, 2009, p. 234).

¹¹⁸Rebelde, adj; revoltado, desobediente, que é contra uma ordem da autoridade. / Rebeldia, s.f; revolta, contraposição, resistência (Fonte: Scottini, 2009, p. 280).

¹¹⁹Na Antígona, a valência absoluta das leis não escritas condiciona, do princípio ao fim, o afrontamento ao decreto de Creonte e os riscos de uma morte anunciada (Fonte: Sófocles, 2007, p. 356).

¹²⁰Antígona e Ismena, Antígona e Creonte incarnam antagonismos, quer temperamentais, quer de princípios. (Fonte: Sófocles, 2007, p. 357).

¹²¹Fala de Ismena: E agora, que só restamos nós as duas, vê lá de que maneira ainda pior acabaremos, se, contra a lei, vamos transgredir o édito dos soberanos ou o seu poder. Pelo contrário, é preciso lembrarmo-nos de que nascemos para ser mulheres, e não para combater com os homens; e, em seguida, que somos governadas pelos mais poderosos, de modo que nos submetemos a isso, e a coisas ainda mais dolorosas. Por isso eu rogo aos que estão debaixo da terra que tenham mercê, visto que sou constrangida, e obedeço aos que caminham na senda do poder (Fonte: Sófocles, 1992, p. 41/Cit. 50-65).

¹²²Fala de Antígona: Podes apresentar essas desculpas, que eu por mim vou erguer um túmulo ao meu irmão tão querido (Fonte: Sófocles, 1992, p. 42/Cit. 80).

Durante a guerra dos Sete Chefes, seus dois irmãos, Polinice e Etéocles, lutando cada qual de um lado, mataram-se um ao outro. Antígona insurgiu-se contra seu tio Creonte, que proibiu o enterro de Polinice. Auxiliada por Argia, conseguiu sepultar o irmão, porém foi punida pela desobediência: Creonte encerrou-a num cárcere, onde ela se estrangulou (Fonte: Dicionário de Mitologia Grego-Romana, 1976, p. 10).

E, ao decidir-se pelo enterro do irmão, carregada de conteúdo emocional, mesmo tendo decidido atuar sozinha, teve a ajuda de Argia¹²³, a esposa (viúva) de Polinice (essa versão onde aparece Argia é de Higino¹²⁴ e coloquei aqui apenas comparativamente com a versão do original de Sófocles onde ela não aparece, apenas para ressaltar brevemente o conteúdo comum da rebeldia nas duas versões que se inicia mesmo na versão original Sofocleana, e essa rebeldia conjunta não é por acaso, o pai de Argia é Adrasto¹²⁵, Rei de Argos, que ajudou Polinice a recuperar a coroa de Tebas, foi ele mesmo que chefiou a expedição dos Sete contra Tebas.

Honrar a memória do marido Polinice, sepultando-o, é o mesmo que rebelar-se contra o poder de Creonte, uma força real que, em vida, detinha o marido enquanto soberano e que morto, perdeu; assim, em termos técnicos, a personagem é auxiliar na execução da ação (do drama) e perde a função real (no sentido completo da palavra), sendo uma espécie de sombra ou apenas o reflexo da própria rebeldia em fuga na versão de Higino, onde Argia consegue fugir¹²⁶, fica mais claro essa caracterização de conteúdo rebelde se abstrairmos (mantendo o conteúdo da rebeldia enquanto conceito comum e essencial em contraste com o aspecto meramente formal /roupagem dos personagens em análise comparativa comum entre as obras) o mesmo do seu personagem, ocultando-o, fica claro quando Creonte indaga o guarda sobre quem enterrou o cadáver de Polinice contra suas ordens (na versão original de Sófocles): “Cada um de nós podia ser o autor, mas nenhum o era manifestamente, antes se esquivava a reconhecê-lo” (Fonte: Sófocles, sd, p. 48).

¹²³ Argia: Filha de Adrasto e esposa de Polinice. Quando este morreu no assédio de Tebas, ela ajudou sua cunhada Antígona a sepultá-lo, desobedecendo, assim, às ordens do rei Creonte (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 13).

¹²⁴ Caio Júlio Higino (em latim *Gaius Julius Higinus*, Espanha, ca. 64 a.C. — Roma, 17 a.C.) foi um escritor da Roma Antiga, discípulo de Alexandre, o Polímata e amigo de Sêneca. Segundo algumas fontes, seria natural da Península Ibérica, talvez de *Valentia Edetanorum* (Fonte: Higino. Recuperado em 24.04.2014 de <http://pt.wikipedia.org>).

¹²⁵ Adrasto: Rei de Argos. Reconhecendo em Tideu, rei de Calidão, e Polinice, rei de Tebas, os homens que o oráculo designara para seus genros, fê-los casar com suas filhas. Prometeu a Tideu o trono de Argos, e a Polinice a recuperação da coroa de Tebas. Preparou e chefiou a expedição dos Sete contra Tebas (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 3).

¹²⁶ Na versão de Higino, Antígona e Argia, respectivamente irmã e esposa de Polinice, secretamente colocaram seu corpo na pira onde seria queimado o corpo de Etéocles. Elas foram vistas pelos guardas, mas Argia consegue escapar (Fonte: Higino, *Fabulae*, LXXII, Antígona. Recuperado em 24.4.2014 de <http://pt.wikipedia.org>).

Tanto faz quem foi o autor da ação de enterrar Polinice, nenhum personagem o reconhece num primeiro momento, mas a rebeldia em si do ato, isso é reconhecido e tratado por Creonte com desagravo, esse rebelar-se, num primeiro momento sendo apenas conteúdo sem forma, sem rosto, sem personagem cria um suspense no drama (ação), descortinando-se assim a revelação máxima que vai caracterizar de forma inequívoca a a essência pessoal e performativa, essa rebeldia é de Antígona, primeiro pela fala do guarda¹²⁷, depois a própria Antígona¹²⁸ na fala com Creonte:

Então porque exitas? Assim como das tuas palavras não me vem nenhum deleite, nem poderá jamais vir, assim também o meu parecer te é desagradável por natureza. E contudo, onde podia eu grangear fama mais ilustre do que dando sepultura ao meu próprio irmão? Todos os que aqui estão diriam também como aprovam esse ato, se o medo não lhes travasse a língua. Mas é que a realeza, entre muitos outros privilégios, goza o de dizer e o de fazer o que lhe apraz (Fonte: Sófocles, 1992, p. 58 /Cit. 500-505).

Para completar essa parte, ainda analisando a citação acima, o início já indica a oposição de Antígona sobre Creonte de onde não virá nenhum deleite, mas uma oposição necessária para expressar o conteúdo de sua rebeldia enquanto personagem, já expresso a seguir ao saber que com seu ato, adquire a fama, ou a ação enquanto sendo um dos personagens principais, o da oposição a lei, pois é a partir do enterro do irmão que é permitido visualizar, oculto e implícito e enquanto expressão de sua culpa perante a lei, o medo que trava exatamente a rebeldia dos outros personagens, e dito pela boca de Antígona por exposição *“Todos os que aqui estão diriam também como aprovam esse ato, se o medo não lhes travasse a língua”*, e por fim ela caracteriza sua atitude como um ato nobre, ao citar como ideia de realeza *“entre muitos outros privilégios, goza o de dizer e o de fazer o que lhe apraz”* não ter a língua travada pelo medo, dizer e fazer também o que lhe apraz, tornando assim sua rebeldia, como personagem, a significação do próprio conteúdo do drama enquanto performance identitária e formal de sua ação trágica, caracterizada na obra do original de Sófocles.

¹²⁷E venho, apesar de ter feito solenes juramentos ao contrário, trazer-te esta donzela, que foi detida quando arranjava sepultura. Aqui já não houve baralhar de sortes, porque esta foi uma descoberta minha, e de mais ninguém (Fonte: Sófocles, sd, p. 54).

¹²⁸Afirmo que o pratiquei, e não nego que o fizesse (Fonte: Sófocles, sd, p. 56).

4.2 Na Versão de Jean Anouilh, *Antigone*

A *Antígona* de Jean Anouilh é uma adaptação¹²⁹ do original de Sófocles para um público francês do ano de 1943. De acordo com o que já expus sobre a personagem, posso inferir que, se nos seus aspectos essenciais existe uma imutabilidade rebelde que faz parte de sua essência identitária através dos tempos e que a identifica e caracteriza, fundamenta e é nela mesma inextirpável, esse aspecto da sua personalidade dramática¹³⁰ também deve aparecer nessa versão¹³¹ e nas outras vertentes literárias que vou tratar logo a seguir.

Na versão do original de Sófocles *Antígona* rebela-se contra as ordens impostas por Creonte, e enterra o irmão Polínice, essa decisão que leva ao desfecho trágico da personagem é algo único, ela está sozinha nessa empreitada. Essa solidão¹³² enquanto um dos aspectos essenciais de sua rebeldia é mais acentuada na versão de Jean Anouilh, o que lhe dá uma caracterização mais imanente de negação.

Essa negação imanente retira o motivo divino da versão original, *Antígona* aqui não precisa dos motivos religiosos¹³³ para rebelar-se, é em sua própria negativa que ela afirma-se para a posterior definição trágica, revela sua rebeldia a um modelo social ou ordem estabelecida, o que dá à personagem um caráter mais existencialista, interno, humanizado e contemporâneo:

Qu'est-ce que vous voulez que cela me fasse, à moi, votre politique, votre nécessité, vos pauvres histoires? Moi, je peux dire "non" encore à tout ce que je n'aime pas et je suis seul juge. Et vous, avec votre couronne, avec vos gardes, avec votre attirail, vous pouvez seulement me faire mourir, parce que vous avez dit "oui" (Fonte: Anouilh, 1994, p. 63).

¹²⁹ Ao reescrever o tema de *Antígona*, Anouilh introduziu novidades em obediência a dois objetivos primordiais: adaptar uma estratégia dramática capaz de ultrapassar as barreiras do tempo e do espaço; e garantir a compreensão de um auditório francês do século XX (1943) perante um original grego do séc. V a. C. (441 a. C.). Do resultado fala a popularidade que a nova produção conseguiu, transformando-se numa etapa intermédia entre Sófocles e outras criações modernas (Fonte: Silva, 2009, p. 177).

¹³⁰ O drama de *Antígona* é intemporal e atópico [...] (Fonte: Soares, 1999, p. 374).

¹³¹ A prioridade dada a *Antígona* não deixa dúvidas sobre o protagonismo reconhecido à personagem, porque é a sua história que se vai representar (Fonte: Silva, 2009, p. 178).

¹³² *Antígona*, por outro lado, apesar da solidão profunda por que optou, está menos só, em função do desdobramento das figuras que a cercam e com ela contracenam de perto (Fonte: Silva, 2009, p. 179).

¹³³ Le drame religieux, mystique, qui donnait à la pièce grecque son ultime signification, n'est plus qu'un point de départ, bientôt dépassé. Au conflit entre la loi divine et la loi humaine se substitue le conflit entre deux lois humaines, deux conceptions de la vie, l'une qui est acceptation, démission, et l'autre refus (refus du bonheur, de l'impureté). Chez Sophocle, trois sortes de raisons poussent Antigone à agir : au plus bas degré, à peine perceptible, la satisfaction qu'on éprouve à se poser en s'opposant; au-dessus, l'amour fraternel ; et enfin la pure charité, le devoir religieux. .Anouilh a exactement renversé l'ordre de ces raisons (Fonte: Sauvenay, 1977, p. 34).

Ela, na negação, expressa, em liberdade, toda sua rebeldia “*Moi, je peux dire “non”*” a tudo o que ela ama e ser ela mesma sua própria juíza, aqui fica evidente seu caráter trágico e sua definição “*me faire mourir*” na peça, pois na citação acima ela fala com Creonte, criticando o poder estabelecido, onde ele pode apenas dizer “*oui*” a ordem vigente ao qual está atrelado, entre o *sim* de Creonte e o *não* de Antígona a contraposição¹³⁴ evidencia-se de maneira clara na atitude da personagem¹³⁵ frente ao poder da realidade convencionalmente organizada: “Sois o rei. Podeis fazer tudo o que quiserdes menos salvar-me” (Fonte: Anouilh, 1965, p. 90).

Ou seja, Antígona não quer ser salva, nem Creonte pode fazê-lo, nesse caso, a tragédia dela é absoluta, assim como sua total liberdade enquanto função de personagem, uma função de rebeldia, onde, além da solidão, o outro aspecto é o egoísmo, pois o irmão é mera desculpa para sua atuação, e nessa passagem isso evidencia-se: “Não o faço por ninguém, faço-o por mim” (Fonte: Anouilh, 1965, p. 90).

Antígona não enterra o irmão pelo irmão em si mesmo enquanto um dever, antes usa a situação como um suporte para sua atitude e expressão dramática enquanto personagem, a citação acima é clara, ela o faz apenas por ela, e por ninguém mais, é sutil no texto mas permite a livre atuação da ideia do sentimento humano de rebeldia pela expressão da imanência, solipsismo, solidão na atitude de contrapor-se a um poder e com isso encontrar o seu próprio sentido interno enquanto personagem atuante, para que a tragédia possa se consumir, a fala de Creonte sobre o sentido contraposto ajuda a compreender isso melhor:

Ouve-me bem. A mim coube-me o papel antipático e a ti o papel simpático. Tu tens consciência disso; mas não aproveitas demasiadamente essa vantagem, minha peste...se eu fosse o clássico e bruto tirano, já há muito que te tinham arrancado a língua, puxado os braços, ou metido numa prisão. Porém tu vês nos meus olhos algo que hesita; vês que te deixo falar, em vez de chamar os meus soldados. Por isso troças e atacas tanto quanto te é possível, onde queres tu chegar, minha fúria? (Fonte: Anouilh, 1965, pp. 91-92).

Coube o papel de *Creonte Antipático e Antígona simpática*, mas como pode ser uma fúria simpática? A simpatia vem, como já expliquei antes, pelo seu aspecto negativo, a rebeldia que dá o impulso para que a tragédia se consuma, um Creonte hesitante não irá

¹³⁴ Rebelde, adj; revoltado, desobediente, que é contra uma ordem da autoridade. Rebeldia, s.f; revolta, contraposição, resistência (Fonte: Scottini, 2009, p. 280).

¹³⁵ Fala de Antígona: “Eu quero morrer, mas não quero que me toquem” (Fonte: Anouilh, 1965, p. 70).

querer matar¹³⁶ Antígona, ela, em sua solidão e convicção, precisa necessariamente e para fazer sentido, morrer, isso ela já sabe e está convicta dessa necessidade enquanto personagem, nesse ponto a rebeldia de Antígona é mesmo contrapor-se ao poder reinante com todas as forças, e completar sua atuação, o que não deixa de ter um caráter de inevitabilidade e político¹³⁷ em sua ação.

4.3 Em Eduarda Dionísio Na Obra *Antes Que a Noite Venha*

O original Sofocliano não deixou de inspirar também a vertente teatral mais moderna dessa autora portuguesa, principalmente nessa adaptação das personagens, onde acompanha Antígona também a Julieta, Castro e Medéia. Aqui, o elemento comum entre as quatro mulheres são os seus elementos trágicos, o que de certa forma realça o caráter da peça¹³⁸ enquanto unidade, tomando de empréstimo por inspiração a roupagem dessas formas femininas¹³⁹, mas costuradas com o conteúdo¹⁴⁰ das falas da autora, ou seja, essa peça é uma adaptação, tendo como base elementos das personagens clássicas acima antes referidas, uma espécie de reescrita¹⁴¹ do mito.

Já observado anteriormente que em seu aspecto essencial¹⁴², a rebeldia de Antígona a leva necessariamente, por seus atos, a derradeira tragédia, independentemente do tratamento adaptativo que é dado a personagem exatamente por ser parte fundamental¹⁴³ e

¹³⁶Fala de Creonte: “Só Deus sabe o trabalho que ainda tenho para fazer, mas perderei o tempo que for necessário para te salvar, minha peste. Não quero deixar-te morrer por uma história de política. Tu vales mais do que isso. Porque o teu Polínicos, essa sombra chorada, esse corpo que apodrece junto dos guardas, todo esse patético que te inflama, é apenas uma história de política” (Fonte: Anouilh, 1965, p. 94).

¹³⁷O mal acordado da noite, acabada e quase a começar, seria tão literário e tão cru como isto: porque é que Julieta, Antígona, Castro e Medéia, saídas quase em direto de suas tragédias mais ou menos antigas, não haveriam de passar por aqui, pelo menos com a banalidade que lhes deu a contínua passagem de boca em boca, de cabeça em cabeça, de coração em coração? (Fonte: Dionísio, 1992, p. 10).

¹³⁸Fala de Creonte: “São os ossos do ofício. O que é discutível é se é, ou não, preciso exercer esse ofício. Mas desde que o exerçamos, é indispensável agir assim” (Fonte: Anouilh, 1965, p. 94).

¹³⁹Os gestos teriam de ser os de vestir o próprio corpo para seduzir de novo, os de acordar mais uma vez para um dia que começa tarde, semelhante ao que passou (Fonte: Dionísio, 1992, p. 10).

¹⁴⁰A mim, a autora, cabiam-me as histórias que aqui se contam e que também eram, claro está, parte do desafio que a encomenda trazia (Fonte: Dionísio, 1992, p. 10).

¹⁴¹Dito de outro modo: não é suposto que estes escritos acrescentem nada ao nosso conhecimento do mundo, nem as questões fundamentais da vida. Contam histórias que toda gente mais ou menos conhece. É o espetáculo para o qual foram *reescritas* que terá de fazê-lo (Fonte: Dionísio, 1992, p. 11).

¹⁴²O drama de Antígona é intemporal e atópico [...] (Fonte: Soares, 1999, p. 374).

¹⁴³Fica aqui o caráter evidente, trágico e essencial, impregnada na personalidade de Antígona, quando diz à irmã resignada, mesmo na fala readaptada da autora, a essência se identifica, o que demonstra desde já uma plasticidade adaptativa de uma das facetas do caráter imutável da personagem através dos tempos, sua rebeldia: “Quero que os torrões de terra seca se enterrem nas plantas dos meus pés e os marquem muito fundo. Estás a ouvir, irmã? Ferros em brasa que piso. Cravos em patas de cavalo puxando os carros da vitória. Que sangrem meus pés bem ao centro como fontes nesse meu andar sem respirar nem fim. Que me roam pele e carne as pedras e os cardos. Assim me descobrirão o rasto como quero” (Fonte: Dionísio, 1992, p. 35).

indesmembrável de sua *persona*, nessa adaptação de Eduarda Dionísio, se a peça tem a unidade de um tempo concreto e também mítico (simbolizada enquanto noite) adaptativa, costurada¹⁴⁴ e representada entre as quatro mulheres trágicas e clássicas na literatura enquanto objetivo de espetáculo¹⁴⁵, então a rebeldia de Antígona pode ser encontrada como elemento de unidade comum entre todas as falas das personagens, que vou identificar brevemente.

Então posso dizer com alguma segurança que o elemento comum que caracteriza Antígona nessa adaptação também está presente, essencialmente enquanto unidade rebelde, nas falas de Julieta¹⁴⁶, Castro¹⁴⁷ e Medéia¹⁴⁸, mesmo que não haja conexão aparente, a rebeldia está no seu conteúdo essencial, expressa mesma nas falas¹⁴⁹ das mulheres. E para completar essa parte da exposição, já referidos os detalhes nas notas de rodapé, acerca das falas das outras personagens citadas, comento rapidamente a citação que considero importante para o feito, em expressar, nessa essência unitária, o caráter rebelde de Antígona que se assemelha essencialmente as outras personagens também enquanto unidade trágica, e vice versa, visualizando assim sua completa unidade identitária, já, também por semelhança e entendido o sentido de sua compreensão enquanto unidade na fala das outras mulheres e aqui ouvida pela irmã resignada :

Serei um arado teimoso e forte. Escavado até o centro do mundo o poço que quero, um sulco fundo. Nele o deitarei, como criança que lavamos em bacia de água morna, nu o corpo, com o cuidado todo, para que não se desfaça em sabão. Oiço corvos muito perto. Atiro a primeira pedra. É uma nuvem negra que sobe e me cobre. Um clarão de sangue depois. Um coração na garganta rebenta quase, em lâminas, faúlhas e estilhaços. Estou tão perto dele, irmã. Gosto do que faço. Mas não gosto da vida que tenho, e não gosto da vida que não vou ter (Fonte: Dionísio, 1992, p. 37).

Falando a irmã que será como um arado teimoso, para cavar o poço que quer, atira a primeira pedra, tudo isso é rebeldia explícita, além de expressar gostar do que faz. A nuvem

¹⁴⁴O meu trabalho: Alinhar palavras mentirosas e alheias para personagens que só depois haviam de existir, entre uma noite e outra noite, palavras que só depois de cosidas por elas seriam suas e verdadeiras. Ou vice versa, num texto que, no fundo podia ser este ou outro (Fonte: Dionísio, 1992, p. 11).

¹⁴⁵O título desse livro não tem nada a ver com o que vai escrito dentro dele. É o título do espetáculo para o qual as falas que aqui se publicam foram feitas. A noite não é nenhuma metáfora literária. É o tempo concreto (e também mítico, concedo) que as quatro personagens, que transformarão o que aqui fica dito, vão habitar, assim que o tempo do espetáculo se esgotar (Fonte: Dionísio, 1992, p. 9).

¹⁴⁶Fala a Romeu: “Estou morta. Estendida como um lençol de linho ainda por dobrar, arrumada no grande armário onde se guardam as toalhas de renda dos grandes jantares. Morri [...]” (Fonte: Dionísio, 1992, p. 29).

¹⁴⁷Castro fala ao espelho: “Estou mais quieta que um cadáver em frente de ti, espelho onde já me sequei. A morte não pode mais do que eu na imobilidade que tenho. Estou presa naquela estranha mulher que ainda em ti vejo desse lugar onde estou” (Fonte: Dionísio, 1992, p. 54).

¹⁴⁸Medéia fala ao público: “A morte que lhes dou pertence-me a mim” (Fonte: Dionísio, 1992, p. 65).

¹⁴⁹Terá sido mais ou menos assim a encomenda (Fonte: Dionísio, 1992, p. 10).

negra, o sangue, faúlhas e estilhaços anunciam a tragédia que ela deliberadamente busca pela sua atitude rebelde, estar perto do irmão morto também anuncia a ideia de morte, já expressa na ideia da tragédia das outras personagens. Antígona revela ainda, para o término da exposição pela análise do parágrafo acima, um certo desgosto pela vida, mas não o desgosto de sua própria atitude, pelo contrário, ela tem o gosto do que faz, que é exatamente buscar o seu próprio sentido enquanto personagem, sua essência e identidade, na unidade da tragédia identificada também pela fala de suas companheiras, que tem o sentido enquanto atuação dramática, nessa adaptação prática, moderna, perfeita para encenação no teatro.

4.4 Na *Perdição*, de Hélia Correia

Antígona também anda rebelde na *Perdição* de Hélia Correia. Até morta ela assim se revela enquanto fala, diz o não dito, e é esse mesmo o sentido, o revelar-se enquanto forma de rebelar-se, tornar-se mais individual e menos relacionada¹⁵⁰ com as outras personagens, coroando-se a si mesma de um caráter vivamente interno.

É uma contradição a Antígona morta ainda falar vivamente, mas não é contraditório no sentido cênico e conceitual de expressão reveladora, mostra no contraste¹⁵¹, a verdade, dentro da própria personagem, entre a vivacidade do oculto e a mortalidade revelada, a própria dinâmica do caráter interno da personagem, a própria expressão dos aspectos dos impulsos da vida e da morte, representada na entoação da alegria da vida por intermédio dos ditirambos em honra a Dionysos:

Dyonisos Baccheios! Euoi, euoi! Iú, iú! Deita-nos o teu cuspo, o cuspo de oiro, que nos faz rir e levantar as saias. O teu belo bastão onde se enroscam a vide e a folha de hera. Ó, que escorra essa espuma pela nossa barriga, que nos faça deitar, ó touro. Ó gritador (Fonte: Correia, 1991, p. 18).

Em resumo, o cuspo de oiro, o levantar de saias e o belo bastão do deus do vinho evocam a alegria da vida, de conotação erótica e até sexual, uma das polaridades da existência da personagem, que pelo contraste, também revela toda sua amargura quando ela volta do exílio, carente de afeto, com a já habitual e clássica obstinação¹⁵² e rebelde:

¹⁵⁰Um campo de asfódelos na penumbra. As mortas devem atravessá-lo, perdendo cada vez mais a luz e a relação entre elas (Fonte: Correia, 1991, p. 15).

¹⁵¹Antígona Morta diz: “Ó mulher, ainda se ouvem as palavras dos vivos. Tanta felicidade e tanto sofrimento” (Fonte: Correia, 1991, p. 56).

¹⁵²Depois de desobedecer ao édito que proibia a prestação de honras fúnebres a Polinices, Antígona potencializa uma característica já presente na personagem clássica, mas que não se reconhece, por vezes, a devida

Protagonista incontestável da peça, Antígona regressa do exílio uma jovem amargurada. Carente de afeto, sente-se mal amada, principal causa de sua rebeldia contra a família que lhe resta. Esse desprendimento não deixa, todavia, de ser acompanhado de alguma decepção (Fonte: Soares, 1999, p. 365).

De acordo com a citação acima, revela-se incontestável o caráter rebelde de Antígona por ser mal amada, e essa rebeldia vai se caracterizar por contraste na peça enquanto resumo de introspecção, a simples vida que ela gostaria de ter enquanto perspectiva, revelada indiretamente no ditirambo de louvor a Dionysos, o bem amar e ser feliz, e sua decepção de não ter sua vontade correspondida num legítimo exílio afetivo¹⁵³, a rebeldia revela-se interna enquanto distanciamento afetivo também da família, uma espécie de mortificação¹⁵⁴, Antígona morta, que fala, com toda a sua rebeldia expressa na tentativa frustrada de intersecção¹⁵⁵ dos tempos da ação, onde revela-se, querendo fazer-se ouvir: “É preciso dizer-lhe que não avance mais, que não há glória alguma em tudo isso!” (Fonte: Correia, 1991, p. 56).

Pela citação acima, fica evidente, enquanto fim trágico simbolizando a morte, a ideia de desilusão e frustração da personagem por não ter encontrado glória em sua atitude rebelde expressada como a solidão mortificada pelo aniquilamento dos laços familiares, faz da solidão¹⁵⁶ o traço mais marcante de seu último ato, nessa obra, que completa *a caracterização da rebeldia de Antígona*.

importância. Referimo-nos a arrogância e obstinação excessivas das suas atitudes e maneira de ser (Fonte: Soares, 1999, p. 367).

¹⁵³De novo exilada, agora dos seus sentimentos, Antígona perdeu-se. Com ela é toda uma família que se desmorona. Porque não souberam preservar o afeto, porque o amor que viveram é daquele que mata (Fonte: Soares, 1999, p. 374).

¹⁵⁴Antígona procura compensar a frustração afetiva com o protagonismo trágico. Daí que caminhe, irredutível na sua decisão, de cabeça erguida para o destino que a espera (Fonte: Soares, 1999, p. 373).

¹⁵⁵Numa tentativa frustrada de intersectar os dois espaços e tempos da ação, Antígona –morta quer fazer-se ouvir por Antígona-viva (Fonte: Soares, 1999, p. 373).

¹⁵⁶Simbólicas do aniquilamento total dos laços entre os agentes desta perdição são as últimas palavras da protagonista. Dirige-se a uma cadela, a única sobrevivente no caudal de suas memórias, quer da infância quer de uma vida inteira. Esse foi o único amor que a não tráfú, mas do qual também se viu privada. Quem matou o animal foi a Ama – até ao fim a fiel cumpridora das suas funções. Na morte Antígona tem companhia, mas não deixa por isso de permanecer completamente só, conforme se depreende das palavras da Ama: “Segui-te porque se acabava ali o meu papel (p.54)” (Fonte: Soares, 1999, p. 374).

CAPÍTULO 5

A REPRESENTAÇÃO DAS NINFAS NA TRADIÇÃO CLÁSSICA

No decorrer de toda a história da antiguidade clássica, até os dias de hoje, a figura das ninfas¹⁵⁷ e suas representações apontam manifestamente suas presenças enquanto entidades que fazem parte do imaginário humano e não só, pertence a Tradição Clássica¹⁵⁸ de forma inegável, perpetuando-se em seus aspectos essenciais através dos tempos, revistas e reinterpretadas de acordo com os contextos em que se apresentavam em seus determinados períodos históricos¹⁵⁹; mas sua essência¹⁶⁰, justamente a que permeia frutificada no imaginário também masculino¹⁶¹, é a frutificação e ideia de juventude, beleza feminina, sensualidade e sexualidade¹⁶², uma ideia de vida e vigor da energia feminina enquanto manifestação da própria representação da natureza¹⁶³.

Seguindo ainda um curioso paralelo entre a própria representação da energia da natureza enquanto imagem da ninfa na tradição clássica como metamorfose incompleta em analogia biológica, *já que a palavra ninfa significa também uma larva de inseto que não*

¹⁵⁷Ninfa, s.f. Divindade dos bosques, rios e lagos; mulher bela e nova; larva de inseto que não completou a metamorfose (Fonte: Scottini, 2009, p. 231).

¹⁵⁸Tradição significa o ato de passar o conhecimento oral, escrito ou visual de geração em geração. A tradição apresenta, assim, o caráter da permanência, de continuidade e de estabilidade. Segundo Nietzsche, *‘ela se quer princípio de determinação [...], até mesmo de futuro’* (Nietzsche, In: Bornheim, 1987: 22 – 3). Para atingir esses objetivos, a tradição se impõe através da normatividade e de rituais que a tornam sempre presente (Fonte: Félix, 1989, p. 151).

¹⁵⁹Para se compreender a *Tradição Clássica*, é necessário analisar as principais reflexões realizadas pelos filósofos e artistas gregos e romanos. Assim, poderá se perceber melhor como essa tradição foi sendo elaborada, recuperada e como sofreu transformações ao longo da história (Fonte: Félix, 1989, p. 151).

¹⁶⁰Ninfas: Divindades secundárias femininas representantes da força que preside a reprodução e a fecundidade da natureza vegetal e animal. Misturando-se à umidade do ar, da água e das florestas, exerciam poder fertilizante e nutritivo. Sua ação benfazeja abrangia também os seres humanos (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p.132).

¹⁶¹As Ninfas protegiam os noivos, que mergulhavam em suas águas para obter a purificação indispensável à fecundidade (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 132).

¹⁶²Jovens, belas e delicadas, as Ninfas eram objeto de paixão não só dos mortais, como dos próprios deuses (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 132).

¹⁶³Ninfas: Divindades secundárias femininas representantes da força que preside a reprodução e a fecundidade da natureza vegetal e animal. Misturando-se à umidade do ar, da água e das florestas, exerciam poder fertilizante e nutritivo. Sua ação benfazeja abrangia também os seres humanos (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 132).

*completou toda a sua transformação*¹⁶⁴ e por isso mesmo serve, enquanto metáfora de sua própria incompletude metamórfica, a possibilidade de não amadurecimento, não completude, não degeneração (*exatamente por não amadurecer nem envelhecer*), portanto, a ideia de permanência sempre no mesmo estado de ninfa nos permite visualizar a sua essência enquanto a própria situação da mesma como permanentemente essencial na tradição clássica, ou seja, permanência enquanto imagem da própria representação de sua eterna e jovem natureza.

5.1 As Ninfas Clássicas

Dado o exposto introdutório, e visto que, ao menos etimologicamente, o nome ninfa tem uma relação com sua própria natureza biológica, e que em certo sentido dá as ninfas, por esse motivo, um caráter de realidade não só idealizada e imaginária, mas também física enquanto representação do natural, podemos com alguma segurança agora, salvo as devidas diferenças, que assim permanecerão, entre mulher bela e larva, distanciar-nos da última para seguirmos apenas pela linha humana enquanto representação bela da feminina natureza, como uma verdadeira visão humana, *uma relação real entre o indivíduo que vê a ninfa*, que em seu caráter de integração natural (o ser humano também é organismo biológico e faz parte das experiências naturais e da natureza), a recebe enquanto aparição em uma percepção externa, interativa e real:

Nas visões e em estado de vigília, o contacto físico próximo entre a aparição e o indivíduo que está acordado proporciona com frequência o confronto verbal, seja para o receptor se justificar de algum reparo, seja para proclamar certa indignação ou hesitações. A percepção das visões como fenômeno exterior ao receptor parece evidente também nos *Hinos Homéricos*, em boa parte da lírica, em várias experiências descritas por Heródoto 'à maneira tradicional épica' e ainda em alguns exemplos por Aristófanes (Fonte: Pereira, 2008, p. 17).

Ou seja, existe a possibilidade, de acordo com a citação acima, de que, em estado de vigília, haja realmente um contato físico, mesmo que imaginário, entre um indivíduo e a objetivação de sua aparição, no caso, a representação natural da ninfa enquanto natureza, mas humanizada pela idealização do indivíduo que participa da experiência. Não é o caso aqui de provar se, de fato, uma ninfa existe ou não, a inegabilidade da entidade reside no fato de que, mesmo que seja imaginária, pode, em determinados estados de consciência do indivíduo que a

¹⁶⁴Ninfa, s.f. Divindade dos bosques, rios e lagos; mulher bela e nova; larva de inseto que não completou a metamorfose (Fonte: Scottini, 2009, p. 231).

vê enquanto aparição, tomar essa expressão humana da natureza, idealizada, enquanto experiência real.

Então quero dizer com isso que, se partirmos do pressuposto de que as ninfas são figuras que aparecem na Tradição Clássica e também posteriormente no tempo, seja na literatura ou pintura, escultura, a sua origem não deixa de ter sua essencialidade natural ainda que humanizada na representação, e enquanto visão da experiência humana, essa integração homem e natureza, ambígua em sua própria naturalidade e humanização, reflete-se na própria ambiguidade da linguagem para definir a expressão da caracterização da realidade, nesse caso, da ninfa expressa na própria ambiguidade da linguística dos textos que fazem parte da própria tradição clássica:

A ambiguidade da linguagem é uma característica recorrente também em boa parte das visões em estado de vigília relatadas pela tragédia, apropriada para questionar o homem sobre a diferença entre aparência e realidade, que em geral os mortais comuns não conseguem distinguir com clarividência (Fonte: Pereira, 2008, p. 25).

Até aqui, exposto então o caráter natural das ninfas, sua ambiguidade natural na relação com os humanos em suas representações também literárias que perfazem toda a tradição clássica em sua essencialidade e características peculiares, posso citar então, e embora sejam muitas representações dessa beldades, escolhi, para citar, apenas *quatro Ninfas da Tradição Clássica*, famosas pelo que sabem fazer de melhor, enfiarem-se em aventuras amorosas¹⁶⁵, são elas: Egina¹⁶⁶, Eco¹⁶⁷, Dafne¹⁶⁸ e Calisto¹⁶⁹.

¹⁶⁵Dentre outras, celebrizaram-se por suas aventuras amorosas: Egina, Eco, Dafne e Calisto (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 132).

¹⁶⁶Egina: Filha do deus fluvial Asopo e de Métope. Raptada por Júpiter, que se metamorfoseara em labareda, foi levada para a ilha Enone, no mar Egeu. Ali teve Éaco. Para evitar que Asopo se vingasse de Egina, o pai dos deuses transformou-a na ilha homônima. Segundo outra versão, a ninfa foi para a Tessália, onde se casou com Áctor, de quem teve Menétio (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 56).

¹⁶⁷Eco: Ninfa das montanhas. Pertencia ao séquito de Juno. Com sua tagarelice e seu canto, entretinha a deusa, enquanto Júpiter cortejava as ninfas. Quando Juno se apercebeu do estratagema, privou-a da fala, condenando-a a somente a repetir a última sílaba das palavras pronunciadas diante dela. Eco, apaixonada por Narciso, não lhe pôde declarar amor. O jovem abandonou-a e a ninfa, desesperada, embrenhou-se nos bosques, fugindo a qualquer convívio. Definiu tanto que, passado algum tempo, só restou dela uma voz que faz eco nas montanhas. Segundo outra versão, Eco teria sido amada por Pã. Como não retribuiu o seu amor, o deus suscitou contra ela o furor dos pastores. Estes despedaçaram-na e espalharam-lhe os membros pela terra. Mas sua voz permaneceu viva por toda parte (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 54).

¹⁶⁸Dafne: Filha do rio Ladão e da Terra ou, segundo outra versão, de Peneu, rio da Tessália. Amada por Apolo, era insistentemente perseguida pelo deus. Um dia, quando estava prestes a ser apanhada, suplicou piedade aos imortais. Estes transformaram-na em um loureiro (*dafne*, em grego), árvore que foi consagrada a Apolo. Em outra versão, Dafne era filha de Amiclas. Leucipo, filho de Enômao, rei da Élide, apaixonou-se pela ninfa. Disfarçado de mulher, colocou-se entre suas companheiras. Quando as ninfas se aperceberam do logro, quiseram matá-lo. Aproveitando-se da confusão, Apolo tentou apanhar Dafne. Júpiter, atendendo a súplica da jovem, transformou-a em loureiro (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 44).

O fato de que essas Ninfas tem nomes já indica uma humanização da caracterização imaginativa da representação do mundo natural para o mundo humano, de certa forma trazendo a natureza para a exposição de sua inerente representatividade psicológica, numa espécie de idealização imanente da interioridade dessa experiência enquanto visão poética do mundo¹⁷⁰ experienciado enquanto entendimento simbólico da realidade:

O progresso dos sonhos e das visões, do divino para o psicológico, resulta assim de uma evolução na perspectiva com que o ser humano encara a própria existência. A expressão poética acompanha esse movimento, sobrepondo à mensagem épica, por norma direta e formulada em termos claros, uma linguagem simbólica ou enigmática, presente já em Estesícoro, em Heródoto e, de forma insistente, na produção trágica (Fonte: Pereira, 2008, p. 27).

Analizando a citação acima, posso dizer que essa imanência da experiência, a partir de um aspecto exterior, passa a fazer parte de algo mais íntimo e humano, interiorizado enquanto entendimento da realidade através da mediação dos simbolismos, e este é o pressuposto mais corrente da literatura clássica como forma, não só de aprender, mas de formação de um aspecto de perpetuação dessa experiência cultural como fundamento da tradição (*tradere*) e formação de um caráter humanizador e humanista na maneira de entender e compreender (*traditio*) o mundo, no qual as ninfas estão também, indelevelmente, inseridas.

¹⁶⁹Calisto. Filha de Licaão, ou, segundo outra versão, ninfa dos bosques, companheira de Diana. Fizera o voto de castidade e passava sua vida a caçar pelas montanhas. Foi amada por Júpiter, que, para seduzí-la, tomou a forma de Diana, ou, segundo alguns, de Apolo. Dessa união, nasceu Arcas. Para protegê-la do ódio de Juno, Júpiter transformou-a em urso. Conforme outra versão, a própria Juno metamorfoseou Calisto. Numa terceira lenda, a metamorfose é atribuída a Diana, que assim puniu a ninfa por não ter guardado sua virgindade. Júpiter colocou-a no céu, sob forma de constelação: a Ursa Maior (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 27).

¹⁷⁰Nota do autor: Homero, no Livro I da Odisseia, faz a invocação à Musa, o que insinua a atividade de Eros e de magia primordial, pois o dito e o sentido são o mesmo, expresso através da estética da poesia, na busca pela apreensão do sentido de ser, claro que aqui penso enquanto Ontologia derivada da modernidade dos idealistas alemães na ideia de imanência e transcendência enquanto compreensão do *Ser Poético*, pensando também que, entre os gregos essa ligação entre o sagrado e o humano, o sentido mesmo de *religare* consistia mesmo numa apreensão de unicidade, ao ponto de o poeta que escreve e o sagrado ser um só, podendo assim estar aberto a Homero os sentidos poéticos ideais para uma realidade transcendente, idílica e divina, onde os deuses estariam presentes, promovendo assim, enquanto obra, a perspectiva de estar além de seu próprio tempo, e em sua essencialidade enquanto tradição clássica, passada através das gerações enquanto conhecimento. Mas claro que sem as ninfas não haveria o mesmo sabor, pois é ela, enquanto Musa, que canta em Homero: *Canta, ó Musa, o varão que astucioso, Rasa Ílion santa, errou de clima em clima, Viu de muitas nações costumes vários. Mil transees padeceu no equóreo ponto, Por segurar a vida e aos seus a volta; Baldo afã!* (Fonte: Homero, 2009, p. 6).

5.2 Caracterização e Representação nas Ninfas Através dos Tempos

Dado o até aqui exposto, posso dizer que, enquanto aparição, seja idealizada ou imaginária ou mesma como entidade representativa da natureza, em seu aspecto essencial a figura da ninfa enquanto Musa¹⁷¹ permanece viva e imortalizada dentro da tradição clássica, desde os gregos até o mundo contemporâneo. Representação do fenômeno da natureza e caracterizada na pintura e na literatura e não só, as apresentarei agora, e colocando-as numa linha temporal, não tanto pelo tempo histórico em si mesmo, mas demarcada enquanto presente em obras importantes desses períodos históricos ou na referência do nascimento do autor da obra, então por isso quando menciono período medieval, renascença, modernidade e contemporaneidade, será apenas para citar o tempo das obras ou do autor das mesmas, estas sim sendo as referências principais da linha temporal, onde há efetivamente a manifestação desse fenômeno enquanto expressão humanizada e artística desse tipo de natureza.

5.2.1 Período medieval

Para exemplificar como referência temporal medieval da aparição da ninfa enquanto *Musa* que perpassa o tempo e o espaço também artístico e literário, escolhi a obra do italiano Dante Alighieri, a *Divina Comédia*¹⁷², como um dos ícones principais desse período histórico e já tendo como vislumbre o período posterior, a *Renascença*, que também teve como palco, a Itália¹⁷³, e para corroborar com o dito, cito aqui o início do canto II, Verso 1 ao 9, p. 24, dessa obra prima de dantesca poesia:

¹⁷¹Musas: Segundo uma versão primitiva, elas eram ninfas habitantes das montanhas das margens dos rios e das fontes. Deste ambiente bucólico foram depois elevadas a divindades inspiradoras da poesia e do canto. Os poetas apoiavam-se em seus dizeres para não correrem o risco de contar coisas falsas aos homens, embora não raro transmitissem essa verdade como fantasia (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 126).

¹⁷²Dante Alighieri (Florença, 1º de junho de 1265 — Ravena, 13 ou 14 de setembro de 1321) foi um escritor, poeta e político italiano. É considerado o primeiro e maior poeta da língua italiana, definido como *il sommo poeta* ("o sumo poeta"). Disse Victor Hugo que o pensamento humano atinge em certos homens a sua completa intensidade, e cita Dante como um dos que "marcam os cem graus de gênio". E tal é a sua grandeza que a literatura ocidental está impregnada de sua poderosa influência, sendo extraordinário o verdadeiro culto que lhe dedica a consciência literária ocidental. Foi muito mais do que literato: numa época onde apenas os escritos em latim eram valorizados, redigiu um poema, de viés épico e teológico, *La Divina Commedia* (A *Divina Comédia*), o grande poema de Dante, que é uma das obras-primas da literatura universal e um dos pontos mais altos atingidos pelo espírito humano. A *Comédia* se tornou a base da língua italiana moderna e culmina a afirmação do modo medieval de entender o mundo (Fonte: Recuperada em 22.05.2014 de http://pt.wikipedia.org/wiki/Dante_Alighieri).

¹⁷³Renascença Italiana é como ficou conhecida a fase de abertura do Renascimento (ou Renascença), um período de grandes mudanças e conquistas culturais que ocorreram na Europa, entre o século XIV e o século XVI. Este período marca a transição entre a Idade Média e a Idade Moderna. A referência inicial é a região da Toscana, centrado nas cidades de Florença e Siena (Fonte: Recuperada em 22.05.2014 de http://pt.wikipedia.org/wiki/Renascen%C3%A7a_italiana).

Fora-se o dia, e o ar, se enevoando, aos animais, que vivem sobre a terra, as fadigas tolhia, eu só, velando, me aparelhava a sustentar a guerra da jornada, assim como da piedade, que vai pintar memória, que não erra. Ó Musas! Ó do gênio potestade! Valei-me! Aqui, ó mente, que guardaste, quanto vi, mostra a egrégia qualidade.

Claro está que ele faz uma referência, nessa citação acima, *as Musas*, para que elas lhes inspirem poeticamente na viagem¹⁷⁴ que ele fará, o mesmo paralelo que exemplifica a importância da Ninfa – Musa para esse ato encorajador já foi visto em Homero, no sentido de viagem quando ele pede para a Musa cantar, na *Odisséia*¹⁷⁵, e em ambos os casos, posso inferir que Dante inspirou-se no modelo de poesia homérica, ao menos da tradição clássica, onde era comum o poeta pedir auxílio a essas entidades, e o fato de uma *Musa* estar retratada na poesia de Dante, já revela o autor do poema como receptor da tradição clássica no fim desse período medieval.

Como a viagem de Dante se dá exatamente pelo inferno¹⁷⁶, na tradição clássica existe a evidência de que, supondo que o inferno e as regiões infernais sejam vastas, o rio Estige também passaria por lá, mas esse rio, originariamente, era uma Ninfa¹⁷⁷, e foi nela que o próprio Aquiles banhou-se para tornar-se invulnerável¹⁷⁸, outro poder dessa manifestação da natureza mágica e infernal é o do seu poder de manter a palavra de um deus que ali fizesse juramento, tornando-a inquebrável¹⁷⁹. Ora, é exatamente disso que precisa um poeta, ter sua palavra mantida e verdadeira na viagem poética, inquebrável e aproximada do divino, nesse *religare* mágico dentro e expresso da própria obra enquanto arte, e para isso, as Musas são fundamentais nesse divino apoio heróico homérico e divina na própria *Comédia* de Dante.

¹⁷⁴Depois da invocação as Musas, Dante, considerando a sua fraqueza, duvida de aventurar-se na viagem. Dizendo-lhe porém Virgílio, que era Beatriz quem o mandava, e que havia quem se interessava por sua salvação, determina-se segui-lo e entra com seu guia no difícil caminho (Fonte: Dante Alighieri, 1955, p. 24).

¹⁷⁵Nota do autor: Pode-se observar o mesmo paralelo da invocação as *Musas* enquanto poesia em Homero.

¹⁷⁶Dante, perdido numa selva escura, erra nela toda a noite. Saindo ao amanhecer, começa a subir por uma colina, quando lhe atravessam a passagem uma pantera, um leão e uma loba, que o repelem para a selva. Aparece-lhe então a imagem de Virgílio, que o reanima e se oferece a tirá-lo de lá, fazendo-o passar pelo inferno e pelo purgatório (Fonte: Dante Alighieri, 1955, p. 17).

¹⁷⁷Estige: Rio das águas lodosas e frias que percorria a região infernal. Originariamente era uma Ninfa, filha de Oceano e Tétis, e vivia numa gruta da Arcádia. Esposara Palas, a quem dera quatro filhos: Zelo, Vitória, Violência e Poder. Quando Júpiter entrou em luta contra os gigantes, Estige e seus filhos aliaram-se a ele. Desse modo, contribuíram para sua vitória (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 65).

¹⁷⁸Aquiles: Filho de Peleu, rei de Ftia, na Tessália, e de Tétis. Para torná-lo imortal, sua mãe passou-lhe ambrosia no corpo e manteve-o sobre o fogo; depois mergulhou-o no rio Estige, cujas águas deveriam fazê-lo invulnerável. Mas, ao submergi-lo, segurou-o por um calcanhar que, desta forma, não foi tocado pela água e ficou sendo o único ponto vulnerável do Herói (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 12).

¹⁷⁹Em recompensa, o rei do Olimpo determinou que todos os juramentos que os deuses fizessem sobre as águas do Estige seriam inquebráveis. Por outro lado, o imortal que jurasse falsamente seria severamente punido: durante um ano não poderia servir-se de néctar e ambrosia e, nos nove anos seguintes, não poderia participar dos conselhos e festins divinos (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 65).

Mas, para dirimir quaisquer dúvidas de que Dante realmente trouxe as Musas dos clássicos, cito na passagem do canto XXIX, Versos 37 a 42, pp. 484-485 da sua obra, ele pede a essas entidades para beber das águas de Hipocrene¹⁸⁰, justamente onde, na tradição clássica, as ninfas dançavam e cantavam e os poetas, ao beberem de sua fonte, inspiravam-se: “Ó Musas, santas virgens, se, constante fome, frio, vigílias hei sofrido, da mercê vos rogar me assoma o instante: Das águas de Hipocrene bem provido para em metro cantar ideia imensa, de Urânia e das irmãs seja eu valido!”

Ora, sabe-se que a fonte de Hipocrene nasceu da patada do Pégaso, um cavalo alado, mitológico, da tradição clássica, e de sua fonte, também clássica, dançam e cantam as Ninfas do mesmo período que ele evoca no seu poema, numa clara alusão de inspiração à Musa no sentido mesmo original, da fonte tradicional, para em metro cantar, identifica-se aqui o estilo de expressão poética de métrica, também já visto nos clássicos homéricos, e para essa métrica poética ser validada por Urânia¹⁸¹, que também é uma Musa clássica que presidia as ciências exatas. Infernal ou divina, as Musas foram determinantes para embelezar e colorir a inspiração também de uma poética que busca a precisão métrica do estilo para a própria expressão do seu conteúdo enriquecido pelo gênio de Dante na sua *Divina Comédia*.

5.2.2 Renascença

Exatamente por manterem a essência dos textos no sentido mesmo de Museu¹⁸² enquanto referência ao templo das musas na evocação da ideia de sabedoria na manutenção da tradição clássica como efeito normativo oriundo de um costume mais antigo de respeito a organização e costumes dos copistas da biblioteca de Alexandria¹⁸³, e dentro do contexto

¹⁸⁰Hipocrene: Fonte do monte Helicão. Surgiu de uma patada do cavalo Pégaso. As Musas reuniam-se ao seu redor para cantar e dançar. Acreditava-se que sua água favorecia a inspiração poética (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 91).

¹⁸¹Urânia: 1—A Celeste. Uma das Musas. Presidia a astronomia e as ciências exatas em geral. Segundo uma versão, uniu-se a Apolo e teve Orfeu, Lino e Himeneu. Era representada segurando na mão esquerda um globo, onde desenhava, com um compasso, as posições e evoluções dos astros. 2 – Epíteto de Vênus, venerada como inspiradora do amor puro e ideal (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 184).

¹⁸²Museu: Filho da Lua com Eumolpo ou, segundo outra versão, com Orfeu. Pertenceu à geração dos poetas míticos da Trácia, destacando-se na instituição dos mistérios e na criação da seita órfica. Atribuem-se-lhe diversas obras sobre os deuses, a iniciação mística e a invenção de fórmulas de purificação (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p.126).

¹⁸³Nota do autor: Muitos sábios gregos migraram para Alexandria, principalmente a partir do período alexandrino, e com eles levaram o conhecimento grego até as terras egípcias. Muitos eram também catalogadores e copistas, como Calímaco (em grego: Καλλίμαχος, *Kallímakhos* (310 a.C. — 240 a.C) por exemplo; e em terras egípcias, o conhecimento não se dissociava de práticas místicas enquanto costume religioso desse povo (Fonte: Anotações feitas em aula pelo mestrando Gilmar, no seminário de Tradição Clássica, ministrada pela professora Doutora Maria do Céu Fialho, tendo por base a escuta e a oralidade dos ensinamentos, anotada no caderno de forma interpretativa pelo autor da *Nota*, valorizando assim a citação de *Fonte Oral*, base da Tradição Clássica. Universidade de Coimbra, Fevereiro de 2014). (Fonte do termo grego e data de referência a Calímaco: Recuperado em 22.05.2014 de <http://pt.wikipedia.org/calímaco>).

renascentista da transmissão histórica dessa renovação tradicional, evocou-se novamente qual o sentido de natureza, principalmente da natureza imanente do homem, em que seu objetivo é ser artífice¹⁸⁴ criador, o que remonta já aos períodos históricos geográficos de Itália e anteriores, como a Grécia, mas também da tradição cristã, como a imagem e semelhança de algo divino, e portanto poderíamos criar assim, semelhantemente a Deus, a cópia de sua perfeição, a cópia da própria natureza¹⁸⁵ dada.

Então a partir dessa concepção idealisticamente contextualizada enquanto referência no tempo, nasce um dos maiores expoentes que também remete-se à *Tradição Clássica*, elevando seu nível como parte da própria cultura portuguesa, o poeta Camões¹⁸⁶, que imortalizou-se tradicionalmente em sua obra *Os Lusíadas*¹⁸⁷, a fina flor indelével do próprio sentido de *Ser Português*, um verdadeiro renascimento¹⁸⁸ cultural desse povo que agora carrega fortemente uma referência greco-romana na pessoa do poeta que perfaz sua própria história e linguagem, e, claro, *a representação das Ninfas*, ora já tratada anteriormente também como *Musa* e sendo simplesmente sinônimo no seu aspecto mais antigo e primitivo e original; não poderia deixar de fazer parte do repertório da nobre obra literária camoniana, como se elas próprias, vivas na poesia, ao inspirar os poetas aos grandes feitos literários, com isso pudessem sobreviver através da sua essência, dentro da tradição clássica através dos tempos. E assim, canta o poeta, invocando a proteção das Ninfas dos rios Tejo e Mondego, ou seja, rios de Lisboa e Coimbra, o que demonstra claramente que as Ninfas, outrora sempre clássicas agora são mesmo *Lusitanas*, mas não perdem sua essencialidade de inspiração e auxílio ao poeta:

¹⁸⁴ Segundo Aristóteles, a arte consiste em uma determinada faculdade para produzir, dirigida pela razão verdadeira (Aristóteles. In: Bayer, 1979:52) (Fonte: Félix, 1989, p. 152).

¹⁸⁵ Platão prefere as leis imutáveis que dirigiam a arte egípcia, bem como a arte grega arcaica. Estas são produto da regularidade e de uma cópia imperfeita do real, sendo por isso objeto de gosto para o filósofo, que conserva valores da aristocracia (Fonte: Félix, 1989, p. 152).

¹⁸⁶ Luís Vaz de Camões (Lisboa [sd], ca. 1524 — Lisboa, 10 de Junho de 1580) foi um poeta de Portugal, considerado uma das maiores figuras da literatura em língua portuguesa e um dos grandes poetas do Ocidente. Pouco se sabe com certeza sobre a sua vida. Aparentemente nasceu em Lisboa, de uma família da pequena nobreza. Sobre a sua infância tudo é conjectura mas, ainda jovem, terá recebido uma sólida educação nos moldes clássicos, dominando o latim e conhecendo a literatura e as histórias antigas e modernas. *Pode ter estudado na Universidade de Coimbra*, mas a sua passagem pela escola não é documentada. *Os Lusíadas* é considerada a epopeia portuguesa por excelência. O próprio título já sugere as suas intenções nacionalistas, sendo derivado da antiga denominação romana de Portugal, Lusitânia (Fonte: Recuperada em 23.06.2014 de <http://wikipedia.org>).

¹⁸⁷ A fonte é a mesma da Nota 186.

¹⁸⁸ O Renascimento da tradição clássica simboliza a busca do moderno, que, segundo Habermas *reitera a consciência de uma época que insiste em se referir ao passado da antiguidade procurando conceber-se como resultado de uma transição do velho para o novo* (Habermas, 1983:86). O Renascimento representa, assim, a consciência de uma nova época, em que a tradição clássica é reformulada e codificada a partir do conhecimento do passado e das observações e pesquisas que o artista executa frente à natureza (Fonte: Félix, 1989, p. 153).

Eu, que cometo, insano e temerário, sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego, por caminho tão árduo, longo e vário! Vosso favor invoco, que navego. Por alto mar, com vento tão contrário; que, se não me ajudais, hei grande medo que o meu fraco batel se alague cedo (Fonte: Camões, *Lusíadas*, Canto VII, p. 108).

Fica aqui evidente, de acordo com a citação acima; que Camões pede auxílio às ninfas das águas portuguesas, invocando-as no poema onde ele navega na arte do bem escrever, perfazendo assim um caráter mais imanente no que se refere a representação nacionalizada e lusitana dessa figura clássica de origem e matriz grega e latina. Essa ajuda é a prova de que a essência benfazeja da *Ninfa enquanto Musa* perfaz, mesmo nessa nova configuração, a mesma função, e a *Ninfa*, geograficamente falando, é portuguesa, mas sua essência natural continua sendo as águas nesse caso, e o auxílio para que o poeta complete sua missão, sua viagem¹⁸⁹, tem o objetivo condizente e natural de que ele seja bem sucedido em seu grande feito de navegador da arte¹⁹⁰ poética.

Curioso notar que, depois de invocadas, as obras em que elas estiveram inseridas, tornaram-se obras primas para a humanidade, configurando ainda mais o caráter de imortalidade e poder dessas Musas na arte da nobre poesia, dentro de sua representação na tradição clássica através dos tempos.

5.2.3 Ninfas modernas e contemporâneas

Nesse período, principalmente entre os alemães, o paradigma do idealismo é colocado, principalmente em Goethe¹⁹¹, que será, em termos temporais, marcado nesta exposição como período moderno a data de seu nascimento. Após a ruptura das concepções de mundo e separação entre igreja e Estado¹⁹², Deus e o Homem, etc., o dualismo, através do contraste

¹⁸⁹ A viagem não acaba nunca. Só os viajantes acabam. E mesmo estes podem prolongar-se em memória, em lembrança, em narrativa. O fim de uma viagem é apenas o começo doutra. É preciso ver o que não foi visto, ver outra vez o que se viu já, ver na Primavera o que se vira no Verão, ver de dia o que se viu de noite, com sol onde primeiramente a chuva caía, ver a seara verde, o fruto maduro, a pedra que mudou de lugar, a sombra que aqui não estava. É preciso voltar aos passos que foram dados, para os repetir, e para traçar caminhos novos ao lado deles. É preciso recomeçar a viagem. Sempre. O viajante volta já (Fonte: Saramago, 1995, p. 387).

¹⁹⁰ Dessa forma, assume também o poema o seu caráter celebrativo. Seguindo essa linha interpretativa, não é de estranhar que os Portugueses sejam frequentemente comparados aos povos da antiguidade, imagética mítico apoteótica do Renascimento. Essa era uma forma de, pedagogicamente, exaltar a nação. Camões compara Portugal aos que são considerados os maiores, os modelos, os referentes, numa palavra, *os clássicos* (Fonte: Rodrigues, 1999, p. 183).

¹⁹¹ Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt am Main, 28 de Agosto de 1749 — Weimar, 22 de Março de 1832) foi um escritor alemão e pensador que também fez incursões pelo campo da ciência. Como escritor, Goethe foi uma das mais importantes figuras da literatura alemã e do Romantismo europeu, nos finais do século XVIII e inícios do século XIX (Fonte: Recuperada em 24.05.2014 de <http://pt.wikipedia.org>).

¹⁹² A Revolução Francesa ameaçava destruir os fundamentos de sua existência aristocrática de esteta culto. Assistindo, em 1792, a primeira derrota dos exércitos monárquicos pelos revolucionários franceses, em Valmy, ele diagnostica com acerto a situação histórica, dizendo: "Daqui e hoje começa uma nova época da história

histórico, também na relação de imanência e transcendência onde busca-se ainda o sentido do Ser¹⁹³, tanto ideal como humano na apropriação do conhecimento da tradição clássica dessa época, torna-se as bases para as ideias posteriores dos contemporâneos de desconstrução do conhecimento¹⁹⁴, mas num sentido, a meu ver, não de destruição, mas de desmontagem, rompendo claramente com a ideia clássica, criticando-a e de certa forma retirando sua imagem de antiga idealização enquanto *corpus* e noção de sentido histórico, preocupando-se tão somente com a manutenção da sua essencialidade enquanto procedimento artístico, essa sim, permanece indelével¹⁹⁵, a desconstrução passa a ser a depuração histórica, social, política e religiosa dos períodos da tradição clássica anterior, criando uma verdadeira imanência enquanto um novo conhecimento a partir de nossa própria possibilidade de conhecer¹⁹⁶, também; uma nova percepção das ninfas, desconstruídas, essenciais e a caminho de serem contemporâneas, *perfazendo assim, todo o motivo dessas Musas*¹⁹⁷ *enquanto unidade e memória*¹⁹⁸ *da própria Tradição Clássica.*

universal" (Fonte: Enciclopédia Mirador Internacional. Recuperada em 25.05.2014 de <http://educacao.uol.com.br>).

¹⁹³ Sentindo necessidade de sair do pré-romantismo, pela contemplação das obras de arte da Antiguidade clássica, Goethe viajou em 1786 para a Itália, onde ficou até 1788, principalmente em Roma. Seus estudos de arte o tornaram um classicista ortodoxo, à maneira de Winckelmann. De volta a Weimar, Goethe publicou *Fausto - um fragmento*, terminando definitivamente a fase pré-romântica de sua vida. A tragédia *Torquato Tasso*, de 1790, resume suas experiências na corte: é a renúncia ao idealismo poético e a adoção de uma atitude realista ante as exigências da vida. Goethe torna-se realista" (Fonte: Enciclopédia Mirador Internacional. Recuperada em 25.05.2014 de <http://educacao.uol.com.br>).

¹⁹⁴ A maior parte do trabalho do pós-estruturalismo francês dá continuidade a uma linha de pensamento que se inicia com Friedrich Nietzsche, e passa por Martin Heidegger. A Desconstrução, desenvolvida por Jacques Derrida, é um dos dispositivos pertencentes a essa linha de pensamento, que evita definições conceituais cristalizadas, no que se inclui a própria definição de Desconstrução (Fonte: Ontologia, desconstrução e historiografia. Revista eletrônica PUC – Rio, Número de certificação digital 0210327/CA; p.70).

¹⁹⁵ Claro está que o caráter citacional envolvido necessariamente no traçado das intertextualidades exige o acesso ao conhecimento das obras citadas, o que, em arte, na grande maioria das vezes, é feito de forma implícita. Diante do que usualmente é chamado de citação quanto a esse tipo de procedimento artístico, e cremos que seria mais justamente nomeado como alusão, nossa reflexão é a de que há uma discussão que perpassa uma concepção ética (Fonte: Ontologia, desconstrução e historiografia. Revista eletrônica PUC – Rio, Número de certificação digital 0210327/CA; p. 96).

¹⁹⁶ A desconstrução é um procedimento pós-estruturalista, classificado por alguns como método, por outros como escola, mas que aqui tratamos como uma estratégia, que comporta uma ética (Fonte: Ontologia, desconstrução e historiografia. Revista eletrônica PUC – Rio, Número de certificação digital 0210327/CA; p.98).

¹⁹⁷ E aqui temos uma referência ao papel da memória, que adquire significativa importância na literatura contemporânea. Recordo, entre outros, *In Memoriam Memoriae* (1962, *Obra Poética*, pp.181-192) de David Mourão Ferreira que abre com a epígrafe: *Em primeiro lugar glorificava, nos seus cantos, de entre todos os deuses, mnemósina, mãe das Musas*, retirada do *Hino Homérico a Hermes* (vv.429-430) [...]. A poesia como sabedoria e transmissão da história e feitos dos povos, a poesia como memória, uma matriz grega desde Hesíodo, para quem as musas são filhas de Zeus e da Memória, Mnemósine (Teogonia 53-54) (Fonte: Ferreira, 1999, p. 399).

¹⁹⁸ Mnemósine: Personificação da memória ou lembrança. Filha do Céu e da Terra. Habitava na Piéria, região da Macedônia. Júpiter amou-a durante nove noites e, ao fim de nove meses, Mnemósine deu à luz as Musas (Fonte: Simões & Andrade, 1976, p. 124).

5.2.3.1 Ninfas modernas

Observando que através da história da tradição clássica, quase sempre as ninfas possuem um sentido ontológico enquanto manifestação da natureza humana e natural, que entre os modernos, na ideia de quebra de continuidade dá-se o modo de apreensão do sentido, fazendo com que os motivos do autor que o levam a retomar a interpretação de uma obra clássica, já através de uma relativização e abertura dos seus próprios pressupostos, até para a pressuposição de uma nova reconfiguração mesmo do entendimento em busca da verdade enquanto expressa na ficção e arte enquanto literatura, não caracteriza o oposto do verdadeiro, mas o elemento e veículo de apreensão de sua ontologia enquanto expressão poética, para assim compreender-se finalmente, não só o sentido de uma inspiradora *Musa*, mas de toda a unicidade ontológica do *Ser* nessa relação própria do idealismo alemão com a conotação prática que une a função dessa *Entidade*, e em *Goethe*, nas suas *Elegías* (Poema 15/Versos 49–50, p.17), da obra *Algumas Poesías*; a citação do autor aqui deixa bem clara essa função que une o clássico transcendente e o imanente prático numa única função, *entretenimento e inspirar o poeta*, já que ele se aborrece ao estar separado de sua amada, do objeto de seu amor, evidencia-se aqui o idealismo e o romantismo alemão, *a unicidade clássica da função de socorro do poeta* (função imanente), uma característica clássica do dualismo e sentido ontológico do ser nessa época do idealismo alemão : “Oh caras Musas mías!, entretened mi tédio en tanto separado de mi amada me aburro [...]”.

Com toda essa carga de tradição idealizada também nesse período enquanto *corpus grego e por isso mesmo paradigma desse período histórico*, opera-se aqui algo que realmente fez diferença, a ideia, também já citada nos gregos, da relação do homem frente aos deuses e seu comportamento humanizador frente as aparições e entidades naturais; mas não só, aqui o sentido de imanência e autonomia frente ao divino vai se acentuando, o que vai influenciar o sentido de toda a tradição clássica posterior entre os modernos e contemporâneos, e sociologicamente não posso deixar de citar, como exemplos dessa nova mentalidade cultural, *a Revolução Francesa*¹⁹⁹. Assim, a tradição clássica já poderia caminhar, também com as ninfas revolucionárias, para a contemporaneidade.

¹⁹⁹ A Revolução Francesa ameaçava destruir os fundamentos de sua existência aristocrática de esteta culto. Assistindo, em 1792, a primeira derrota dos exércitos monárquicos pelos revolucionários franceses, em Valmy, ele diagnostica com acerto a situação histórica, dizendo: "Daqui e hoje começa uma nova época da história universal" (Fonte: Enciclopédia Mirador Internacional. Recuperado em 25.05.2014 em <http://educacao.uol.com.br/biografias/goethe.jhtm>).

5.2.3.2 Ninfas contemporâneas

Longe da jogar toda a tradição clássica fora, os contemporâneos a reinventaram utilizando elementos da criatividade, da invenção e da desconstrução²⁰⁰, tudo isso possível pelo seu caráter essencialmente indestrutível do conhecimento do mito. A ninfa com o mesmo motivo clássico e essencial de inspiração e entretenimento, mas com o sentido completamente imanente, na obra *A Taverna de Cronos* (2011, p.291), do escritor *Gilmar de Marco*²⁰¹, revela-se degenerada, caricaturada e prostituída enquanto recurso literário na escrita criativa, uma corruptela clássica no sentido pleno de Ninfeta²⁰², que fica evidente quando o herói *Jacin Totudo Fu Deer*, narra a cena (sendo o duplo da personalidade do autor que está implícito na obra enquanto sujeito oculto na narrativa) do anjo Ezequiel pego por uma Ninfa no *pub*, dentro do cenário (alusivo classicamente a Dante, mas reconfigurado) de um inferno moderno, onde todos os personagens são joviais : “Quanto ao Ezequiel, ele havia fígado, ou foi pego por uma ninfa, sentada em uma das mesas. Quanto ao Jacin Totudo, vi que estava na mesa ao lado, conversando com uma pomba-gira, acompanhada de uma querubim fofqueira”.

Ou seja, o personagem, também duplo do próprio autor, vê o anjo Ezequiel, que perpassa a tradição religiosa, com a ninfa, unindo assim, na escrita e olhar narrativo, as tradições da escrita criativa com os personagens clássicos reconfigurados e imanentes, o próprio herói anda no inferno reconfigurado de forma contemporânea (*pub*) com os personagens humanizados mas sem perder sua essência, o aspecto da sedução do ambiente, a corrupção angelical pela ação da ninfa – ninfeta; pureza e corrupção, crítica social e

²⁰⁰Desconstrução, portanto, corresponde a uma explicitação do caráter de constructo presente em noções que foram naturalizadas e, assim, concebidas como verdades, como necessariamente consensuais (Fonte: Ontologia, desconstrução e historiografia. Revista eletrônica PUC – Rio, Número de certificação digital 0210327/CA; pp. 70–71).

²⁰¹Nota do autor: Gilmar de Marco é o nome artístico de Gilmar Kruchinski Junior, e a obra *A Taverna de Cronos*, é de sua autoria. O mesmo é o autor dessa tese de conclusão de disciplina em tradição clássica pela Universidade de Coimbra no curso de Mestrado em Mundo Antigo, e considera-se aqui o período contemporâneo em termos artísticos e literários, apenas para fins didáticos exclusivos enquanto marco temporal para essa tese, a data do lançamento do livro em Lisboa em 1º de Outubro de 2011.

²⁰²νυμφη = Noiva, palavra que deriva de Νυμφών = Ninfa. (Fonte: Gramática de Grego Koinê, elaborada por Luiz Sousa. Edição de Autor, coordenada por Ana Maria, professora da Universidade Federal do Ceará, (sd), p. 135). Ninfeta, derivado de ninfa é um termo que tem sido utilizado para se referir a uma jovem sexualmente atrativa. O primeiro registro do uso do termo, definido por *The Century Dictionary* como "uma jovem ninfa," foi de Michael Drayton em *Poly-Olbion* I. xi. Argt. 171 (1612): "*Das ninfetas esportistas lá Em Wyrall e em Delamere*" (Fonte do termo Ninfeta recuperada em 25.05.2014 de <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ninfeta>).

ambientação enquanto comédia (já utilizado esse recurso desde Aristófanes), mas a alusão clássica dessas *ninfas* – *ninfetas*, fica evidente na passagem do mesmo livro, na p. 293:

A primeira impressão que tive foi a de que elas já eram seres nascidos e criados naquele lugar, por serem seus rostos curtidos pelo efeito colateral das poções, pois se bebem demais o álcool, há sempre um efeito transversal, caracterizada por uma mutação grosseira das criaturas que são aptas ao excesso. Mas havia uma exceção, uma bela jovem, ao lado das mutantes, resolvo falar-lhe: Qual a sua idade? Não sei. Faz tempo que estou aqui, mas não tenho a mínima noção do mesmo.

Na citação acima, a ideia de intemporalidade (*elas já eram seres nascidos e criados naquele lugar/ Faz tempo que estou aqui, mas não tenho a mínima noção do mesmo*) da personagem e beleza da ninfa enquanto ninfeta (*bela jovem*), demarca aqui de forma indelével, e na ordem, a transmissão e recepção da tradição clássica através dos aspectos essenciais e permanentes das personagens, o *efeito transversal e mutação grosseira* na mesma citação alude, também nessa ordem, à maneira como essa tradição está recepcionada na escrita criativa e contemporânea (*mutação*), e muitas vezes à maneira simbólica como ela é tratada e vista (de forma grosseira, ninfa decadente), o que faz com que, muitas vezes o olhar contemporâneo a fixe apenas de forma superficial, o que garante a perpetuação de seus segredos e símbolos a um olhar mais atento, e isso é tão clássico na tradição como as ninfas, sejam elas elegantes ou degeneradas, essencialmente²⁰³ através dos tempos continuarão sendo o que sempre foram²⁰⁴, inspiradoras de poetas e escritores.

²⁰³Nota do autor: A ninfa é uma personificação da natureza, de algo real enquanto natural, expressada também na idealização humanizada enquanto aspecto da própria realidade do feminino, ou seja; a *Ninfa é Real* enquanto naturalmente mulher.

²⁰⁴Nota do autor: Muitos dos elementos essenciais da escrita criativa são oriundos da tradição clássica, como por exemplo a alusão aos personagens e posso citar aqui a representação da figura da ninfa em sua função e essencialidade enquanto elemento criativo de auxílio, inspiração e entretenimento aos poetas e escritores, mostrando assim que esse estilo de escrever, marcadamente contemporâneo, não nega o tradicional clássico nem o desconstrói na sua essencialidade, pelo contrário, une e revela na reconfiguração dos personagens, a essência de sua própria intemporalidade na própria renovação e criatividade da escrita.

CAPÍTULO 6

COMPARAÇÕES DE ANALOGIAS DAS DEFINIÇÕES DE GOVERNOS ENTRE OS LIVROS VI DE POLÍBIO, O POLÍTICO, DE PLATÃO E A REPÚBLICA, DE CÍCERO

Comparar analogias enquanto definições de governos, tanto para demonstrar sua fortaleza ou o contrário, ou ambos, é um recurso comum utilizado por grandes escritores, pensadores e eruditos no decorrer da história. Políbio, Cícero e Platão, além de muitos outros, utilizaram analogias comuns para exemplificar o próprio movimento, ou mesmo o ciclo de um regime, além do comportamento do povo na bonança e na adversidade. Governar é sempre para os outros, incluindo a si mesmo. Entender o comportamento humano dentro das formas ou regimes de governo, em toda a sua complexidade e unidade se tornaria inviável sem resumir o conjunto de uma população, sua maneira de organizar-se e enfrentar os perigos e de gerir sua própria vida, sem o famoso recurso da analogia.

Por serem povos com alguma forte influência marítima, falo do povo grego e romano, a metáfora da Nau enquanto movimento e forma de governo e comportamento do povo, tornou-se célebre entre os pensadores já referidos no parágrafo anterior, e é sobre ela de que trata o presente trabalho, a fim de completar o percurso da disciplina de Política e Cidadania no Mundo Antigo; e encontrei no livro VI de Políbio, no livro da República de Cícero, e no Político de Platão a mesma analogia, com algumas variantes normais de acordo com o tempo, o espaço, a interpretação do autor sobre o tema e a tradução, mas é ela, sem dúvida, muitas vezes garantindo o *metus hostilis*, que identifiquei na metáfora.

Portanto, após breve explicação do que se está a tratar acerca do conceito mesmo de analogia, encontrarei e analisarei brevemente a Nau do livro VI de Políbio enquanto regime e/ou definições de governos, depois Cícero em sua República, e por fim em Platão, no Político.

6.1 Definições de Analogia

Analogia é um recurso simbólico que nos permite fazer a identificação do sentido e do entendimento daquilo que um autor quer dizer, expressando assim de maneira muitas vezes mais efetiva e eficiente, o objetivo de uma explicação, explicitação e às vezes até da obra como um todo, evocando no entendimento do leitor fatores comuns que permeiam muitas vezes a realidade sensível e a experiência prática direta ou indireta, o curioso é que às vezes, as mesmas imagens e lembranças que as palavras evocam no leitor (como pressuposto de que a analogia possa ser devidamente compreendida) podem servir, analogamente, a explicações diferentes, é por isso que é possível a metáfora da Nau do Estado estar presente em autores diferentes, e em tempos diferentes, mesmo que o assunto em si seja semelhante, mas não necessariamente igual. Para corroborar com minha afirmação, no E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, visitado em 16 de Abril de 2014 às 21: 34 hs pelo horário de Lisboa, a partir da Letra A, item Analogia, Link colocado ao fim da citação, e mesma referência a todas as citações desse conceito nessas duas páginas, sendo o autor o mesmo, diz:

Relação de semelhança entre duas coisas. De ampla aplicação na literatura, as analogias estabelecem-se entre textos, personagens, estilos, ideias, conceitos, autores, etc. Por esta capacidade de instaurar um princípio de identidade entre coisas que, genericamente, são desiguais, a analogia aproxima-se de figuras como a alegoria, a comparação, a metáfora e o símile (Fonte: <http://www.edtl.com.pt>).

É por permitir essa relação de identidade e semelhança entre duas coisas distintas entre si, que a analogia se fundamenta, pois relacionam muitos entendimentos; Carlos Ceia cita Platão e Aristóteles, pois os mesmos também utilizaram analogias em seus trabalhos filosóficos e pensaram a respeito dos seus fundamentos, assim já temos uma luz referente e clareza evidente acerca dessa ferramenta da qual vou me utilizar, enquanto análise, em toda a tese, sendo o objetivo mesmo desse feito apenas expor o conceito e/ou ideias conceituais enquanto referência, antes de tratar do assunto principal dessa monografia de conclusão de disciplina, enquanto parte da própria tradição clássica dos antigos eruditos:

Da forte tradição filosófica do termo, interessará mais à literatura o procedimento analógico praticado por Platão, na República (VI, 508) e no Timeu (31b-32a). Na República, Platão estabelece uma analogia entre o Sol e o Bem: “É o Sol, que eu considero filho do Bem, que o Bem gerou à sua semelhança, o qual Bem é, no mundo inteligível, em relação à inteligência e ao inteligível, o mesmo que o Sol no mundo visível em relação à vista e ao visível” (508b-508c). Esta analogia entre o Sol e o Bem estende-se à relação entre um pai e um filho, pois o Bem criou o Sol à sua semelhança. Aristóteles também se referiu à analogia como

um dos modos de formação da metáfora, aquela que transporta “para uma coisa o nome de outra” (Poética, 1457b). A partir daqui, Aristóteles dá-nos vários exemplos de relações analógicas que assistem a esta forma de criação metafórica: “A ‘urna’ está para ‘Dioniso’, como ‘escudo’ para Ares”, e assim se dirá a urna ‘escudo de Dioniso’, e o escudo, ‘urna de Ares’. Também se dá a mesma relação, por um lado, entre a velhice e a vida, e por outro lado, entre a tarde e o dia; por isso a tarde será denominada ‘velhice do dia’, ou, como Empédocles, dir-se-á a velhice ‘tarde da vida’ ou ‘ocaso da vida’.” (Ibid., id.). Aristóteles comentou ainda que a capacidade de bem estabelecer relações analógicas é prova da genialidade de um poeta” (Fonte: Mesma da citação anterior).

Relacionando assim, de acordo com o exposto nas citações, a referência entre elementos da realidade sensível e do conhecimento inteligível por associação a fim de explicar, exemplificar e explicitar uma ideia ou entendimento daquilo que determinado autor busca, enquanto exposição, fazer-se entendido dentro da sua posição (tese) com os recursos dos elementos do real enquanto simbolismo (ex o Sol , a Nau, etc) de sua pressuposição explicativa visando o entendimento mais claro e objetivo de um raciocínio muitas vezes obscurecido pela abstração, então clarificado e esclarecido com essa ferramenta teórica, é o recurso mesmo do que *designamos por analogia enquanto a própria forma da criação metafórica*, assim já sabemos a sua função e objetivo, pela exposição aqui colocada e pelas referências citadas, e sendo assim, agora melhor compreendido, posso observar a Nau do Estado, começando com Políbio, também sem descurar de Cícero e o próprio Platão.

6.2 A Nau do Estado em Políbio, Livro VI

Políbio faz algumas analogias referentes a constituição dos atenienses, em relação a inconstância dos mesmos no que se entende por manter um regime coeso e harmônico. Na visão do autor, essa inconstância do povo causa as ações degenerativas da constituição. Uma nau sem dono, é como os atenienses se comportam quando se trata de governo: “Um julgamento análogo pode aplicar-se a constituição dos Atenienses” (Fonte: PLB.6.44).

Mais especificamente a Nau é análogo a constituição ateniense, e os marinheiros são as pessoas que se comportam para administra-la, o receio do auto mar ou o perigo da tormenta são as dificuldades que se apresentam ao governo, o timoneiro é o líder da administração, os que se mostram decididos a prosseguir na viagem são exatamente os favoráveis ao mantimento das direções tomadas pelo governo (assim como o içar de velas), os contrários são os que querem que o governo pare e ancore, para tomar novos rumos (impedir o içar de velas). A ideia de espetáculo tem a ver com a *res publica*, onde o povo é observador do

evento. É essa desordem que gera a degradação do governo ateniense, que fica exposto a perigos que, por mal governo, eram completamente desnecessários:

Com efeito o povo ateniense assemelha-se sempre a uma nau sem dono. Nessa Nau, quando o receio do auto mar ou o perigo de uma tormenta compele os marinheiros a serem sensatos e a obedecerem as ordens do timoneiro, eles cumprem os seus deveres admiravelmente; quando porém, voltam a ser excessivamente seguros de si mesmos e começam a desdenhar os seus superiores e a desentenderem-se porque já não pensam de maneira idêntica, então, enquanto alguns deles se mostram decididos a prosseguir na viagem e outros que insistem com o timoneiro para ancorar, enquanto uns se esforçam para içar as velas e outros para impedir essa operação, não somente o espetáculo impressiona mal a quem quer que o contemple, desgostoso com essa discórdia e esses atritos, mas a situação assume um carácter perigoso para os companheiros de viagem (Fonte: PLB.6.44).

De acordo com o exposto citado, podemos também deduzir que a analogia ou metáfora da Nau do Estado implica também os perigos dos fatores externos, o *metus hostilis*, no pormenor da palavra de *obedecer ao timoneiro*, já podemos considerar um fator que está acima dos interesses internos imediatos e das diferenças, também internas, um evento maior que poderia colocar em risco e destruir todas as possibilidades, inclusive de divergências, de interesses internos políticos pessoais e coletivos, comuns. Unir-se como maneira de superar o fator perigoso, externo, enquanto há forças maiores que os unem e os fazem superar a discórdia, elementos (analogia da tormenta no mar) que eles simplesmente não controlam, daí a união interna, já que passam a estar todos no mesmo barco, em um mar cheio de perigos e imprevisível muitas vezes, mas o perigo maior, ainda analisando o trecho acima, é quando o perigo externo passa ou é resolvido pelo conjunto político de pessoas, que, estando *excessivamente seguros*, desunem-se, colocando em risco a ordem interna do governo, gerando assim a degeneração do próprio sistema governamental, e nesse caso específico dessa metáfora da Nau do Livro VI de Políbio, aparece claramente a imagem da degeneração de uma democracia²⁰⁵ em oclocracia²⁰⁶.

Se a Nau for vista como um organismo, fica mais fácil entender o comportamento de suas partes. Se o organismo como um todo vai mal, faz então o possível para curar-se. No sentido grego, quando as partes buscam para si mesmas a supremacia, o organismo como um

²⁰⁵ A democracia é a ditadura da maioria pobre, fundada no *número* e não limitada por qualquer ordem constitucional ou legal, sobre a minoria rica (Fonte: Félix, 1989, p. 81).

²⁰⁶ Uma oclocracia, por estar pautada nos interesses outros, que não do cidadão, mas nos interesses de classes populares, que trazem consigo demandas sociais injustificadas à capacidade e competência do Estado, que se cumpridas, este deixa de desempenhar seu verdadeiro papel, o de actuar subsidiariamente frente ao cidadão. (Fonte: Boehme, sd, p. 6).

todo sofre, a ponto de, na bonança e quando tudo corre bem, padecer inevitavelmente, falo especificamente no sentido grego:

Por isso acontece com frequência que, após escaparem aos perigos dos mares mais longínquos e as tormentas mais violentas, eles naufragam no porto, quando a nau já está atracando. Tais coisas aconteceram muitas vezes à cidade dos atenienses, e depois de terem vencido os maiores e mais terríveis perigos graças à excelência do povo e de seu chefe, eles sofreram afinal um desastre por causa de sua insensatez e obstinação, sem que nada os ameaçasse em plena bonança (Fonte: PLB.6.44).

É exatamente isso que Políbio, com o exemplo da Nau, demonstra, quando é para defender a posição contra ameaças externas, os gregos são perfeitos no feito no sentido de trabalharem em conjunto para cumprir um objetivo, mas depois de estarem em segurança, sua própria política interna degenera de tal modo que, internamente, há uma ruptura e desagregamento do poder, exatamente porque os gregos não conseguem se entender. Políbio demonstra, depois, um exemplo de constituição forte, caracterizando vivamente a romana enquanto constituição mista como forma possível de desenvolver-se de maneira a adaptar-se e integrar todo um conjunto de fatores e interesses divergentes, fundamentando assim, a forma ideal, corrobora com o dito Félix, Loiva Otero, no livro *Cultura Grega Clássica*:

Certamente Políbio conheceu a obra de Platão, e a teoria polibiana do ciclo constitucional é, conforme seu próprio depoimento, uma simplificação, com propósitos pragmáticos, daquela de Platão. Entretanto, não há qualquer evidência, e é bastante improvável, que Políbio tenha conhecido a Política de Aristóteles. Segundo Políbio, fora a Constituição Mista que permitira à República Romana desenvolver-se, institucionalmente, respondendo, de um modo ao mesmo tempo adaptativo, inovador e integrador, aos desafios concernentes à ampliação da participação política da monarquia à oligarquia e desta à ascensão democrática (Fonte: Félix, 1989, p. 82).

Concluindo então essa parte, entendo que a metáfora da Nau em Políbio no seu livro VI indica claramente a deficiência da forma de governo que existia entre os atenienses, também indica a ideia cíclica das formas de constituição e também os perigos externos (*metus hostilis*) que um governo forte tem para superar e ao mesmo tempo manter-se íntegro em sua unidade e, depois do perigo superado, o que a Nau demonstra é a necessidade de um governo efetivo e prático, em que todos os interesses sejam, na medida do possível, integrados e atendidos, fortalecendo o próprio regime enquanto organismo ou forma, regime de governo, enquanto constituição mista onde funde-se a monarquia, a oligarquia e a democracia em um

sistema que busca a harmonia e manutenção social interna numa sociedade de interesses divergentes e muitas vezes contraditórios e com constantes ameaças externas.

6.3 A Analogia da Nau em Cícero, República

Exatamente o mesmo sentido claro de *Metus Hostilis* se encontra na analogia da Nau em Cícero, na República (CIC. Rep.1.71); significa exatamente a coesão que existe apenas enquanto o perigo externo, seja de ameaças naturais ou do inimigo, se apresentam, e que, quando o perigo desaparece, a coesão passa a inexistir:

Pois em paz e no ócio, tal como num navio e muitas vezes também numa doença ligeira, é naturalmente lícito folgar quando nada se teme! Mas, tal como um navegante quando o mar de súbito se encrespa e tal como um doente com o agravamento da doença imploram a ajuda de um só, assim também o nosso povo, em paz e em casa, até em relação aos próprios magistrados dá ordens, ameaça, recusa, pede auxílio, exerce o direito de apelo, mas em guerra obedece- lhes como a um rei. É que a salvação vale mais do que o capricho! E nas guerras mais graves, os nossos (sc. antepassados) decidiram ainda que todo o poder estivesse nas mãos de um só, sem um colega, cujo nome indica, por si mesmo, a força do seu poderio. É que o ditador ‘ditador’ é assim chamado pelo fato de que dicitur ‘é indigitado’, mas nos nossos livros podes verificar, Lélíio, que ele é chamado *magister populi* ‘mestre do povo’(Fonte: CIC.Rep.1.63).

Essa característica peculiar do comportamento do povo frente às adversidades externas permanecerem propensos a obedecer as ordens de um governante apenas até o perigo passar, demonstra a fraqueza e a degeneração dessa forma de governo, no simbolismo da Nau, o mar súbito se encrespa, demonstra o perigo, e a necessidade de um só governante que os guie (timoneiro), em que o povo (entende-se por analogia os marinheiros da Nau, mesmo que implícito), o tenha por mestre (*magister populi*). Essa ideia de que o poder deva estar na mão de um só, demonstra a força da analogia da Nau, tanto em Políbio quanto em Cícero, de um ponto ou base forte de governo sendo um governante também a ideia de uma representação de imagem governamental , um modelo, representada na própria figura (do governante enquanto regime), é por isso que a analogia da Nau busca demonstrar que um modelo de governo deve ser forte e eficiente:

Pois mesmo omitindo as comparações com um piloto, com um médico — desde que sejam dignos das suas artes, é mais correcto entregar o navio a um só piloto, ou um doente a um só médico do que a muitos , ainda concordarás mais, Lélíio, se eu me debruçar sobre assuntos de maior importância! (Fonte: CIC.Rep.1.62-63).

A analogia da Nau em Cícero, também visto em Políbio, demonstra a necessidade de entender que há ideias e interesses divergentes, entre o povo e o governo, e demonstrado o problema, busca-se identificar qual seria a melhor constituição que se manteria forte por mais tempo e poderia atender a todos os interesses da maneira mais eficiente possível, sem que degenerasse, a Nau demonstra que o problema está nas pessoas, nos seus interesses distintos, em suma, em como governar o povo, e na busca, qual o modelo mais eficiente. Um único governante demonstra o ponto forte de coesão na analogia, em contrapartida mostra também que somente um modelo não se sustenta, degenera²⁰⁷, daí a necessidade de uma constituição mista, tão necessária para a manutenção de um regime:

A Constituição Mista é a forma política de uma sociedade na qual certamente existem classes dominantes e dominadas ou subalternas, mas na qual existem também classes intermediárias, entre as quais uma classe média extensa e vigorosa, e na qual, sobretudo, não há relação hegemônica de poder de que alguma classe ou coletividade social se beneficie. Sucintamente descrita, é esta a base de sustentação social da Constituição Mista e de sua variante particular que Aristóteles identificou simplesmente por Politéia (Fonte: Félix, 1989, p.84).

Para completar essa parte, concluo que a analogia da Nau, já visto em Políbio e agora em Cícero, aponta os acertos e deficiências de uma forma simples de governar, mas também aponta para a fortaleza necessária na figura de um regime de governo forte, na imagem de um bom governante que represente uma constituição ou que o mesmo seja um modelo de bom regime, e essa constituição, por definição não poderá ser simples, logo, terá de ser mista para que possa ser mantida com eficiência enquanto governo.

6.4 Comparação das Analogias com O Político, de Platão

A partir de todo o exposto anterior, posso dizer com segurança que a analogia da Nau nos dois autores anteriormente citados exemplificam uma forma de governo simples e cíclica, que degenera inevitavelmente por sua própria configuração e *comportamento* peculiar (*metus hostilis*), essa exposição da analogia busca demonstrar também a necessidade de um governo eficaz, e nos dois autores fica evidente a ideia de que deve haver um homem forte, ou um

²⁰⁷Tal constituição, precisamente porque simples e pura, logo percorreria o caminho que conduziria à própria corrupção, à desintegração e a sua substituição revolucionária por outra forma política que, igualmente simples e hegemônica, reproduziria o mesmo trajeto (Fonte: Félix, 1989, p. 79).

governo onde um modelo ou regime de governo, na figura de um governante que exerça o poder de forma efetiva, não só atenda as necessidades divergentes dos interesses do povo, como tenha a capacidade de resolver os problemas externos e internos que apareçam, mas internamente, a constituição do governo deve ser mais prática e complexa para que em seu equilíbrio de forças, não degenere, e esse modelo de constituição mista romana ficará, enquanto *regime*, caracterizado na figura de um representante, e em Platão há uma maior evidência disso, principalmente na sua obra *O Político*, sobre essa figura governamental, esse *um*, que representa, por definição, o próprio regente, e, sem misturar os tempos, citei Platão no final exatamente *para ressaltar essa ideia que os romanos aproveitaram enquanto sendo grega* e que está na figura do timoneiro (piloto) já na analogia platônica, a ideia de unidade analógica entre timoneiro e governo expressa o simbolismo de unicidade enquanto *metáfora figurativa de um sistema de governo, torna-se posteriormente uma unidade mista no sistema romano* enquanto identidade de um regime, na forma de *uma* constituição :

Da mesma forma como o piloto, longe de escrever um código, mas tendo sempre sua atenção voltada para o bem do navio e seus marinheiros, estabelece a sua ciência como lei e salva tudo o que com ele navega, assim também, de igual modo, os chefes capazes de praticar esse método realizarão a constituição verdadeira, fazendo de sua arte uma força mais poderosa do que as leis (Fonte: Platão, 1991, p. 413).

De acordo com a citação acima, observa-se que a ideia de *um* governante, tal como o piloto da Nau representa, nele mesmo, a unidade da própria constituição verdadeira, torna-se uma fusão entre governante e as leis que são representadas numa só imagem analógica, e executa, como o verdadeiro homem que domina a política enquanto ciência, ou melhor dizendo, a ciência política, essa unidade da imagem de regime é única, enquanto a constituição mista:

Todavia, aquela que governa todas essas ciências e a totalidade das Leis, que cuida de todos os assuntos de uma cidade e entretece-os de forma mais justa, poderemos, envolvendo sob uma designação geral a capacidade específica da mesma, atribuir-lhe, ao que parece com maior correção, o nome de ciência política (Fonte: Platão, 2008, p. 172).

Ora, a Lei não se governa por conta própria, é necessário um componente humano para o efetivar e executar, a ciência política, que engloba a totalidade das leis, necessariamente , por ser totalidade, não é simples, mas unitária, ou melhor dizendo, forma uma unidade, simplesmente denominado de constituição, uma unidade composta por

elementos não simples, ou seja, mistos, mantidas por uma figura reinante, um rei²⁰⁸: “Mesmo quando o chefe único possui verdadeiramente a ciência, nós lhe daremos, sem hesitar, esse mesmo nome de rei, pois o conjunto das constituições que distinguimos aqui não comporta mais de cinco nomes” (Platão, 1991, p. 420).

O timoneiro, ou piloto da Nau, é exatamente um chefe único, ou ainda, uma única constituição, mesmo que nas analogias os regimes de governos possam variar assim como as interpretações que a própria metáfora permite, a essência é a mesma, a figura unitária de um governante que representa em si vários poderes distintos mas que se entrelaçam de forma que simplesmente um não se degenere pelos outros, por equilíbrio de poderes, mas ele só não basta, é necessário que ele represente essa constituição forte e complexa e que seja exímio instrumento²⁰⁹ dessa constituição mista, pois um timoneiro, por mais exímio que seja, ao administrar um governo simples, será vítima de sua própria degeneração interna, é esse o sentido da metáfora anteriormente estudada em que a arte da ciência política, complexamente equilibrada numa figura forte enquanto instituição ou modelo, possa manter-se funcional:

A Constituição Mista, na tradição clássica ou, o que equivale, a democracia constitucional nos regimes políticos das sociedades de capitalismo avançado dos Estados Unidos e da Europa ocidental, constitui um sistema político no qual nenhuma força social consegue ocupar, quer isoladamente e com exclusividade em relação as demais, quer hegemonicamente; o Estado, transfigurando desse modo interesses e projetos políticos coletivos particulares e alternativos em interesse público e convertendo-os logo em decisões públicas, isto é, em decisões que, adotadas, obrigam em comum e universalmente a todos; mas no qual, por outro lado, todas as forças sociais relevantes se internalizam, pela via da representação política, em instituições que ao mesmo tempo dividem e combinam o exercício das funções do poder soberano e, assim, condenadas a atuarem em concerto, produzem como resultante uma estrutura de poder integrada e independente frente a estrutura de dominação da sociedade (Fonte: Félix, 1989, pp. 102–103).

Uma Nau só funciona perfeitamente se estiver completamente integrada, mas essa integração entre poderes deve estar expressa num timoneiro forte, que detenha uma ciência política mista, complexa, harmoniosa, entrelaçada e equilibrada de forma que procure atender a todos os seus marinheiros e desenvolva assim uma *Nau poderosa*, que utilize a melhor

²⁰⁸Veja-se, no primeiro caso, para dominus: 2.43 (iusto domino ‘senhor justo’, sinónimo de regnum) e 3.46 (nam et in regem potius cadit domini similitudo, quod est unus ‘De fato, a um rei aplica-se melhor a comparação com um senhor, por ser um só’). Para dominatio, cf. 1.48 (a regum et a patrum dominatione ‘sob a dominação de reis e de senadores’) e 2.15 (reporta-se à expressão singulari imperio et potestate regia ‘sob o comando de um só e sob um poder régio’) (Fonte: Oliveira, 2004, p. 106).

²⁰⁹Não foi diferente com os reis de Roma. A Tradição representa-os sempre como sacerdotes. O primeiro foi Rômulo, instruído na ciência augural, que fundou a cidade de acordo com os ritos religiosos (Fonte: Coulanges, 2009, p. 192).

combinação dos sistemas políticos, a meu ver o melhor da monarquia, aristocracia e democracia, combinadas em conjunto, independentes entre si e interdependentes enquanto corpo do regime único de governo que tem em si mesmas essas combinações enquanto, numa macro estrutura, formando uma unidade inter-relacionada; portanto a Nau ideal não é simples, e, se esse conceito existisse no passado, ela passaria a ser, em linguagem moderna, para ser ideal e metafórica, e para completar o presente exposto, um *navio cruzeiro*, para caracterizar essa complexidade da constituição mista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao desenvolver a partir dessas 6 teses, que se transformaram em livro, um olhar mais aprofundado e pormenorizado sobre o mundo antigo, posso dizer com certeza que o mesmo, além de ser a base inegável de toda a cultura ocidental, tem seu ápice cultural enquanto referência, a Grécia e posteriormente Roma, ou seja, toda nossa base matricial ocidental é greco-romana, onde a influência atual pode ser percebida no teatro, na política, nas artes em geral, sejam elas originais ou adaptativas, na forma de organização social e até no modo de ser e entender o mundo como o concebemos.

Comparando esses mundos, o atual e o antigo, percebe-se que não há, enquanto ideia e conceitualmente, quase nada de novo, tudo o que é atual pode encontrar, nos textos dos antigos sábios e copistas, um paralelo de origem que remonta a antiguidade clássica enquanto saber humano, enquanto sonhos e aspirações, técnicas e aprimoramentos ainda hoje utilizados, como a matemática na arquitetura, por exemplo, os princípios harmônicos na arte, as leis em que basearam-se os romanos, as técnicas de movimentação cênica no teatro, os estilos e técnicas de escrever enquanto saber erudito, suas formas de transmissão e recepção; e as técnicas de guerra, inclusive.

Olhar o passado de nossa própria história humana enquanto origem cultural, é revisitar nossas próprias noções de mundo e pressuposições e preconceitos pré-estabelecidos, para assim compreendermos, a partir do mundo antigo, a nossa própria realidade contemporânea. Assim, ao transformar em livro essas seis teses, honro a própria tradição clássica e o esforço das antigas e das contemporâneas formas de transmissão e recepção desses saberes de perpetuar, a partir de um esforço sincero de aprendizagem, a memória dessa tradição, desta vez enquanto trabalho científico transformado em livro e saber acadêmico.

REFERÊNCIAS

- Anouilh, J. (1965). *Antígona* (M. B. Simões, Trad. versão portuguesa). Lisboa: Editorial Presença LDA.
- Anouilh, J. (1994). *Antigone*. La table ronde, Didier, Paris.
- Apostila de geografia do Governo Federal do Brasil. *Mobilidade humana, as motivações, tipos de migrações* (Módulo 2, unidade 2, 44p).
- Aristófanes. (1988). *Os Acarnenses* (Introdução, versão do grego e notas de M. de F. de S. Silva). (2ª ed., 139p). [Instituto nacional de investigação científica]. IEC da UC, Imprensa de Coimbra; Coimbra.
- Aristófanes. (2002). *Lisístrata* (Introdução e versão do grego de M. de F. S. Silva). (127p). [Liga dos amigos de Conímbriga]. Madrid: Ediciones Clásicas.
- Aristófanes. (2004). *As Rãs* (Trad. A. da C. Ramalho). (118p). FESTEIA, IEC, Imprensa de Coimbra, LDA.
- Aristóteles. (1984). *Metafísica, livro I* (Trad. direta do grego por V. Coceo e notas de J. Carvalho). São Paulo: Abril Cultural.
- Arte antiga, matrizes grego latinas da arte ocidental [Material de apoio da disciplina, Moodle, (sd), pp. 03-11. Tópico 2]. *Aspectos da arquitetura grega: origens, material e uso da cor, planta e decoração do templo grego*.
- Boehme, G. E. (sd). *Qual a sua opção, democracia ou oclocracia?* [Material didático, apostila do governo do Brasil]. *Todos pela educação*, p.6.
- Cadernos de estética aplicada. *Revista eletrônica de estética*. [ISSN, 1981-4062, N.1, jan-abr/2007]. Recuperada em março/2014 de <http://www.revistaviso.com.br>.
- Camões, L. V. de. (sd). *Os Lusíadas*. (A biblioteca virtual do estudante brasileiro). Recuperada em 22.05.2014 de <http://www.bibvirt.futuro.usp.br> .
- Carrasco, W. (2007). *A Palavra não Dita*. (1º ed., 168p.) São Paulo: Moderna.
- Ceia, C. E. (2010). *E-Dicionário de termos literários*. Website por Made 2 Web. Recuperada em 16.04.2014 de <http://www.edtl.com.pt>.

Cícero.(2014). *Tratado da república* (Trad. do latim, introdução e notas de F. de Oliveira). [Círculo de leitores e temas e debates, 2008. Material disponível no Moodle, na disciplina de política e cidadania no mundo antigo]. Coimbra, UC.

Correa, P. da C. (1999). *Harmonia, mito e música na Grécia antiga* (Departamento de letras clássicas e vernáculas). São Paulo: USP.

Correia, H. (1991). *Perdição, exercício sobre antígona*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Coulanges, F. de. (2009). *La cité antique. Étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome* (Trad. R. L. Ferreira). São Paulo: Ed. Martin Claret.

Dante Alighieri. (1955). *A divina comédia*. (Trad. de J. P. X. Pinheiro. 1822-1882). São Paulo: Atena Editora.

De Marco, G. (2011). *A taverna de cronos*. Lisboa: Chiado Editora.

Dicionário online de português, definições e significados de mais de 400 mil palavras. Todas as palavras de A a Z. Significado de *eudaimonia*. Recuperado em 09.05.2014 de <http://www.dicio.com.br/eudaimonia/>.

Dionísio, E. (1992). *Antes que a noite venha*. Lisboa: Edições Cotovia LDA.

Félix, L. O. (1989). *Cultura grega clássica*. Porto Alegre: Ed da Universidade UFRGS/RS.

Ferreira, J. R. (1999). *Temas clássicos na literatura portuguesa contemporânea*. (Raízes greco –latinas da cultura portuguesa). (pp.395-430). Coimbra: Universidade de Coimbra.

Ferreira, J. R. (1996). *Civilizações clássicas I , Grécia*. Coimbra: Faculdade de letras de Coimbra: IEC.

Ferreira, J. C. (2001). *Elementos de lógica matemática e teoria dos conjuntos* (Instituto superior técnico, departamento de matemática). Lisboa: Outubro.

Heidegger, M. (2005). *Ser e tempo* (Parte I. Introdução). Editora Vozes.

Homero. (2009). *Odisséia* (Em verso português por M. O. Mendes, 1799-1864). São Paulo: Atena Editora.

Kassel, R. (1965). *Aristotelis de Arte Poetica Liber*. (Tradução de Souza, E. de.) Oxford: Clarendon Press. Editora R. Kassel.

Kruchinski Jr, G. (2003). *Fuga para o nada* (Monografia de grau de licenciado pleno, La Salle). Canoas: RS/Brasil.

Lawrence, A.W. (1996). *Arquitetura grega*. (Trad. de M. L. M. de Alba; 1998, Cosac e Naify Edições). (5ª ed., 264p). Publicada pela Yale University Press.

Leão, D. (sd). *Ulisses e o espírito agônico grego: o herói da imaginação, do sacrifício e do conhecimento*.

- Lisboa, C. (2013). *Arquiteturismo, viagem de estudo, botânica e arquitetura*. [ano 07. out.].
- Oliveira, H. & Da Ponte, J. P. (sd). *Remar contra a maré: A construção do conhecimento e da identidade profissional na formação inicial*. (37 p.) [Departamento de educação e centro de investigação em educação faculdade de ciências da Universidade de Lisboa].
- Oliveira, F. de. (2004). *As formas de constituição em Cícero* (pp. 105-123). Máthesis 13.
- Ontologia, desconstrução e historiografia. (*Revista eletrônica*).[Rio, n. de certificação digital 0210327/CA). (pp 70–98). São Paulo: PUC-Pontifícia Universidade Católica.
- Orff, Carl. (sd). *Triunfo de Afrodite, concerto cênico* (Trad. de M. H. da R. Pereira). Coimbra: Imprensa de Coimbra, LDA.
- Pereira, I. (sd). *Dicionário grego –português – português – grego*. (8ª ed., 1054p). Livraria apostolado da imprensa.
- Pereira, M. H. da R. (2009). *Homero: Odisséia*. (10ª ed.). Coimbra: UC: IEC.
- Pereira, M. H. da R. (sd). *Estudos de história da cultura clássica* (Vol. I, Cultura grega. 10ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian , Lisboa.
- Pereira, S. M. (2008). *Poética dos sonhos e das visões em estado de vigília*. (pp. 11-28). Coimbra: Universidade de Coimbra, Humanitas 60.
- Platão. (1972). *Sofista* [Trad. de J. Paleikat & J. C. Costa]. São Paulo: Abril Cultural.
- Platão. (1991). *Diálogos* (Trad. e notas de J. C. de Souza; J. Paleikat & J. C. Costa). (5ª ed.). [Coleção: Os pensadores / conteúdo: O banquete, Fédon, sofista, político]. São Paulo: Nova Cultural.
- Platão. (2008). *O político* (Trad. do grego, introdução e notas de C. I. L. Soares). Círculo de leitores e temas e debates.
- Políbio. (2014). *Livro VI*. (Material disponível no Moodle, na disciplina de política e cidadania no mundo antigo). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Rodrigues, N. S. (1999). *Camões e a história da Roma antiga*. (Raízes greco – latinas da cultura portuguesa). (pp.183-218). Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Rudolf, R. (sd). *Revista Grécia Clássica*. [Biblioteca de história universal]. (5º fascículo., 3º ex). São Leopoldo: Unisinos, Editora Livraria José Olympio Oliveira. RS.
- Saramago, J. (1995). *Viagem a Portugal*. (10ª ed.). Lisboa: Caminho.
- Sauvenay, J. (1977). *On n'a jamais si bien trahi Sophocle. Les critiques de notre temps et Anouilh*. (pp.33-35). Paris: Garnier.

- Schuler, D. (1987). *O Mito em crise. Cultura grega clássica*. (pp. 9-15). Porto Alegre: Editora da UFRGS/RS.
- Scottini, A. (2009). *Minidicionário escolar da língua portuguesa*. Blumenau: Editora Todo Livro, SC.
- Simões, M. I. & Andrade, M. S. (1976). *Dicionário de mitologia grego-romana* (2ª ed., 196p). São Paulo: Abril Cultural.
- Silva, M. de F. (2009). *Uma “tradução” livre de Sófocles*. (pp. 177-189). Coimbra: Aletria, UC.
- Soares, C. (1999). *O exílio afetivo de Antígona na perdição de Hélio Correia*. (pp. 359-374). [I congresso da APEC, raízes greco-latinas da cultura portuguesa]. Coimbra: IEC, Imprensa de Coimbra, LDA.
- Sófocles (2007). *Antígona* (Introd., versão e notas de M. H. da R. Pereira). (7ª ed. rev./ 138p). [Na Revista Humanitas, comentada por M. T. S. de Azevedo; Vol LX, 2008, pp. 355-357]. Lisboa: FCG.
- Sófocles. (sd). *Antígona* (Introd., versão e notas de M. H. da R. Pereira). (2ª ed.). FESTEIA. Coimbra: Imprensa de Coimbra, LDA.
- Sófocles. (1992). *Antígona*. (Introd., versão e notas de M. H. da R. Pereira). (3ª ed). [Inst. nacional de investigação científica]. Coimbra: IEC, Imprensa de Coimbra.
- Sorensen, V. & Wilson, S. (2002). *Information Art*. Cambridge: MipPres.
- Souza, E. (1971). *Aristóteles, Poética*. São Paulo: Abril Cultural.
- Sousa, L. (sd). *Gramática de grego Koinê*. (Edição de autor, coordenada por Ana Maria, professora da Universidade Federal do Ceará).
- Squeff Ramos, M. O. (1989). *A ilusão como princípio da arte grega*. (pp. 140-150). Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, RS.
- Vasconcellos, P. S. de (1998). *Homero: Odisséia*. (Adaptação, apresentação em português e espanhol e notas). (234p). São Paulo: Editora Objetivo.

ISBN 978-1-56581-231-4



9 781565 812314