

RECEPÇÃO & EKPHRASIS NO ENSINO DE LETRAS CLÁSSICAS

WEBERSON FERNANDES GRIZOSTE
FRANCISCO BEZERRA DOS SANTOS
(ORGS.)



Recepção & *Ekphrasis*

no Ensino de Letras Clássicas

Governo do Estado do Amazonas
Wilson Miranda Lima
Governador

Universidade do Estado do Amazonas
Cleinaldo de Almeida Costa
Reitor
Cleto Cavalcante de Souza Leal
Vice-Reitor

*editora***UEA**
Maristela Barbosa Silveira e Silva
Diretora

Maria do Perpetuo Socorro Monteiro de Freitas
Secretária Executiva

Síndia Siqueira
Editora Executiva

Samara Nina
Produtora Editorial

Maristela Barbosa Silveira e Silva (Presidente)
Alessandro Augusto dos Santos Michiles
Allison Leão
Isolda Prado de Negreiros Nogueira Maduro
Izaura Rodrigues Nascimento
Jair Max Furtunato Maia
Mário Marques Trilha Neto
Maria Clara Silva Forsberg
Rodrigo Choji de Freitas
Conselho Editorial

Weberson Fernandes Grizoste

Francisco Bezerra dos Santos

(Organizadores)

Recepção & Ekphrasis no Ensino de Letras Clássicas



Weberson Fernandes Grizoste
Revisão e Diagramação

Thaís Falcão
Capa

Esta edição foi revisada conforme as regras do Novo Acordo
Ortográfico da Língua Portuguesa

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade
do Amazonas

R294 Recepção & ekpharís no ensino de letras clássicas/
Organizadores: Weberson Fernandes Grizoste e
2021 Francisco Bezerra dos Santos. –
Manaus: Editora UEA, 2021.
175 p.: il.; 21 cm.
Inclui referências bibliográficas

978-65-87214-41-2

1. Estudos clássicos. 2. Estudos de teoria literária. I. Grizoste,
Weberson Fernandes. Org. II. Santos. Francisco Bezerra dos. Org.

CDU 1997 - 821.134.3(81)

Editora afiliada



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

*editora***UEA**

Av. Djalma Batista, 3578 – Flores | Manaus – AM – Brasil
CEP 69050-010 | +55 92 3878 4463
editora.uea.edu.br | editora@uea.edu.br

sumário

Prefácio	9
Weberson Fernandes Grizoste Francisco Bezerra dos Santos	
<i>A ekphrasis</i> nos epigramas fúnebres enigmáticos gregos	12
Flavia Vasconcellos Amaral	
<i>A amplificatio</i> como procedimento pré-ecfrástico na <i>Oratio pro Sestio</i>	35
Francisco de Assis Costa de Lima	
Considerações sobre ritmo e período oratório na esfera da Antiguidade Clássica: Refrações e influências musicais na estrutura do <i>Cantus Planus</i>	70
Carlos Renato Rosário de Jesus	
Do <i>Carpe Diem</i> ao <i>Hakuna Matata</i>	99
Weberson Fernandes Grizoste André Luís Martins Rodrigues	
Os clássicos na tela do cinema: O caso da tragédia <i>Édipo Rei</i>	130
Francisco Bezerra dos Santos	
<i>Salve Regina</i> (latim) no conto ‘Marido’, de Lídia Jorge: ressignificações	149
Soraya Paiva Chain	

*À memória do professor Renner Douglas Gonçalves Dutra
filósofo, tributário e entusiasta dos estudos clássicos*

PREFÁCIO

*E*sta coletânea nasceu em 2018 por ocasião do simpósio “Hermenêutica e *Eklephrasis* no ensino de letras clássicas” e pretendia vir a lume por ocasião da III Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins.

O livro é um consórcio entre nós professores, Weberson Fernandes Grizoste (UEA) e Francisco Bezerra dos Santos (UFPR), empenhados nos estudos clássicos e estudos de teoria artística e literária. Esta é a terceira obra organizada em virtude das Jornadas de Estudos Clássicos e Humanísticos e traz, como novidade, o fato de ser o primeiro volume inteiramente voltado para as letras clássicas. Nas edições anteriores incorporamos as Amazonidades como forma de angariarmos parceiros para a Jornada. Além do fato desta edição concentrar-se nos Estudos Clássicos, sistematicamente concentrou-se em estudos de Recepção e *Eklephrasis*.

A *Eklephrasis* trata da figura verbal de um texto real ou fictício, criado para a exaltação de uma obra de arte pictórica ou musical. A *Eklephrasis* é uma representação que se localiza no meio de um grande número de processos intersemióticos. Torna-se, portanto, impossível falar de estudos intersemióticos sem abordar a recepção, a influência, a intertextualidade e a hermenêutica literária. Aqui, portanto, trata-se de dois modos de recepção: primeiro, de aclarar o processo atual em que se concretiza o efeito e o significado de um texto para o leitor contemporâneo; segundo, de reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é recebido e interpretado de maneira diferente por leitores em tempos diferentes.

Sabe-se que grande parte das interpretações do mundo clássico foram transportados para além da literatura clássica, renovando-se na literatura posterior e migrando já desde a antiguidade para artes não literárias. Assim, verifica-se interpretações do mundo clássico na pintura, arquitetura, escultura, teatro, na música e mais atualmente na fotografia e no cinema. Esta obra, portanto, é uma promoção da reflexão das estéticas de recepção do mundo antigo nas artes culturais e literárias da antiguidade à modernidade e suas contribuições para o ensino de letras clássicas. Em termos sequenciais buscou-se uma linearidade de acordo com os temas dos proponentes.

O ensaio da Doutora Flavia Amaral abre a sessão de crítica ecfrástica refletindo-a nos epigramas fúnebres e enigmáticos gregos. O texto aborda questões sobre o epigrama enquanto gênero: sua forma, conteúdo, autoria, preservação e transmissão desde a antiguidade. Primeiro faz um panorama sobre as principais fontes do epigrama fúnebre grego; e depois traz uma análise aprofundada dos epitáfios enigmáticos.

Na sequência, o Professor Mestre Francisco de Lima reflete sobre a *amplificatio* como procedimento pré-ecfrástico na *Oratio pro Sestio*, “Defesa de Séstio”, de Cícero. Segundo a qual o orador consegue, amplificando elementos do discurso, construir o *ethos* de seu cliente e desconstruir o *ethos* de seus adversários através de pintura de retratos morais cuja finalidade é conquistar a decisão do júri. A *amplificatio* é, portanto, um procedimento retórico predecessor a *ekphrasis* – uma vez que a *ekphrasis* só se tornou uma técnica retórica usada nos exercícios preparatórios de oratória do retores gregos a partir do século I d.C.

O terceiro ensaio desta edição, do Doutor Carlos Renato Rosário de Jesus, reflete sobre o ritmo e período oratório na esfera da antiguidade clássica e da sua influência no canto gregoriano. Faz-se um panorama sobre o ritmo e música no mundo antigo, trata da estrutura rítmica e segmentação do período e conclui sua análise tratando das refrações e influências musicais no *cantus planus*.

O quarto ensaio, do Doutor Weberson Grizoste e do professor André Rodrigues é um desdobramento de estudos da Iniciação Científica sobre o *Carpe Diem* e o Hakuna Matata. Primeiro traz uma reflexão sobre as influências da Filosofia de Epicuro na poesia de Horácio; e trata da *Ekphrasis* e das Poéticas do Cinema. Mais adiante o texto centra-se sistematicamente nas influências filosóficas de Horácio na arte cinematográfica *Around the World with Timon and Pumbaa* e encerra com a reflexão sobre as influências da Ode 2.17 de Horácio na música *Stand by me*, que veio a lume nesta mesma série televisiva.

O quinto ensaio, do Doutorando Francisco Bezerra, trata da transposição intersemiótica de *Édipo Rei*, de Sófocles, na obra cinematográfica homônima, de Pier Paolo Pasolini, adaptada em 1967. Aborda a transposição como uma demonstração de possibilidade de diálogo entre as diferentes artes; mais ainda, trata da adaptação cinematográfica como uma forma de interpretação literária que não compromete o texto de origem.

O sexto ensaio, da Doutora Soraya Chain, traz dois pontos de ressignificação hermenêutica no emprego da oração *Salve Regina* no conto “Marido”, de Lídia Jorge. A primeira se diz da utilização da língua latina sem qualquer marcação que demonstre se tratar de outra língua, num texto que é escrito em língua portuguesa; e a segunda se diz da manutenção da estrutura de controle da religião ao longo da obra.

Em suma, cabe destacar que tais estudos estão diretamente relacionados com a proposta da III Jornada de Estudos Clássicos e Humanísticos de Parintins – prorrogada para 28 e 29 de outubro de 2021 em virtude da pandemia e consequente paralização de aulas e eventos presenciais na universidade. Com esta obra apostamos no bom relacionamento científico entre os pesquisadores e na propagação dos Estudos Clássicos desenvolvidos e/ou publicados no Amazonas – nomeadamente na Universidade do Estado do Amazonas. Por fim, salientamos o nosso compromisso com a publicação científica, sobretudo, nestes tempos difíceis que estamos a atravessar.

Weberson Fernandes Grizoste
Francisco Bezerra dos Santos
Abril de 2021

A EKPHRISIS NOS EPIGRAMAS FÚNEBRES ENIGMÁTICOS GREGOS¹

Flavia Vasconcellos Amaral²

Antes de se abordar o ponto central deste artigo, é necessário pontuar algumas observações sobre o gênero epigramático, sobre a sua vertente fúnebre e sobre como a *ekphrasis* se apresenta nesse gênero de modo geral e no grupo específico de epigramas proposto. Assim, o artigo abordará questões sobre o epigrama enquanto gênero: sua forma, conteúdo e autoria, sua preservação e transmissão ao longo do tempo. Já em relação à vertente fúnebre, o artigo traz um panorama sobre as principais fontes do epigrama fúnebre literário e o seu conteúdo. Por fim, antes da análise propriamente dita dos epitáfios enigmáticos, o artigo trará informações sobre a *ekphrasis* dentro do gênero epigramático.

O EPIGRAMA: UMA BREVE INTRODUÇÃO

Como a própria etimologia do termo *epigrama* sugere, ele se refere a algo escrito sobre algo. Em outras palavras, na sua origem, os epigramas eram inscrições feitas em objetos votivos, lápides funerárias ou monumentos, cujos materiais não tinham sido originalmente designados para receber a escrita. Essas inscrições não seguiam um padrão métrico; porém, com o passar do tempo, elas foram compostas em hexâmetro e dístico elegíaco, o qual se tornou o metro padrão do epigrama ao final do século VI a.C.

As inscrições continuaram a fazer parte de monumentos e objetos por toda a antiguidade, mas foi com os epigramatistas do

¹ O presente texto é uma versão modificada e ampliada de uma parte de um dos capítulos da tese de doutorado minha autoria de título “Brindai enquanto podeis! O simpósio nos epigramas fúnebres do Livro VII da *Antologia Grega*”, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH da USP para obtenção do título de doutora (2018).

² Doutora em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo e atualmente *Postdoctoral Fellow* da *University of Toronto*.

período helenístico que elas se tornaram elaboradas a ponto de se tornarem o primeiro gênero poético a ser escrito para ser lido desde sua origem: o epigrama.³ Os epigramas, tradicionalmente, não possuíam a indicação de autoria, mas, com o tempo e com a elaboração do epigrama enquanto forma poética, o registro de composição passou a existir.

Por conta da restrição espacial dos suportes materiais onde os primeiros epigramas eram feitos – lápides funerárias, estátuas, objetos votivos e monumentos – a brevidade, a concisão e a precisão do léxico dos versos eram características essenciais para que um epigrama atingisse o seu objetivo e transmitisse o máximo de conteúdo em um espaço limitado.

A combinação de um gênero poético originariamente escrito para ser lido, a sua concisão e conseqüente escolha precisa de palavras fizeram do epigrama o par perfeito para a cultura letrada do período helenístico⁴, o que levou o gênero ao seu momento de maior efervescência criativa ao ser praticado pela maioria dos poetas do período.⁵ Além disso, um outro fator importante e decisivo para o desenvolvimento do epigrama enquanto gênero foi o distanciamento entre o texto e o seu suporte.

A maioria dos epigramas gregos está reunida na *Antologia Grega*, uma extensa compilação de epigramas helenísticos, imperiais e bizantinos. A *Antologia Grega* se divide em dezesseis livros temáticos, sendo os quinze primeiros provenientes da *Anthologia Palatina* e o último da *Anthologia Planudea*: Livro I – epigramas cristãos; Livro II – descrições de estátuas; Livro III – inscrições em um templo em Cízico; Livro IV – proêmios da *Guirlanda* de Meleagro, *Guirlanda* de Filipe e *Ciclo* de Agatias; Livro V – epigramas eróticos; Livro VI – epigramas votivos; Livro VII – epigramas fúnebres; Livro VIII – epigramas de São Gregório; Livro IX – epigramas declamatórios; Livro X –

³ Para uma compreensão maior sobre o epigrama em seus diversos momentos históricos e subgêneros cf. Bing & Bruss (2007), Baumbach & Petrovic & Petrovic (2010) e Henriksén (2019).

⁴ Para um panorama sobre a literatura helenística, cf. Gutzwiller (2007).

⁵ É importante salientar que, apesar de ter tido grande expansão e importância durante o período helenístico, o gênero epigramático atravessou muitos séculos posteriores, sendo que ganhou a modernidade por intermédio do epigrama latino e foi cultivado em diversas línguas.

epigramas de exortação; Livro XI – epigramas simposiais e satíricos; Livro XII – epigramas homoeróticos de Estratão; Livro XIII – epigramas em diversos metros; Livro XIV – charadas, enigmas e oráculos; Livro XV – miscelânea; Livro XVI – epigramas sobre obras de arte.

A formação da *Antologia Grega* passa por diversos momentos de compilação de epigramas e rearranjos dessas compilações. A *Antologia Grega* que se tem acesso hoje tem por base uma coleção de epigramas do século X d.C. feita por Cefalas e depois suplementada por outros epigramas da *Anthologia Planudea* de autoria do gramático bizantino Maximus Planudes⁶.

Para realizar a sua coleção, Cefalas se valeu de três outras coleções de epigramas anteriores, rearranjando-as: a *Guirlanda* de Meleagro de Gadara datada do século I a.C. (com epigramas helenísticos), a *Guirlanda* de Filipe datada do século I d.C. (com epigramas do final do período imperial romano) e o *Ciclo* de Agatias do século VI d.C. (com epigramas dos seus contemporâneos).

Enquanto a *Guirlanda* de Meleagro foi organizada tematicamente em quatro divisões – epigramas fúnebres, votivos, erótico-simpósiais e epidêuticos –, a *Guirlanda* de Filipe foi organizada em ordem alfabética e o *Ciclo* de Agatias foi organizado tematicamente suplementando as divisões principais de Meleagro. Todos esses três poetas/editores se valeram de coleções individuais de outros poetas além de incluírem as suas próprias composições, mas não é possível reconstruir nem essas coleções individuais e nem as *Guirlandas* e o *Ciclo*, já que todos eles foram desmembrados nesses processos de recolhas e arranjos em livros feitos por Cefalas. Entretanto, estudos, sobretudo Gutzwiller (1998), apontam a existência de algumas sequências de epigramas na *Antologia Grega* que provavelmente são trechos inalterados por Cefalas das coleções que lhe serviram de base.

O EPIGRAMA FÚNEBRE

Tanto o epigrama votivo quanto o epigrama fúnebre datam do século VI a.C. Eles são considerados os dois tipos de epigramas mais tradicionais e as bases do gênero. Ambos continuaram a ser escritos

⁶ Para uma compreensão maior sobre a composição da *Antologia Grega* e as coleções anteriores a ela, cf. Cameron (1993) e Gutzwiller (1998).

nos séculos subsequentes, mas, no período helenístico, houve uma expansão de temas presentes nos epigramas por conta da experimentação dos poetas: epigramas de descrição de arte, epigramas celebrando vitórias, epigramas eróticos e simposiais entre outros.

Tais novidades trazidas para o gênero no período helenístico estão também atreladas ao aparecimento dos primeiros livros poéticos editados por autor. Esse formato trouxe uma perspectiva e experiência de leitura diferentes para os leitores, pois o poema não era mais apenas fonte de informações pessoais ou eventos, mas sim uma forma de deleite estético. Em outras palavras, o epigrama não era apenas um registro sobre o morto ou sobre o devoto, mas podia desenvolver outros temas de forma literária. Os livros editados por autores não chegaram até nós, com exceção apenas dos epigramas de Posídipo preservados no papiro de Milão datado do final do século III a.C. Essa é a única sequência de papiro atribuída a um único autor e que mostra sinais de arranjo no seu formato por conta dos subtítulos de cada grupo de epigramas⁷. Por esse motivo os estudiosos tomam essa sequência como um livro de um único autor.

Retornando, então, à divisão da *Antologia Grega*, o Livro VII é a fonte da maioria dos epigramas fúnebres que se tem acesso, embora haja inscrições funerárias em outras coleções como o CEG (*Carmina Epigraphica Graeca*). O Livro VII possui 748 epigramas fúnebres compostos por diversos autores de diferentes momentos históricos e eles não se separam formalmente por subdivisões. Todavia, a leitura desse livro permite entender que há sequências temáticas não marcadas, como o início do livro com uma sequência de 158 epigramas dedicados a pessoas ilustres. Há também uma sequência de epigramas para mortos em guerras e outra dedicada a mulheres mortas no parto entre outros temas. O recorte deste artigo, chamado epitáfios enigmáticos, é um grupo pequeno de nove epigramas dos quais, por uma questão de espaço delimitado e relações intertextuais entre eles, serão analisados quatro: 421 e 428 de Meleagro, 422 de Leônidas de Tarento e 427 de Antípatro de Sídon.⁸

⁷ Para esses epigramas de Posídipo, cf. Austin & Bastianini (2002).

⁸ A sequência de epigramas fúnebres enigmáticos do Livro VII possui 9 epigramas: 421 de Meleagro; 422 de Leônidas de Tarento; 423, 424, 425, 426, 427 de Antípatro de Sídon, 428 de Meleagro e 429 de Alceu de Messene.

A *EKPHRASIS* NO EPIGRAMA GREGO

A *ekphrasis* como termo técnico grego é encontrada nos manuais de retórica grega entre os séculos II e IV d.C. e seu principal uso é fornecer ferramentas para o discurso epidêitico. Na modernidade, muitas vezes a *ekphrasis* é restrita ao conceito de descrição de obra de arte por conta do seu uso no período helenístico. Entretanto, a *ekphrasis* não se limitava a isso na antiguidade, como bem resume Zeitlin (2013, p. 17):

Se definida como um exercício retórico, um gênero (modo) literário, uma digressão narrativa, uma espécie de descrição ou uma técnica poética (mesmo metapoética ou meta-representativa), as propriedades associadas à *ekphrasis* antiga não são questionadas. Em primeiro lugar e com maior importância estão as qualidades de *enargeia* (vivacidade), *rhabeneia* (clareza) e *fantasia* (imagem mental), as quais, tomadas juntas, têm por objetivo transformar ouvintes (ou leitores) em espectadores e evocar uma resposta emocional por meio de um apelo à iminência de uma presença imaginada. Entretanto, além dessa breve definição, a palavra *ekphrasis* imediatamente nos conduz para dentro de todo um grupo de questões referentes ao seu *status* intermediário em uma disputa potencial entre as representações verbais e visuais, os usos da *mimesis* com relação à verossimilhança (realidade-ilusão; verdade-ficção) e os seus valores cognitivos, psicológicos e mnemônicos nas expectativas culturais de sua era.

Partindo de tal abrangência, é importante salientar o recorte temporal aqui proposto e as suas implicações para que se possa entender o papel da *ekphrasis* nos epigramas gregos em geral e sobretudo nos epigramas fúnebres enigmáticos. Antes de mais nada, tenha-se em mente que na *Antologia Grega* há epigramas considerados ecfrásticos em diversos livros, sendo que o Livro II é exclusivamente dedicado a poemas de Cristodoro de Copto sobre as estátuas nas Termas de Zeuxipo em Constantinopla. Há epigramas descrevendo obras de arte também no Livro IX, sendo os mais importantes os epigramas que compõem a sequência sobre a vaca de Miron (713-742). No Livro VII também se encontram epigramas que se valem da *ekphrasis* em suas composições – como no caso dos epigramas tratados abaixo – e no Livro XVI. Embora a *ekphrasis* se encontre em epigramas

de diferentes subgêneros, sendo que ela própria se constitui um deles, é importante frisar que a *ekphrasis* é um dos elementos centrais do gênero epigramático por conta da interface entre o visual e o verbal que sempre estará na base fundadora do gênero e também por conta dos usos da *mimesis* e o jogo entre a verdade e a ilusão. Dessa maneira, o uso da *ekphrasis* no epigrama grego trabalha em conjunto com princípios poéticos de um certo jogo entre o que é visto, descrito e lido, o que é muito característico do período helenístico e posterior.

Como afirma Goldhill (1994, p. 198), na cultura literária helenística, há uma forma distinta de se olhar para as coisas. O autor quer dizer que essa maneira distinta de olhar para as coisas se refina muito, a ponto de se tornar uma espécie de subgênero poético. Ainda refletindo sobre essa questão, Goldhill (1994, p. 204), ao analisar alguns dos epigramas do grupo aqui proposto que estabelecem uma relação intertextual entre si, afirma que “escrever sobre ler uma imagem é um jogo intertextual entre os poetas”. Goldhill ainda afirma que o que é dramatizado nos poemas é o momento do olhar como interpretação e leitura. Em outras palavras, nesses poemas o significado deve ser literalmente visto, visualizado por quem lê. Para o autor (1994, p. 205), portanto, o poeta é um sujeito que vê e “a dramatização consciente e autorreflexiva de visualizar – ver-se vendo – é um elemento fundamental da *ekphrasis* helenística, o que é geralmente ignorado pela categoria geral de “descrição”.” Para finalizar os apontamentos de Goldhill (1994, p. 205), vale registrar que a poesia helenística sinaliza uma mudança consciente na interação entre o sujeito que vê o objeto e o objeto que está sob a sua visão crítica, o que é exatamente o domínio da *ekphrasis*.

Gutzwiller (2004, p. 361), pensando os epigramas ecrásticos sobre pinturas e estátuas, chega a uma conclusão semelhante e afirma que pensar tais poemas como uma representação verbal de uma representação visual é enganoso, pois o que a maioria desses epigramas representa não é uma obra de arte em si mesma, mas uma experiência de ver arte. Um outro ponto relevante mostrado pela autora é que a prática de reproduzir objetos famosos para serem colocados em ambientes públicos ou privados vem da era helenística e chega até os romanos. Segundo a autora, pode-se pensar que os epigramas ecrásticos que chegaram até nós como poesia podem ter sido compostos para acompanharem tais réplicas. Assim, “como resultado, os epigramas provavelmente reproduziam um tipo de discurso comum

entre os visitantes de exposições públicas e entre indivíduos observando objetos replicados em cenários privados” (Gutzwiller, 2004, p. 361).

Por fim, Goldhill (2007, p. 2), resume que “nós lemos para nos tornarmos observadores e os poemas são escritos para educar e direcionar a visão enquanto um processo social e intelectual”. Ao responder à pergunta de título desse artigo – Para que serve a *ekphrasis*? – Goldhill (2007, p. 19) afirma que “a leitura e a produção do epigrama ecfástico é parte de um sistema que funciona para produzir um cidadão cultivado e culto do Império, que sabe atuar no mundo da cultura e que sabe, portanto, como jogar o jogo da autoanálise competitiva enquanto atuante na cultura.”

De tal forma, levando todos esses pontos em consideração, pode-se dizer que a *ekphrasis* na poesia helenística reflete um aspecto da cultura do período de ver objetos e refletir sobre esse modo de vê-los. Além disso a poesia helenística também se vale da *ekphrasis* para compor o seu jogo poético e é justamente esse aspecto que ela tem nos epigramas enigmáticos gregos que serão discutidos aqui. Nesse sentido, a *ekphrasis* se une ao brincar helenístico e o seu resultado nos epigramas funerários gregos é uma forma de epitáfio cujo intento ainda permanece o primordial – informar o transeunte quem é o morto –, mas de forma cifrada por conta da descrição e interpretação de símbolos.

Portanto, antes de se adentrar no território dos epitáfios enigmáticos gregos e da função da *ekphrasis* neles, cabe entender a ideia do brincar e jogar helenístico, pois é o que se acredita estar por trás do uso da *ekphrasis* nesses epitáfios.

“Brincar” por si mesmo é um conceito difícil de precisar, portanto, não surpreende não ser fácil decidir o que pertence a isso ou não, ou pelo menos decidir o que conta como seu cerne. A subcategoria “jogo de palavra”, (...) não envolve apenas uma autorreflexão, apontando, em sua própria forma, para um *status* da linguagem, mas na verdade eleva a forma à mesma altura do conteúdo e às vezes indo além dele (KATZ, 2013, p. 3).

Considerando-se a cultura performática do simpósio, na qual o entretenimento verbal e a comunicação fazem parte de uma rede maior de interações e performances, como a música, a dança, a troca

de presentes e a sedução, não é surpresa que haja referências ao ato de “brincar” ou “jogar” – algumas das possíveis traduções para o verbo grego *παίζειν* – na poesia simposial. Uma vez que a poesia helenística é herdeira dessa tradição e se pauta justamente no texto escrito para criar as próprias composições, o “jogo de palavras” ou “jogo com palavras” se apresenta como uma das forças de composição do epigrama grego. Em relação aos epigramas fúnebres, estes foram encontrados em epitáfios construídos como se fossem charadas a serem decifradas pelo transeunte-leitor. Nesse sentido, as palavras de Katz citadas acima servem de diretrizes para o entendimento desse subgrupo de epigramas fúnebres compostos de *ἀννγμια* ou *γρίφος* e que possuem como mecanismo de desenvolvimento textual a *ekphrasis*.

Luz (2013, p. 97), baseando-se em fontes antigas para analisar a macroestrutura de composição dos epigramas enigmáticos do livro XIV da *Antologia Grega*, define *ἀννγμια* como a adivinhação que coloca uma questão clara para o leitor – o que se poderia entender como uma charada – e *γρίφος* como afirmação que parece fazer sentido em um primeiro momento, mas que o ouvinte ou leitor logo identifica que há algo de errado e que precisa ser desvendado. Tendo essas definições em vista, a seleção de epigramas fúnebres abaixo foi nomeada como *epitáfios enigmáticos*, pois esses epigramas propõem algumas perguntas sobre a composição visual das lápides que vão sendo respondidas ao longo do poema, até que se revele quem é o morto ou o motivo de a tumba conter determinados símbolos ou objetos.

Embora tais epigramas estejam no Livro VII, não sendo classificados, então, como as adivinhações propriamente ditas que se encontram no livro XIV da *Antologia Grega*, a análise macroestrutural desse livro feita por Luz (2013, p. 85-93) auxilia na identificação de elementos nesses epigramas fúnebres que permitem aproximá-los dos epigramas do livro XIV.

Em primeiro lugar, Luz (2013, p. 84) divide os epigramas do livro XIV em três grupos: 1) oráculos que se baseiam em situações históricas ou de importância mais geral; 2) problemas aritméticos e 3) enigmas ou adivinhações. Os epigramas, de acordo com Luz, recorrem a seis tipos de mecanismos para disfarçar as suas soluções: 1) metonímia/ analogia; 2) jogos de palavras/ duplo sentido; 3) paradoxo; 4) mitos; 5) frases que exigem soluções que trazem objetos da vida

cotidiana e 6) casos especiais que geralmente envolvem critérios linguísticos, como a grafia.

Para Luz (2013, p. 95), então,

Essas características são formas de disfarçar. Elas servem para criar uma mensagem sofisticada, intrigante e não diretamente contraditória, a qual faz com que o recipiente reflita sobre o seu verdadeiro significado. É a natureza desconcertante dos próprios poemas que faz o leitor ficar alerta e o leva a suspeitar que há mais no que ele lê do que o poema parece dizer. Assim, a própria forma dos poemas enigmáticos, a sua forma obscura de contar sua história serve dois propósitos de uma vez: de um lado, ele previne que o seu verdadeiro sujeito seja reconhecido imediatamente e, por outro lado, ele chama a atenção do recipiente para o fato de que há algo escondido que ele deve descobrir. Em outras palavras, ele disfarça e, ao mesmo tempo, convida e desafia o leitor a descobrir o disfarce.

No caso dos epigramas fúnebres enigmáticos, tomando a categorização de Luz, pode-se dizer que eles estão na categoria 3 – enigmas ou adivinhações – e, dependendo do epigrama, os mecanismos serão a metonímia, os mitos ou jogos de palavras, como se tentará mostrar brevemente nas análises a seguir. Porém, vale ressaltar que todos esses mecanismos estarão subordinados à *ekphrasis* e é nesse ponto que esses epigramas inovam na composição.

Transpondo tais conceitos para a pequena seleção de epigramas fúnebres enigmáticos, há de se iniciar pelo mais antigo, o 422 de Leônidas, o qual se constrói com enigmas a partir de uma descrição indireta da lápide. Esse epigrama, diferentemente dos próximos a serem analisados, não fornece resposta final ao leitor, apenas sugere uma possível. Para Beckby (1957, vol. II, p. 593, n. 422), esse epigrama é o modelo de emulação para o restante dos epigramas da sequência. Os epigramas 427 e 428 são considerados como mais detidamente ligados alusivamente ao 422, pois assim como este, aqueles trazem os astrágalos no cerne do enigma.

422 – LEÔNIDAS DE TARENTO

τί στοχασάμεθ' ἀ σου, Πεισιστρατε, χῖον ὄρῶντες
γλυπτὸν ὑπὲρ τύμβου κείμενον ἀστράγαλον;
ἦ ῥά γενήν ὅτι Χίος, ἔοικε γάρ; ἦ ῥ' ὅτι παίκτης

anteriores passaram longe do provável fato: Pisístrato morreu em decorrência do vinho. É interessante ressaltar que apenas no último verso há alternância de voz para o singular *δοκέω* imediatamente seguida do plural *προσηγγίσασμεν*. Seria isso indício de uma voz particular no grupo responsável por encontrar a solução para o problema?

O fato de o poema não trazer solução definitiva para a resolução do enigma, tal como ocorre em todos os outros oito epigramas da sequência, certamente não é elemento gratuito. Leônidas, sob o presente ponto de vista, cria um jogo de adivinhação dentro de outro maior ao colocar como elemento central uma jogada de astrágalo, em primeiro lugar, e por propor a pergunta inicial como uma dedução sobre o morto. Além disso, considerando-se o uso do plural e o único uso singular ao final como representantes de jogadores em uma partida, se poderia ambientar, virtualmente, um grupo de transeuntes-leitores que tentam entender os elementos simbólicos, mas apenas um vence.

Assim, quando o jogo de astrágalo dentro do jogo de adivinhação de um grupo de transeuntes-leitores não é resolvido, transfere-se o problema para o leitor do poema, o qual entra em jogada poética, cuja verdade e as suas plausíveis possibilidades são colocadas na mesa a partir do uso da *ekphrasis*. Nessa leitura, a instância do enigma por metonímia e analogia se desdobra para o plano do leitor, que pode entender que a jogada ruim poderia simbolizar a escolha errada do excesso de bebida sugerido ao final do poema; ou ainda, ao colocar uma solução mais simples e corriqueira, o epigrama poderia ganhar o mesmo tom cômico final dos acidentes de bebedeira se o astrágalo caído sugerisse, portanto, a queda do morto. Assim, a interpretação e resolução do enigma parte da descrição de detalhes da tumba, da *ekphrasis* portanto, e passa pelas associações que o leitor deve fazer valendo-se do seu repertório.

Antípatro de Sídon, alguns séculos depois, explora as outras jogadas do astrágalo no seu epigrama na tentativa de revelar quem é o morto que está enterrado sob a lápide. O poeta lança mão da *ekphrasis* de forma mais estendida no epigrama ao narrar os detalhes que são visíveis – ou pelo menos revelados ao leitor.

427 – ANTÍPATRO DE SÍDON

ἀ στάλα, φέρε' ἴδω τιν' ἔχει νέκυν. ἀλλὰ δέδορκα
γράμμα μὲν οὐδέν που τμαθὲν ὕπερθε λίθου,

ἐννέα δ' ἀστραγάλους πεπτηότας, ὧν πίσυρες μὲν
 προἄτοι Ἀλεξάνδρου μαρτυρέουσι βόλον,
 οἱ δὲ τὸ τᾶς νεότατος ἐφάλικος ἄνθος ἔφηβον, 5
 εἷς δ' ὄγε μανύει Χῖος ἀφαιρότερον.
 ἦ ῥα τόδ' ἀγγέλλοντι, 'καὶ ὁ σκάπτροισι μεγαυχῆς
 χῶ θάλλων ἦβα τέρμα τὸ μηδὲν ἔχει';
 ἦ τὸ μὲν οὖν, δοκέω δὲ ποτὶ σκοπὸν ἰθὺν ἐλάσσειν
 ἰὸν Κρηταιεὺς ὧς τις ὀιστοβόλος. 10
 ἦς ὁ θανῶν Χῖος μὲν, Ἀλεξάνδρου δὲ λελογχῶς
 οὖνομ', ἐφηβείῃ δ' ὄλετ' ἐν ἀλικίᾳ.
 ὡς εὔ τὸν φθίμενον νέον ἄκριτα καὶ τὸ κυβευθὲν
 πνεῦμα δι' ἀφθέγιτων εἶπέ τις ἀστραγάλων.

Vem ver qual corpo a estela cobre. Não vejo
 nenhuma letra entalhada na pedra, mas
 apenas nove jogadas do astrágalo, das quais as quatro
 primeiras são a evidência da jogada de Alexandre,
 as outras são a jovem flor da juventude de nome Efebo 5
 e a única restante revela a jogada azarada de Quíios.
 Será que elas anunciam que “o orgulhoso dos cetros
 e o jovem em tenra idade não têm nada”?
 Não é isso. Acho que acerto a seta bem no alvo
 como um arqueiro Cretense. 10
 O morto era de Quíios, lhe foi dado o nome de Alexandre
 e morreu nos tempos da juventude.
 Quanto bem se falou, com astrágalos mudos, sobre um jovem morto
 e sobre uma vida lançada à sorte!

O epigrama se inicia com a voz da inscrição interpelando o transeunte-leitor para que ele venha ver quem é o morto que a estela cobre. Postula-se que essa voz inicial seja do entalhe e não a da tumba, pois o primeiro verso faz uma referência à estela sem se colocar em primeira pessoa como tal (*ἃ σῆλα, φέρ' ἴδω τίν' ἔχει νέκυν*). A resposta do transeunte-leitor é imediata e deixa transparecer a relação de leitura e escrita prevista pelas estelas, pois o transeunte-leitor enuncia não ver nenhuma letra grafada, apenas as imagens das nove jogadas de astrágalo que ele identificará uma a uma entre os versos 4 e 8.

Os astrágalos podiam ser usados em jogo próprio ou poderiam servir como dados, porém os ossos tinham apenas 4 lados de apoio e aparentemente um jogo de dados teria 4 ossos. Os quatro lados de cada

osso tinham configurações diferentes com valores distintos e combinações também distintas, as quais ganhavam nomes próprios.⁹ No epigrama 427, três combinações compõem o entalhe da estela do morto: a jogada Alexandre (verso 4), a jogada do Efebo (verso 5) e a jogada de Quíios (verso 6).

Após a identificação das jogadas, o transeunte-leitor propõe uma interpretação na qual a jogada de Alexandre representaria Alexandre, o grande – no poema *ὁ σιάπτροισι μεγαλής* verso 7 – e a jogada do Efebo representaria um jovem – *θάλλων ἦβρα* verso 8. Já a jogada de Quíios, como já é conhecido a partir do epigrama anterior, era aquela de valor mais baixo. Deste modo, a interpretação era que tanto o rei poderoso quanto o jovem nada têm. Imediatamente no verso seguinte, o transeunte-leitor descarta a sua hipótese inicial e se coloca na posição de um arqueiro cretense pronto para acertar bem no alvo com a sua próxima hipótese, desenhada nos versos 11 e 12.

Como o epigrama não trazia nenhuma inscrição sobre o morto, a segunda hipótese deveria, por conseguinte, portar alguma informação sobre o morto pelo menos – como rege a tradição dos epigramas fúnebres. A interpretação vai um pouco além, atribuindo Alexandre como o nome do morto, Quíios como a sua terra natal e a juventude como momento da sua morte.

O dístico final é reservado para uma reflexão por parte do transeunte-leitor. A reflexão se baseia em um elogio ao modo de dizer enigmaticamente – *ὡς εὔ' εἶπέ τις* – através de ossos mudos – *δι' ἀφθέγκτων ἀστραγάλων* – sobre a vida lançada de um jovem morto. Ou seja, o elogio registrado no epigrama recai sobre o caráter material e, em uma camada mais fina, sobre a própria decifração e tessitura do poema. Há, porém, a antítese entre a mudez dos astrágalos entalhados na lápide e o bem falar, que nos remete às vozes do epigrama *versus* o papel do trecho do epigrama tomado pela *ekphrasis* identificada nos versos 2-6.

Dessa maneira, além de dialogar intertextualmente com o epigrama anterior de Leônidas, o epigrama de Antípatro se vale da voz

⁹ Gow & Page (1965, vol. II, p. 60). Fernández-Galiano (1993, p. 334) menciona outros nomes de jogadas: Afrodite, Estesícoro, velha, Dario etc.

da estela no primeiro verso que, por não abrigar inscrições, se revela tão muda quanto os astrágalos que compõem a *ekphrasis* e que devem ser decifrados. Apesar dessa voz e da mensagem muda dos ossos, a quase totalidade dos versos está na boca do transeunte-leitor, cujo desafio é resolvido como o tiro certo de um arqueiro cretense. Nesse caso, enquanto o epigrama de Leônidas trazia um jogo de decifração dentro do outro, Antípatro também lança mão do mesmo artifício retórico, mas deixa os dados/astrágalos atribuídos ao morto e o arco ao transeunte-leitor. Além desses dois jogos, o maior de todos é o jogo enigmático que precisa ser resolvido para que o epigrama se complete como fúnebre: com a resolução da pergunta indireta inicial sobre quem é o morto que jaz sob a estela. Por fim, o epigrama joga com o encobrir e o descobrir: um literal, dado no verso 1, que é ver de quem é o corpo que a estela cobre, e um metafórico, o enigma que precisa ser desvendado para que o corpo encoberto seja, enfim, revelado.

Assim, o epigrama de Antípatro de Sídon joga com o que é dito e o que não é, o que pode ser lido e o que pode ser visto, o que pode ser decifrado e o que não pode ser, e o que pode ser dito sem palavras. Ao final, o triunfo é do próprio poeta que envolve o transeunte-leitor de maneira que todo esse jogo se põe em palavras. Portanto, o poeta coloca desafios ao leitor para que ele possa desfrutar do deleite do desfecho do poema. Bowie (2013, p. 33) descreve um sentido de “*tease*” que se acredita ter sido alcançado pelo epigrama de Antípatro: “(...) situações onde uma informação falsa é dada com a intenção de, no devido tempo, ser revelada como falsa e na expectativa de que essa sequência de informações enganosas, seguidas da revelação da verdade, causará divertimento (...)”.

Gutzwiller (1998, p. 271) compreende que a sequência de Meleagro composta pelos epigramas 422 – 429 é exemplo da importância de Antípatro como modelo para Meleagro, tanto em relação aos seus modos de combinação de epigramas quanto de composição dos seus próprios. Meleagro de Gadara, compilador da *Guirlanda*, é o poeta que mais escreveu autoepitáfios, no total cinco e imediatamente anteriores à sequência referida por Gutzwiller: 416, 417, 418, 419 e 421. Ademais, o único epitáfio dedicado a Antípatro de Sídon foi escrito por Meleagro – o 428. Partindo do fato de que a composição dos epigramas de Meleagro se baseia na *uariatio* e intertextualidade em relação a poemas de outros epigramatistas e aos seus próprios, é possível dividir os autoepitáfios de Meleagro em três

tipos, de acordo com o modelo de composição que se pode identificar. O primeiro tipo é composto apenas pelo epigrama 416, o qual dialoga estruturalmente com o epigrama 415 de Calímaco. Nele o epigramatista aponta apenas a sua genealogia e o seu fazer poético que remete à sua obra “*As Graças*”, filiada a Menipo e à poesia erótica, maior parte dos seus epigramas.

416 – MELEAGRO

Εὐκράτεω Μελέαγρον ἔχω, ξένε, τὸν σὺν Ἔρωτι
καὶ Μούσαις κεράσανθ' ἠδυλόγους Χάριτας.

O filho de Eucrates, Meleagro, eu guardo, estrangeiro, o que a
Eros
e às Musas misturou as Graças de voz doce.

O segundo grupo é composto por três epigramas que são variações entre si, marcando, portanto, a origem do poeta, as cidades por onde passou e as suas duas vertentes poéticas¹⁰:

417 – MELEAGRO

νῆσος ἐμὰ θρέπτειρα Τύρος, πάτρα δέ με τεκνοῖ
Ἀτθίς ἐν Ἀσσυρίοις ναιομένα Γάδαρα,
Εὐκράτεω δ' ἔβλαστον ὁ σὺν Μούσαις Μελέαγρος
πρῶτα Μενιπείοις συντροχάσας Χάρισιν.
εἰ δὲ Σύρος, τί τὸ θαῦμα; μίαν, ξένε, πατρίδα κόσμον 5
ναίομεν, ἐν θνατοῦς πάντας ἔτικτε Χάος.
πουλυετῆς δ' ἐχάραξα τάδ' ἐν δέλτοισι πρὸ τύμβου·
γῆρως γάρ γείτων ἐγγύθεν Ἴδιδεω.
ἀλλά με τὸν λαλιδὸν καὶ πρεσβύτην παρὸς εἰπῶν
χαίρειν εἰς γῆρας καυτὸς ἴκοιο λάλον.

A ilha de Tiro foi a minha nutriz, mas, como pátria, gerou-me
a Ática situada entre os sírios: Gadara.
De Eucrates eu com as Musas brotei, Meleagro,
e primeiro concorri com as Graças de Menipo.

¹⁰ Optou-se por não realizar as análises individuais dos epigramas 416, 417, 418 e 419, apenas os registrando no corpo do texto, pois o intuito aqui é trazer o contexto de criação poética dos autoepitáfios de Meleagro, os quais dialogarão também com os epigramas enigmáticos de Leônidas e Antípatro tratados acima.

Se sou sírio, por que o espanto? Numa única pátria, no mundo 5
Moramos. Um único Caos gerou todos os mortais.

E já velho eis o que escrevi nas lápides do meu sepulcro:
“O velho se avizinha ao Hades.”

Mas, diante de mim, loquaz e ancião, diga uma saudação
e que tu também alcances a loquaz velhice.

418 - MELEAGRO

πρώτα μοι Γαδάρων κλεινὰ πόλις ἔπλετο πάτρα,

ἦνδρωσεν δ' ἱερὰ δεξαμένα με Τύρος·

εἰς γῆρας δ' ὄτ' ἔβην, <ά> καὶ Δία θρεψαμένα Κῶς

κάμει θετὸν Μερόπων ἀστὸν ἐγηροτρόφει·

Μούσαι δ' εἰν ὀλίγοις με τὸν Εὐκράτεω Μελέαγρον 5

παῖδα Μενιπείοις ἠγλάισαν Χάρισιν.

A minha primeira terra foi dos gadarenos, a ilustre cidade,
e a sagrada Tiro me fez homem após me acolher.

Quando caminhei para a velhice, Cós, que também nutriu Zeus,
a mim, cidadão dos Méropes adotado, cuidou na velhice.

E as Musas, entre poucos, a mim, Meleagro, filho 5

de Eucrates, adornaram com as graças de Menipo, quando jovem.

419 – MELEAGRO

ἀτρέμας, ὃ ξένε, βᾶϊνε·παρ' εὐσεβέσιν γὰρ ὁ πρέσβυς

εὔδει, κοιμηθεὶς ὕπνον ὀφειλόμενον

Εὐκράτεω Μελέαγρος, ὁ τὸν γλυκὺδακρυὸν Ἔρωτα

καὶ Μούσας ἰαράϊς συστολίσας Χάρισιν·

ὄν θεόπαις ἦνδρωσε Τύρος Γαδάρων θ' ἱερὰ χθών, 5

Κῶς δ' ἐρατὴ Μερόπων πρέσβυν ἐγηροτρόφει.

ἀλλ' εἰ μὲν Σύρος ἐσσί, σαλάμ· εἰ δ' οὖν σύ γε Φοῖνιξ,

ναίδιος· εἰ δ' Ἑλλήν, Χαῖρε· τὸ δ' αὐτὸ φράσον.

Vai quieto, estrangeiro, pois entre os pios o velho,

o que dorme preso no sono que lhe cabe,

é Meleagro, filho de Eucrates, o qual uniu

o doce-lágrima Eros e as Musas com as graças alegres.

Tiro, filha dos deuses, me fez homem e o solo sagrado dos
gadarenos. 5

E Cós, amada pelos Méropes, ancião, cuidou de mim na velhice.

Pois se tu és sírio, *Salam!* Se tu és fenício,

Naidios! E se és grego, *Chaire!* E digas o mesmo.

O último grupo dos autoepitáfios de Meleagro é composto apenas por um epigrama (421), como o primeiro grupo, e é um autoepitáfio enigmático, o qual tem estrutura semelhante ao 428 no que tange à interpelação do transeunte-leitor para com elementos da lápide; a construção da interpretação baseada em perguntas e respostas negativas e o desfecho do enigma com alguma informação extra sobre o morto.

Diante dessa estruturação, vemos que o autoepitáfio 421 se inicia de forma semelhante ao epigrama 427 de Antípatro, pois o meio de comunicação entre a estela do morto e o transeunte-leitor é a figura retratada nela, ou seja, o recurso usado novamente é a *ekphrasis*. No epigrama 421, há uma figura alada interpelada imediatamente no primeiro dístico sobre o motivo de sua figuração.

421 – MELEAGRO

πτανέ, τί σοι σιβύνας, τί δὲ καὶ συδὸς εὐαδε δέρμα,
καὶ τίς ἐὼν στάλας σύμβολον ἐσσί τίνος;
οὐ γάρ Ἔρωτ' ἐνέπω σε· τί γάρ, νεκύεσσι πάροικος
ἴμερος; αἰάζειν ὁ θρασὺς οὐκ ἔμαθεν·
οὐδὲ μὲν οὐδ' αὐτὸν ταχύπουν Κρόνον· ἔμπαλι γὰρ δὴ 5
κεῖνος μὲν τριγέρων, σοὶ δὲ τέθλε μέλη.
ἀλλ' ἄρα, ναί, δοκέω γάρ, ὃ γὰς ὑπένερθε σοφιστὰς
ἐστί, σὺ δ' ὁ πτερόεις, τοῦνομα τοῦδε λόγος.
Λατώας δ' ἄμφηκας ἔχεις γέρας ἕς τε γέλωτα
καὶ σπουδάν καὶ που μέτρον ἐρωτογράφον. 10
ναὶ μὲν δὴ Μελέαγρον ὁμώνυμον Οἰνέος υἱῶ
σύμβολα σημαίνει ταῦτα συοκτασίας.
χαῖρε καὶ ἐν φθιμένοισιν, ἐπεὶ καὶ Μοῦσαν Ἔρωτι
καὶ Χάριτας σοφίαν εἰς μίαν ἠρόμοσαο.

Alado, por que te agrada a lança, por que a pele de porco?
Quem és, de quem é a lápide da qual és símbolo?
Não digo que és Eros. Por que junto aos mortos está
Tesão? O corajoso não aprendeu a chorar;
nem mesmo pode ser Crono de pés tão velozes. Do contrário, 5
ele é três vezes mais velho, mas os seus membros vicejam.
Mas, sim, captei! Aquele que está aí debaixo da terra é um sábio,
e tu, o alado logos, és a expressão disso.
Tens a lança de duas pontas, atributo de Ártemis, que simboliza

o riso sério e jocoso e talvez o metro da escrita erótica. 10
Sim, claro, és Meleagro, homônimo do filho de Eneu.
Estes símbolos da caça ao porco o sinalizam.
Mesmo entre os mortos, salve! Já que a Musa e as Graças
à Eros tu reuniste em um único talento.

Dos versos 3 a 6 o transeunte-leitor, ao invés de propor as hipóteses e as descartar uma a uma, de imediato já desconstrói as hipóteses que interpretariam a figura alada como Eros e Cronos. A caracterização da figura alada ganha novos elementos no verso 5 e 6 – *Ἔμπαλι γὰρ δὴ / κείνος μὲν τριγέρον, σοὶ δὲ τέθηλε μέλη* – e eles aparentam ser os traços decisivos para que o transeunte-leitor “mate a charada” a partir do verso 7.

Os versos seguintes destrincham os detalhes da figura alada no intuito de revelar que o morto é o poeta Meleagro, cujo nome seria resgatado na memória do transeunte-leitor, como se pode deduzir pelos detalhes do comentário no dístico final que não são inferidos a partir dos elementos da decifração: a união de Eros, Musa e Graças em um só talento. Dessa maneira, tem-se uma hipótese para entender essa “memória resgatada” por parte do transeunte-leitor: o epigrama faz referência à leitura prévia dos outros autoepitáfios do epigramatista. Se as hipóteses sobre as sequências de Meleagro propostas por Gutzwiller (1998) são verdadeiras, e aqui acredita-se que sim, os epigramas 406-429 seriam uma sequência original da *Guirlanda* de Meleagro, e, portanto, a hipótese do leitor “se lembrar” do poeta por conta de ter acabado de ler os outros autoepitáfios na sequência anterior seria válida.

O epigrama 428 de Meleagro, homenagem ao poeta Antípatro, seu contemporâneo, é o último epigrama fúnebre em forma de enigma desse poeta. Gutzwiller (1998, p. 277-278) interpreta que Meleagro se vale do formato enigmático para compor essa homenagem precisamente porque Antípatro havia mostrado claramente seu interesse na interação entre a leitura e a composição de epigramas, uma vez que Antípatro parece ter sido o epigramatista que mais cultivou o subgênero epitáfio enigmático. A autora afirma ainda que a homenagem de Meleagro a Antípatro poderia ser uma demonstração da admiração a esse poeta, pois ele deve ter sido a maior fonte de estratégias compositivas para Meleagro, considerando que grande parte

das composições de Antípatro de Sídon foram variações de epigramas de outros autores e dos seus próprios.

428 – MELEAGRO

ἄ στάλα, σύνθημα τί σοι γοργωπὸς ἀλέκτωρ
 ἔστα καλλιῆνα σκαπτοφόρος πτέρυγι
 ποσσὶν ὑφαρπάζων νίκας κλάδον, ἄκρα δ' ἐπ' αὐτᾶς
 βαθμῖδος προπεσῶν κέλνεται ἀστράγαλος;
 ἦ ῥά γε νικάεντα μάχα σκαπτοῦχον ἄνακτα 5
 κρύπτεις; ἀλλὰ τί σοι παίγιον ἀστράγαλος;
 πρὸς δ' ἐτί λιτὸς ὁ τύμβος· ἐπιπέπει ἀνδρὶ πενιχῶ
 ὄρνιθος κλαγγαῖς νυκτὸς ἀνεγρομένῳ.
 οὐ δοκέω, σκάπτρον γὰρ ἀνάινεται· ἀλλὰ σὺ κεῦθεις
 ἀλοφόρον νίκαν ποσσὶν ἀειράμενον; 10
 οὐ ψαύω καὶ τᾶδε· τί γὰρ ταχὺς εἵκελος ἀνήρ
 ἀστραγάλῳ; νῦν δὴ τώτρεικὸς ἐφρασάμαν·
 φοῖνιξ οὐ νίκαν ἐνέπει, πάτραν δὲ μεγαυχῆ
 ματέρα Φοινίκων τὰν πολύπαιδα Τύρον·
 ὄρνις δ' ὅττι γεγωνὸς ἀνὴρ καὶ που περὶ Κύπριν 15
 πρᾶτος κῆν Μούσαις ποιήλος ὕμνοθέτας·
 σκάπτρα δ' ἔχει σύνθημα λόγου, θνάσκειν δὲ πεσόντα
 οἰνοβρεχῆ προπετῆς ἐννέπει ἀστράγαλος.
 καὶ δὴ σύμβολα ταῦτα· τὸ δ' οὐνομα πέτρος αἰεδαί,
 Ἀντίπατρον προγόνων φύντ' ἀπ' ἐρισθενέων. 20

Estela, por que sobre ti, como emblema se ergue um galo de olhar feroz

que carrega um cetro em sua asa azul,
 em suas patas toma o ramo da vitória e, no extremo
 reclinado, há um astrágalo caído em direção à própria base?
 Por acaso escondes um rei em posse do cetro e vitorioso em
 batalha? 5

Mas por que o astrágalo é o seu jogo?
 Além disso, a tumba é de pedra, cai bem a um homem pobre
 que levanta com o cantar do pássaro à noite.
 Mas não me parece o caso, pois o cetro diz o contrário.
 Mas escondes um atleta vencedor na corrida? 10
 Não acerto desse modo. Em que um homem veloz se parece
 com um astrágalo? Agora consigo entender o que é
 precisamente.

A palma não indica a vitória, mas a pátria gloriosa,
Tiro de muitos jovens, mãe dos fenícios.
O pássaro, que o homem era sonoro, o primeiro na empresa de
Cípris 15
e cantor de versos variados para as Musas.
O cetro é o emblema do discurso e o astrágalo caído
indica que morreu bêbado ao cair.
Estes são os símbolos e o nome que a pedra canta é
Antípatro, filho de ancestrais muito poderosos. 20

Tendo, portanto, em vista as relações de composição que Meleagro parece manter com os epigramas de Antípatro de Sídon, foi possível identificar que ele lança mão da mesma estratégia de composição do poeta sidônio, isto é, fazer referência a epigramas anteriores para que a decifração seja possível, ao compor o epitáfio em homenagem a Antípatro no epigrama 428, como bem demonstra Gutzwiller (1998, p. 274).

A primeira palavra no poema de Meleagro (*ἄ στάλα*) é copiada da abertura do epigrama 427¹¹ de Antípatro (*ἄ στάλα*), o qual está posicionado imediatamente antes na *Antologia Grega* e que é o principal modelo de Meleagro. Porém, é típico de Meleagro combinar mais de um original ao produzir a variação e aqui ele, então, ecoa diversos poemas enigmáticos na sequência fazendo ainda um uso da *ekphrasis* com mais detalhes. O galo, que é o principal *σύνθεμα* ou “senha” emblemática para o poeta Antípatro, deriva do epitáfio de Lisídice (424. 3-4), enquanto a frase *γοργωπὸς ἀλέκτωρ*, “galo de olhar feroz” (428.1), traz à memória a águia “feroz” (*γόργος*, Antípatro 161.2) na tumba de Aristomene. Ao mesmo tempo, o cetro segurado pelo galo foi sugerido como uma tentativa falsa no enigma de Alexandre (*σκάπτροισι μεγαυχίης* Antípatro 427.7), e o único dado se refere a Leônidas 422 bem como à variação intermediária em Antípatro 427.

A voz do epigrama 428 é do transeunte-leitor, que interpela a estela sobre a figura que ele vê sobre a lápide, descrita como galo de olhar feroz que carrega o cetro e o ramo da vitória e tendo ao seu lado um astrágalo caído. O enigma, então, é proposto nos quatro primeiros

¹¹ O texto original cita os epigramas segundo a numeração de Gow & Page (1965), mas preferiu-se adaptá-la para a contagem da *Antologia Grega* para deixar as numerações padronizadas em relação ao presente texto.

versos e dos versos 5 ao 12 há quatro hipóteses rejeitadas, sendo que elas são colocadas como perguntas refutadas, como Meleagro também o faz no seu autoepitáfio 421.

É interessante notar que o epigrama fúnebre acentua as referências poéticas a partir do verso 15. O primeiro elemento é a referência ao canto dado pelo pássaro. Nos versos 15 e 16, então, Meleagro revela que o morto era cantor de versos variados (*ποικίλος ὑμνοθέτας* verso 16) e se vale de um termo muito caro aos epigramatistas e posteriormente aos *poetae novi*: *ποικίλος*. Ao utilizar esse termo para designar Antípatro, Meleagro registra a característica mais evidente do poeta de Sídon, sua variação de composição. A habilidade do poeta é ainda reiterada no verso 17 com o cetro, que é o emblema do discurso. Por fim, o astrágalo caído fará referência à resolução do enigma sobre o astrágalo em posição de Quíros do epigrama 427 de Antípatro. Dessa forma, Meleagro faz alusão à morte da personagem do epigrama de Antípatro, deixando dúvida se isso seria apenas uma alusão ao epigrama do poeta ou se teria sido uma morte de acordo com o *ethos* do poeta. O último dístico, por sua vez, revela que a pedra continha o nome do poeta e menciona sua ancestralidade poderosa.

Na sua origem, o epigrama fúnebre tem função prática de registro sobre o morto. Com a ruptura entre a inscrição fúnebre e o seu suporte material, os epigramas passam a ser objetos de apreciação artística e abre-se espaço para o jogo com a tradição e uma abertura para inovação na composição desses textos. Entende-se que esse pequeno grupo analisado acima é exemplo de tal fenômeno. Procurou-se, portanto, a partir de uma breve análise sobre a *ekphrasis* em alguns epigramas fúnebres enigmáticos gregos, demonstrar que esse recurso composicional não é apenas utilizado para descrição de obras de arte como se costuma entender na modernidade, mas é usado como instrumento para uma característica marcante do gênero epigramático: o jogo de interpretações que o enigma proporciona.

Desse modo, tem-se aqui mais um exemplo do refinamento dos epigramatistas helenísticos e posteriores que se valem de elementos tradicionais – a forma epigrama fúnebre e o questionamento sobre quem é o morto cuja tumba se olha – em combinação com elementos externos – a *ekphrasis* e o enigma – para a criação de um subgênero peculiar que se optou por chamar de epigramas fúnebres enigmáticos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. Cameron (1993) **The Greek Anthology from Meleager to Planudes**. Oxford: Clarendon Press.
- A. Petrovic, I. Petrovic, M. Baumbach (2010) **Archaic and Classical Greek Epigram**. Cambridge: Cambridge University Press.
- A. S. F. Gow & D. L. Page (1965) (Eds.) **The Hellenistic Epigrams**. Vol. I: introduction, text and indexes of sources and epigrammatists; Vol. II: commentary and indexes, Cambridge: Cambridge University Press.
- C. Austin, G. Bastianini (2002) **Posidippi Pellaei quae supersunt omnia**. Milan: LED (1/4 Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto).
- C. Henriksén (2019) (Ed.). **A Companion to Ancient Epigram**. Hoboken: Wiley Blackwell.
- C. Luz (2013) “What has it got in its pockteses? Or, what makes a riddle a riddle?” in: D. Petrain, J. Kwapisz, M. Szymanski (Eds.) **The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry**. Berlin/Boston: De Gruyter, 83-99.
- E. Bowie (2013) “The sympotic tease” in: D. Petrain, J. Kwapisz, M. Szymanski. (Eds.) **The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry**. Berlin/Boston: De Gruyter, 33-43.
- F. I. Zeitlin (2013). “Figure: ecphrasis”, **Greece & Rome**, 60,17-31.
- H. Beckby (1957) (Ed.; Trad.) **Anthologia Graeca**. Vol. I: Buch I-VI; Vol. II: Buch VII-VIII; Vol. III: Buch IX-XI; Vol. IV: Buch XII-XVI. München: Ernst Heimeran Verlag.
- J. S. Bruss & P. Bing (2007) (Eds.) **Brill’s Companion to Hellenistic Epigram: Down to Philip**. Leiden/Boston: Brill.
- J. T. Katz (2013) “The Muse at Play: An Introduction” in: D. Petrain, J. Kwapisz, M. Szymanski (Eds.) **The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry**. Berlin/Boston: De Gruyter, 1-25.
- K. Gutzwiller (1998) **Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context**. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- _____ (2004) “Seeing Thought: Timomachus’ Medea and Ecphrastic Epigram”, **The American Journal of Philology**, Vol. 125, No. 3, 339-386.
- _____ (2007) **A Guide to Hellenistic Literature**. Malden: Blackwell Publishing, 2007.
- M. Fernández-Galiano (1993) **Antología Palatina I. Epigramas helenísticos**. Traducción y notas de Manuel Fernández Galiano. Biblioteca Clásica Gredos, 7. Madrid: Editorial Gredos, S.A.
- S. Goldhill (1994) “The Naive and Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World” in: R. Osborne, S. Goldhill (Eds.).

Art and text in ancient Greek culture. Cambridge, New York: Cambridge University Press. 197-223.

_____ (2007) "What is ecphrasis for?" **Classical Philology**. Vol. 102, No. 01,1-19.

A *AMPLIFICATIO* COMO PROCEDIMENTO PRÉ- ECFRÁSTICO NA *ORATIO PRO SESTIO*

Francisco de Assis Costa de Lima¹²

A éfrase como técnica retórica é usada nos exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos somente a partir do século I d. C. (HANSEN, 2006, p. 85), todavia é possível identificar, já na retórica clássica, procedimentos retóricos utilizados para produzir o mesmo efeito obtido por essa técnica. Pode-se mesmo afirmar que a éfrase é o resultado do desenvolvimento desses recursos retóricos que visavam a produzir enargia ou evidência. A *amplificatio* (amplificação) é um desses recursos que proporciona o efeito de pôr diante dos olhos, de forma evidente, por meio da palavra, algo que está distante e inacessível ao auditório.

Neste artigo, apresentaremos a técnica da *amplificatio*, empregada por Cícero na *oratio pro Sestio* (Defesa de Séstio), por meio da qual o orador consegue, amplificando elementos do discurso, construir o *ethos* de seu cliente Séstio e desconstruir o *ethos* de seus adversários com a pintura de retratos morais destinados a conquistar a adesão do júri, procedimento que se pode vislumbrar como antecessor da éfrase na retórica.

DEFINIÇÃO DE ÉCFRASE

Lausberg (1966, §1133) define éfrase como “a descrição detalhada de uma pessoa ou objeto, cujo objetivo é a enargia”. Enargia, ou evidência, na retórica clássica, tinham por finalidade imprimir vivacidade à imagem verbal. Na *Retórica* (1411b), Aristóteles tratou da finalidade dessa figura de pensamento (enargia ou evidência) ao abordar sobre a metáfora:

Por conseguinte, foi já exposto que a expressão ‘elegante’ provém da metáfora de analogia e de dispor ‘o objeto diante dos olhos’.
Torna-se necessário tratar do que denominamos ‘trazer diante dos

¹² Mestre em Letras pela Universidade Federal do Amazonas – Ufam.

olhos' e do que faz com que isto resulte. Na verdade, chamo 'pôr diante dos olhos' aquilo que representa uma ação.

Conforme Rodolpho (2010, p. 106), “A éfrase costuma ser igualada na retórica latina com a descrição, esta, por sua vez, é tida como um discurso amplificador que detalha para expor diante dos olhos, portanto, não há dúvida quanto à correspondência entre éfrase e descrição”. De fato, na *Retórica a Herênio*, a partir da definição de descrição e demonstração, podemos observar um alinhamento conceitual à noção de éfrase:

Chama-se descrição ao ornamento que contém uma exposição perspicua, clara e grave das consequências das ações, desta maneira: Se com vossa sentença, juízes, livrardes este homem, imediatamente, como um leão solto da jaula ou outra besta hedionda liberada das correntes, ele correrá de um lado a outro do fórum, abocanhando os nosso bens, atacando a todos, amigos e inimigos, conhecidos e desconhecidos, dilacerando o nome de uns, ameaçando a vida de outros, destruindo casas e famílias, destroçando os alicerces da República. Por isso, juízes, expulsai-o da cidade, livrai-nos do medo, enfim, zelai também por vós, pois se o deixardes ir impune, acreditai-me, contra vós mesmos tereis atirado a fera truculenta e selvagem¹³. (RETÓRICA A HERÊNIO, IV, 51)

Na demonstração exprimimos um acontecimento com palavras tais que as ações parecem estar transcorrendo e as coisas parecem estar diante dos olhos. Pode-se fazer isso reunindo aquilo que houve antes, depois e na ocasião do ato, ou atendo-se a suas consequências e circunstâncias, deste modo: “Mal Graco percebeu que o povo hesitava, temendo que ele, obrigado pela autoridade do Senado, mudasse de parecer, mandou convocar a assembleia.

¹³ Descriptio nominatur, quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem, hoc modo: “Quodsi istum, iudices, uestris sententiis liberaueritis, satatim, sicut e cauea leo emissus aut aliqua taeterrima belua soluta ex catenis, uolitatibit et ua gabitur in foro, acuens dentes in unius cuiusque fortunas, in omnes amicos atque inimicos, notos atque ignotos incursitans, aliorum famam depeculans, aliorum caput obpugnans, aliorum domum et omnem familima perfringens, rem publicam funditus labefactans. Quare, iudices, eicite eum de ciuitate, liberate omnes formidine; uobis denique ipsis consulite. Nam si istum inpunitum dimiseritis, is uosmet ipso, mihi credite, feram et truculentam bestiam, iudices, in miseritis”.

Enquanto isso, esse homem cheio de pensamentos criminosos e perversos surge do templo de Júpiter, suado, com os olhos em chamas, cabelo em pé, toga desalinhada; e, seguido de muitos outros, começa a avançar. O arauto pede que escutem Graco, mas o tal, insano, finca o pé num banco, quebra-lhe uma perna com a mão e ordena aos outros que façam o mesmo. Quando Graco inicia sua prece aos deuses, esses homens rapidamente atacam, surgindo por todos os lados. Do povaréu ergue-se um grito: ‘Foge, Tibério, foge! Não está vendo? Atrás de ti, olha!’ Nisso, a turba inconstante, tomada de súbito pânico, começa a fugir. Mas o homem, com a raiva espumando na boca, exalando crueldade do fundo do peito, ergue o braço e, enquanto Graco começa a entender o que está acontecendo – e não foge dali –, golpeia-lhe a cabeça. Graco sem que nenhum som macule sua virtude inata, morre calado. O assassino, banhado no lastimável sangue do mais valente dos homens, olha ao redor como se tivesse executado um feito ilustre e, estendendo alegremente a mão criminosa aos que o felicitam, recolhe-se ao templo de Júpiter”. Esse ornamento é muito útil para amplificar e apelar à misericórdia, pois, com uma narrativa desse tipo, expõe todo o ocorrido e coloca-o como que diante dos olhos¹⁴ (RETÓRICA A HERÊNIO, IV, 68).

¹⁴ *Demonstratio est, cum ita uerbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante óculos esse uideatur. Id fieri poterit, si, quae ante et post et in ipsa re facta erunt comprehendemus aut a rebus consequentibus aut circum instantibus no recedemus, hoc modo: “Quod simul atque Graccus prospexit, fluctuare populum, uerentem, ne ipse autoritate senatus commotus sententia desisteret, iubet aduocari contionem. Iste interea scelere et malis cogitationibus redundans euolat e templo Iouis: sudans, oculis ardentibus, erecto capillo, contorta toga, cum pluribus aliis ire celerius coepit. Illi praeco faciebat audientiam; hic, subsellium quoddam excors calce premens, dextera pedem defingit et hoc alios iubet idem facere. Cum Graccus deos inciperet precari, cursim isti impetum faciunt et ex aliis, ali partibus conuolant atque e populo unus: ‘Fuge, fuge, inquit, ‘Tiberi. Non uides? Respice, inquam’. Deinde uaga multitudo, súbito timore perterrita, fugere coepit. At iste, spumans ex ore scelus, anhelans ex ífimo pectore crudelitatem, contorquet brachium et dubitanti Gracco, quid esset, neque tamen locum, in quo constiterat, relinquenti, percutiti tempus. Ille, nulla uoce delibans insitam uirtutem, concidit tacitus. Iste uiri fortissimi miserando sanguine aspersus, quae facinus praeclarissimum fecisset circum inspectans, et hilare sceleratam gratulantibus manum porrigens, in templum Iouis contulit sese”.* Haec exornatio plurimum

Πρὸ ὀμμάτων ποιειν, expressão empregada por Aristóteles na Retórica (1411b) para definir o efeito produzido pela metáfora, é vertida, comumente, por tradutores da Retórica por “pôr diante dos olhos”¹⁵. A retórica latina, por sua vez, utilizou expressões similares para definir os efeitos da descrição e da demonstração, como pudemos observar supra na *Retórica a Herênio*: descrição é definida como exposição perspicua, clara e grave (*perspicuam* (de *perspicuus*, -a, -um) – transparente, diáfano, perspicuo, claro, evidente); demonstração é definida como um ornamento que exprime um acontecimento com palavras tais que as ações parecem estar transcorrendo e as coisas parecem estar diante dos olhos (*Demonstratio est, cum ita uerbis res exprimitur, ut geri negotium et res ante oculos esse uideatur*).

Bem antes, portanto, de Horácio postular a clássica expressão *Ut pictura poesis* em sua *Arts Poetica* (versos 361-365), que levantou tantas discussões hermenêuticas a respeito dos processos da *mimesis* na pintura e na poesia, e de a éfrase ser sistematizada nos *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., a retórica clássica já utilizava procedimentos com a finalidade de produzir os mesmos efeitos de amplificação nas causas deliberativas, judiciais e epidíticas. Conforme Rodolpho (2014, p. 95)

A éfrase só foi sistematizada por autores de *progymnasmata* na Roma Imperial (Teão, Aftônio, Hermógenes) e também reutilizada de forma variada por autores ditos da Segunda Sofística (Filóstrato, Luciano, Calístrato, Filóstrato, o Jovem, entre outros), no entanto, é possível observar que o mecanismo já vinha sendo utilizado em períodos anteriores, como se pode observar em diversos procedimentos retóricos.

Entre esses procedimentos, incluem-se a metáfora, a qual, conforme Aristóteles, tem o efeito de “pôr diante dos olhos” algo; a personificação (*conformatio*), que “consiste em configurar uma pessoa ausente como se estivesse presente, também em fazer falar uma coisa informe, atribuindo-lhe ou forma e discurso ou uma ação adequados a

prodest in amplificanda et conmiseraanda re huiusmodi enarrationibus. Satauit enim rem totam e prope ponit ante oculos.

¹⁵ Cf. Aristóteles, 1998, p. 200 (tradução portuguesa); Aristotele, 1996, p. 337 (tradução italiana).

sua dignidade (RETÓRICA A HERÊNIO, IV, 66); a hipérbole; o símile; a alegoria; a descrição e a demonstração. Como aduz Rodolpho (2014, p. 99), “a écfrase reflete, portanto, uma série de processos já existentes que não estavam sob essa alcunha”.

A *AMPLIFICATIO* COMO PRODUTORA DE ENARGIA OU EVIDÊNCIA

A descrição e a demonstração são procedimentos retóricos que cumprem uma função amplificadora do discurso. A própria amplificação (*amplificatio*), uma das figuras retóricas, é utilizada para produzir esse efeito de “pôr diante dos olhos”. Rodolpho (2010, p. 106) aponta essa característica afim de amplificação como prova da correspondência entre écfrase e descrição:

A écfrase costuma ser igualada na retórica latina com a descrição, esta, por sua vez, é tida como um discurso amplificador que detalha para expor diante dos olhos, portanto, não há dúvida quanto à correspondência entre écfrase e descrição.

A palavra *amplificatio* é a tradução latina do vocábulo usado na retórica grega, αὔξησις, derivado do verbo αὐξάνω [αὔξω] que significa *aumentar, acrescentar, fazer crescer*, com uma raiz comum à dos vocábulos latinos *angeo, auctor, augustus, auxilium* (ROCCI, 1993).

Lausberg (2011 p. 106) traça uma visão abrangente sobre a *amplificatio*, relacionando essa figura retórica com várias partes do discurso. Ao falar sobre a realização intelectual e afetiva da persuasão, o autor preleciona que:

A *amplificatio* (*exaggeratio*; αὔξησις; [port. amplificação]) é um aumento gradual, por meios artísticos, do que é dado, por natureza, aumento esse aplicado no interesse da *utilitas causae*. A *amplificatio* é, portanto, um meio da parcialidade, e isto tanto no domínio intelectual quanto no domínio afetivo. [...] A amplificação por aumento é, originalmente, partidária [...] 1) O aumento partidário consiste em que o acusador procure apresentar o delito do acusado, como enorme e abominável crime, ao passo que o defensor qualifica o mesmo delito, como um erro inofensivo. A amplificação tem, por conseguinte, duas direcções partidárias: a do aumento e a da diminuição. A *amplificatio*, que

diminui, chama-se *minutio* (μειῶσις) *attenuatio suspicionis* (Rhet. Her. 2,2,3). – Os factos objetivos são, portanto, “coloridos”, por assim dizer, diferentemente pelos partidos. A coloração partidária de factos objetivos, é chamada color (χρῶμα) sobretudo no sentido de diminuição (de mitigação, de mostrar inofensivo do ponto de vista jurídico).

Observemos que, segundo o autor, na amplificação, esse aumento gradual é empregado no proveito da causa (*utilitas causae*), sendo um meio de parcialidade, ou seja, um meio para conquistar a adesão do interlocutor à causa defendida. Convém também observar, que a amplificação tem “duas direções partidárias: a do aumento e a da diminuição”. Convencionaremos chamar, em nosso trabalho, à amplificação por aumento de *amplificação positiva* e à amplificação por diminuição, de *amplificação negativa*.

Na retórica clássica, a amplificação foi recurso muito utilizado pelos oradores nos discursos judiciais, seja para enaltecer as virtudes um cliente seja para censurar os vícios de um adversário. Há vários recursos que podem proporcionar esse efeito amplificador, “pondo diante dos olhos” do auditório a que o orador pretende dar relevância. Valendo-se da amplificação, o orador consegue pôr em evidência os pontos que deseja destacar e incutir, no coração da plateia, sentimentos que reforcem a adesão a seu discurso.

Cícero demonstra conhecer o recurso da *amplificatio*, uma vez que adverte os oradores sobre a necessidade de “fortalecer todo o argumento com um lugar-comum por meio do qual a atrocidade ou a indignidade do fato ou até mesmo a culpa seja, de todo, aumentada¹⁶ (CÍCERO, *De inuentione*, II, 53).

Na *Oratio pro Sestio*, discurso proferido em 56 a. C. para defender o tribuno da plebe Séstio, acusado por fraude eleitoral (*de*

¹⁶ [...] totum locum communi loco confirmare, per quem ipsius facti atrocitas aut indignitas aut omnino culpa cum indignatione augeatur.

*ambitu*¹⁷) e por violência (*de vi*¹⁸), mais precisamente, pelo fato de este ter organizado bandos armados para defender a repatriação de Cícero¹⁹, o orador constrói sua argumentação a partir de um tópico

¹⁷ *De ambitu* [ambitus, us] é expressão que provém do verbo *ambio, is, ui ou ii, itum, ire*: andar ao redor, rodear alguém com o fim de obter, solicitar algo. Os candidatos costumavam assediá-los os eleitores, andando por mercados e vilarejos, apresentando-se com roupas brancas, a fim de distinguir-se entre a população. Segundo Tito Lívio (4, 25, 10), coube aos dois cônsules, Lúcio Fúrio Medulino e Espúrio Postúmio Albo, em 432 a. C., a iniciativa da Lei que vedava aos *candidatos* o uso, nos recintos públicos, de roupas brancas - as *togae candidae* - vestimenta que os distinguiu publicamente como postuladores de votos. Segundo Gardner (*In Cícero*, 1958, p. 32), a primeira acusação contra Séstio (a acusação *de ambitu*) pode ter relação com sua candidatura ao tribunado e foi feita por Gneu Nério, mas provavelmente foi preparada por Vatínio, todavia não se sabe nada sobre tal acusação. Sobre a acusação *de ambitu*, Renda (2007, p. 22) afirma, em nota de rodapé n. 85, com base em carta de Cícero (*Epistulae ad familiares*, VII, 24, 2) que o processo de Séstio não se concluiu com uma sentença porque a acusação fazia referência ao período de sua candidatura à pretura, cujo exercício era pressuposto para a governadoria provincial que ele obteve no ano em que eclodiu a guerra civil de César (49 a. C.).

¹⁸ Segundo a definição de Coroï (1915, p. 24) *apud* Renda (2007, p. 7), “o processo *de vi* relacionava-se a todas as infrações de direito criminal em que a violência aparece como meio de perpetrá-la. Gardner (*In Cícero*, 1958, p. 32) afirma que essa segunda acusação (*de vi*), provavelmente com base na *lex Plautia de vi*, era idêntica à acusação sofrida por Milão e estava baseada no fato de Séstio ter usado guarda armada durante o seu tribunado. Tal acusação aparecia em nome de Públio Túlio Albinovano e Tito Cláudio, mas o verdadeiro promotor era realmente Clódio Pulcro. Cousin (*In CICÉRON*, 2002, p. 33), pondera que “no caso Séstio, o discurso de Cícero não nomeia a lei, mas, quando procede à *Interrogatio in Vatinium*, o advogado assimila formalmente a acusação trazida contra Séstio àquela levada contra Milão: *est enim reus uterque ob eandem causam et eodem crimine*” (há, de fato, um e outro réus diante da mesma causa e do mesmo crime).

¹⁹ Em fevereiro de 58, como tribuno, Clódio consegue aprovar nos comícios por tribos (*comitia tributa*), com efeito retroativo, a *Lex de capite civis Romani* que previa o exílio e a confiscação dos bens de quem tivesse ordenado a execução de qualquer cidadão romano sem o devido processo legal (NÓTARI, 2010, p. 200-201). Tal lei não mencionava Cícero, mas o tinha como endereço certo, já que ele desarticulou a Conspiração de Catilina e ordenou a execução de cinco líderes da conjuração. Segundo Cícero (*Pro Sestio*, cap. 10, 24, 32, 44, 53,

comum aos três gêneros discursivos da retórica: a *amplificatio* (ἀύξησης). O emprego desse recurso argumentativo permite erigir uma amplificação positiva, que se dá por aumento das figuras de Séstio, de Cícero e dos *optimates*²⁰, ao lado de uma amplificação negativa, que se realiza pela diminuição das imagens de Clódio, Gabínio e Pisão, pertencentes ao grupo dos *populares*²¹, contribuindo para o êxito do orador na conquista da adesão do júri para sua tese de que Séstio merecia a absolvição. A amplificação positiva, nesse discurso de defesa de Cícero, consiste em enaltecer as qualidades de seu cliente, Séstio, suas próprias qualidades como *pater patriae* e as qualidades dos verdadeiros *optimates* como *paradigma* de defensores dos valores da República romana. Na amplificação negativa, o Cícero fustiga a imagem Clódio, Gabínio e Pisão, apresentando-os corrompidos por toda sorte de vícios.

55), um pacto feito entre Clódio e os cônsules daquele ano, Gabínio e Pisão (este sogro de Júlio César), permitiu a aprovação daquela lei endereçada a ele¹⁹. Pressionado pela situação, sob o conselho de alguns *optimates*, Cícero parte, em março de 58, para um exílio de 18 meses, ficando na cidade de Tessalônica de maio até meados de novembro, partindo depois para Dirráquio, de onde voltará somente em setembro de 57. Clódio, com um bando armado, tenta impedir a realização das reuniões do Senado que votariam a proposta de retorno de Cícero, mas é rechaçado por Séstio e Milão. Daí a razão de Clódio usar Gneu Nério, Públio Túlio Albinovano e Tito Cláudio para mover processos contra Séstio. Quatro advogados atuaram no processo em favor de Séstio: Marco Crasso, Licínio Cálvo, Quinto Hortênsio e, por último, Cícero, que, apresentando a *oratio pro Sestio*, defesa apoiada mais no campo do sentimento e no histórico político de seu cliente, conseguiu a absolvição de Séstio por unanimidade, em 14 de março de 56 (BERZERO, 1935, in CICERONE, 1935, p. 12-13).

²⁰ *Optimates*: nominativo plural do adjetivo “*optimas, optimatis* – pertencente aos melhores, ao partido dos *optimates*; aristocrático (Cíc. Rep. 2, 41)”. (FARIA, 1994).

²¹ *Optimates* e *populares*, (latino: respectivamente, "melhores", ou "aristocratas" e "demagogos", ou "populistas"), dois principais grupos políticos patrícios durante a República Romana, entre cerca de 133 e 27 a. C. Os membros de ambos os grupos pertenciam às classes mais abastadas. Ambos pertenciam à elite, apenas adotando estratégias políticas diferenciadas: enquanto os *optimates* faziam alianças tradicionais, com coalizão de senadores, os *populares* buscavam popularidade entre o povo comum (SANT'ANNA 2015, p. 95-96).

Como argumenta Rodolpho (2014, p. 102), os processos adotados para obter a evidência, são essencialmente amplificativos:

Podemos dizer que o efeito da enargia está sempre presente no efeito de inúmeros tropos ou figuras, tais como a metáfora, o símile, a hipérbole, a prosopopeia, a alegoria, entre outros. Os processos adotados para se obter a enargia ou evidência são essencialmente amplificativos, pois contribuem para a exposição perspicua do assunto, além de ser mais eficiente na comoção. A enargia é capaz de comover o público, caso contrário a visualização do discurso não ocorreria, uma vez que ela depende de certa atividade anímica operada no indivíduo. O resultado da enargia, portanto, requer mecanismos amplificadores, dentre os quais se encontra a écfrase ou descrição. Os métodos da amplificação contribuem não apenas para a comoção e o deleite, mas também para reforçar a credibilidade, pois permite ilustrar o discurso verbal – aquilo que se torna “visível” comove mais intensamente e opera a favor da argumentação. A amplificação, portanto, é um procedimento que funciona em todos os gêneros retóricos, uma vez que é capaz de cumprir as funções correspondentes.

É essa técnica que vemos Cícero empunhar na *oratio pro Sestio* para tornar vívida a imagem virtuosa de seu cliente Séstio, sua autoimagem como *pater patriae* e a imagem dos *optimates* como os legítimos dirigentes da pátria. Ao lado dessa amplificação positiva, que se dá por aumento das figuras de Séstio, de Cícero e dos *optimates*, o orador realiza uma amplificação negativa, erigida pela diminuição das imagens de Clódio, Gabínio e Pisão.

PROCEDIMENTOS RETÓRICOS ALINHADOS À AMPLIFICAÇÃO E À ÉCFRASE NA *ORATIO PRO SESTIO*

Na defesa de Séstio, Cícero usa e abusa da *amplificatio*, para construir um retrato moral amplificado de seu cliente, um mero tribuno da plebe. Na amplificação de Séstio, que apresentaremos a seguir, pode-se observar, primeiramente, o uso da etopeia, por meio da qual descreve a conduta de Séstio a partir das qualidades do pai e dos sogros. Em seguida, descreve os feitos de Séstio em favor da República durante seu tribunado. Depois estabelece uma comparação entre o

tribunado de Séstio e o de Clódio a partir da metáfora da nau. Finalmente, chama à Cena Milão, a fim de criar uma identidade entre as virtudes deste e as de seu cliente Séstio. Tudo isso corrobora a construção da imagem amplificada de Séstio, a fim de pôr diante dos olhos do júri essa pintura irretocável da conduta e das virtudes de seu cliente.

A AMPLIFICAÇÃO DE SÉSTIO

Públio Séstio era um tribuno da plebe e, como tal, situava-se numa ordem de magistratura de grau inferior no Estado romano. De fato, a historiografia registra que, na República, inicialmente, os plebeus não gozavam do direito ao *cursus honorum*²². Isso deu origem, em Roma, a contendas entre patrícios e plebeus, que ficaram consagradas como “conflito entre as ordens” ou “conflito patrício-plebeu”. A classe plebeia reclamava pelo fato de combater ao lado dos patrícios, mas não gozar dos mesmos direitos. Descontentes com essa situação de preterimento de direitos em relação aos patrícios, os plebeus passaram a pressioná-los por meio de secessões (*secessiones*), que consistiam em retirar-se para um monte e deixar a defesa de Roma a cargo dos patrícios, tornando a cidade vulnerável (SANT’ANNA, 2015, p. 31).

Apesar de os plebeus terem conseguido, entre 494 e 287, um considerável avanço político valendo-se dessa espécie de greve (*secessiones*) em tempos de guerra²³, Giordani (2001, p. 94-95) adverte que eles “Eram antes representantes ou chefes da plebe que

²² *Cursus honorum* (carreira das honras) designava o percurso sequencial das magistraturas romanas. Era a seqüência de cargos na magistratura, regulada no início do século II a. C. e revisada no governo de Sila (82 a. C.), por meio da *lex Cornelia de Magistratibus*. A seqüência das magistraturas para quem aspirasse à carreira política abrangia numa escala crescente: a questura (idade mínima para o exercício:31 anos); a edilidade (idade mínima para o exercício: 37 anos); a pretura (idade mínima para o exercício:40 anos) e o consulado (idade mínima para o exercício:43 anos).

²³ A *Lex Canuleia*, de 445, que autorizava o casamento entre patrícios e plebeus; as *Leges Liciniae Sextiae*, de 376, que resolveram a questão das dívidas dos plebeus; a constituição de uma assembleia da plebe (*concilium plebis*), de onde se retirava o *plebiscitum* e elegiam seus representantes civis não patrícios para assegurar seus interesses (SANT’ANNA, 2015, p. 31-32).

propriamente magistrados, pois não tinham o direito de auspício, nem possuíam *imperium*²⁴ ou *potestas*. Nunca puderam usar a toga adornada de púrpura, nem a cadeira curul²⁵". Além disso, conforme aduz Giordani (2001, p. 96), o poder dos tribunos (*potestas tribunicia*²⁶) encontrava limitações:

Como limites à *potestas tribunicia*, podemos citar: a *intercessio*²⁷ de um outro tribuno; o *imperium* militar exercido na cidade só em casos excepcionais como, por exemplo, durante a ditadura; a *jurisdição urbana*, pois os tribunos só podiam interferir pessoalmente e não além da primeira pedra miliar²⁸. A princípio, os tribunos eram em número de dois; posteriormente, este número foi, sucessivamente, aumentado, atingindo a casa dos dez. Tal aumento redundou em prejuízo da plebe, pois a *intercessio* de um só tribuno paralisava a ação dos demais.

Dessa forma, parece ser possível afirmar que os tribunos da plebe, historicamente, não gozavam de boa reputação entre os outros

²⁴ O *imperium* compreendia, entre outros direitos, o de tomar auspícios (interpretação dos sinais favoráveis ou desfavoráveis para saber a vontade dos deuses), dentro e fora dos limites de Roma; o direito de recrutar e comandar exércitos; o direito de coerção sobre os cidadãos; o direito de encarcerar e condenar à morte; o direito de convocar o povo fora de Roma (no campo de Marte) em comícios centuriatos; outros direitos e poderes, inclusive os que constituíam a *potestas* (GIORDANI, 2001, p. 90).

²⁵ A cadeira curul (*sella curulis*) era um assento de mármore que distinguiu os cônsules dos demais magistrados.

²⁶ A *potestas tribunicia* incluía, à época de Cícero, o direito apenas de convocar o *concilium plebis* (o concílio da plebe), o direito de “prender e punir seus ofensores, impondo-lhes multa, confiscando-lhes os bens e, até mesmo, condenando-os à morte” (GIORDANI, 2001, p. 95-96), mas não incluía um direito fundamental na instituição política romana, fundamentada na religião, que era o direito de tomar auspícios dentro e fora dos limites de Roma. A *Lex Aelia et Fufia* previa a anulação de uma decisão do povo, determinando a impossibilidade de qualquer ação política se os auspícios fossem nefastos (desfavoráveis) (BERZERO, in CICERONE, 1935, p. 105).

²⁷ A *intercessio* era o poder de veto que podia ser exercido contra os demais magistrados, contra os comícios e contra o próprio senado (GIORDANI, 2001, p. 95).

²⁸ Pedra miliar (em latim apenas *milliarium*) era uma coluna que demarcava a distância de uma milha, assinalando a distância a cada mil passos.

magistrados. Além disso, apesar de reconhecer-lhe a dedicação e a laboriosidade, o próprio Cícero (*Att.* III, 20, 3; 23, 4) sublinha a escassa capacidade de Séstio, seja como político seja como escritor, demonstrando não apreciar totalmente seu modo de agir (RENDA, 2007, p. 22). Daí a necessidade de Cícero promover a amplificação da figura de Séstio.

Ressaem, portanto, a nosso ver, duas razões para que o orador opte pela estratégia de promover a amplificação de seu cliente: uma pelo fato de a maioria dos argumentos jurídicos já terem sido esauridos pelos advogados que atuaram anteriormente no processo; outra pelo fato de Séstio situar-se em uma ordem social de nível inferior. É o que se pode inferir das próprias palavras de Cícero:

Mas visto que os outros (advogados) já refutaram cada uma das acusações, eu falarei, em geral, sobre os diversos aspectos da situação de Públio Séstio, de seu estilo de vida (de sua conduta), de sua índole, de seus costumes, de seu incrível amor aos bons, de seu empenho em conservar a tranquilidade e o bem-estar públicos; e me esforçarei, se ao menos conseguir alcançar isso, para que, nesta defesa [embora] pouco clara e genérica, não pareça que negligencie nada que interessasse ao vosso questionamento²⁹, nem ao réu, nem à República³⁰ (*Pro Sestio*, cap. 2, § 5º).

Em seguida, alinhado à vertente estética da retórica epidíctica que busca, como recurso persuasivo, enaltecer até as virtudes da família de que provém o incensado, Cícero enaltecerá as qualidades de Séstio por ter nascido de um bom pai, como se pode ver no trecho a seguir:

Quase todos recordais, ó juízes, que Públio Séstio nasceu de um pai, homem sábio, íntegro e austero; que, nos melhores tempos, entre os homens mais ilustres candidatos ao tribunado, foi eleito

²⁹ A expressão “interesse a vossa questão” (*pertineat ad vostram quaestionem*) refere-se ao interesse do tribunal em saber se Séstio é culpado ou não.

³⁰ Sed quoniam singulis criminibus ceteri responderunt, dicam ego de omni statu P. Sestii, de genere vitae, de natura, de moribus, de incredibili amore in bonos, de studio conservandae salutis communis atque otii; contendamque, si modo id consequi potero, ut in hac confusa atque universa defensione nihil ab me quod ad vestram quaestionem, nihil quod ad reum, nihil quod ad rem publicam pertineat praetermissum esse videatur.

o primeiro, não tanto quis servir os outros cargos quanto parecer digno [de servi-los]³¹. (*Pro Sestio*, cap. 3, § 6º)

Parece estranho ver Cícero elogiar o pai de Séstio em lugar de ater-se, primeiramente, a seu cliente, todavia temos de levar em conta que, quando um orador empunhava as armas de um discurso com viés epidíctico, recorria ao princípio da probabilidade de que de bons pais nasçam bons filhos. Boissier (1944, p. 31) enfatiza que:

Em Roma, durante muito tempo, o nascimento havia decidido soberanamente o respeito e as opiniões. Em uma cidade onde as tradições eram tão respeitadas, herdavam-se as ideias dos pais como seus bens ou seus nomes e tinha-se por questão de honra continuar fiel a sua política.

Aristóteles já apontava a importância do enaltecimento da origem familiar no elogio:

O elogio é um discurso que manifesta a grandeza de uma virtude. É, por conseguinte, necessário mostrar que as ações são virtuosas. Mas o encómio refere-se às obras (e as circunstâncias que as rodeiam concorrem para a prova, como, por exemplo, a nobreza e a educação; pois é provável que de bons pais nasçam bons filhos, e que o carácter corresponda à educação recebida). E por isso fazemos o encómio de quem realizou algo. As obras são sinais do carácter habitual de uma pessoa; pois elogiaríamos até quem nenhuma fez, se estivéssemos convencidos de que era capaz de fazer (ARISTÓTELES, Retórica, 1367b, *grifo nosso*).

Cícero busca enfatizar as qualidades que, provavelmente, Séstio teria herdado de seu pai, utilizando os adjetivos *sapiens* (sábio), *sanctus* (íntegro) e *severus* (austero). Nesse sentido, Pereira (2009, p. 417, 420) aponta a *sapientia* como uma das ideias morais e políticas dos romanos:

No sentido moral, a *sapientia* corresponde sobretudo à moderação, no que se aproxima do conceito grego de *sophrosyne*. [...] Esta

³¹ Parente P. Sestius natus est, iudices, homine, ut plerique meministis, et sapiente et sancto et severo; qui cum tribunus plebis primus inter homines nobilissimos temporibus optimis factus esset, reliquis honoribus non tam uti voluit quam dignus videri.

sapientia, que é ao mesmo tempo formação cultural e clarividência política, aproxima-se da noção de virtus [...]. Este binômio, assim constituído, de *virtus* e *sapientia*, vai aparecer-nos, não só em Cícero, como em Salústio, que atribui aos antepassados uma superioridade derivada de ambas [...] (*grifos da autora*).

A *sapientia* constitui, em Roma, requisito fundamental para a vida pública e política, pois, sendo uma capacidade para entender as coisas, permite agir com justiça (RENDA, 2007, p. 24). Os outros adjetivos, *sanctus* e *severus*, alinham-se ao campo semântico da *gravitas* (seriedade, severidade, nobreza), que designa o comportamento de um homem público investido de *dignitas* (prestígio social). Vejamos que Cícero destaca que o pai de Séstio “entre os homens mais ilustres candidatos ao tribunado, foi eleito o primeiro”. Era uma grande honra conseguir o primeiro lugar na eleição para um cargo, ainda mais se entre os competidores figurassem adversários de grande dignidade e não houvesse meios de fraude (BERZERO, 1935, *In CICERONE*, 1935, p. 25). O próprio Cícero (*In Pisonem*, cap. 3, § 1) gloria-se de ser eleito sempre o primeiro ou entre os primeiros nos vários cargos:

O povo romano, por unanimidade de votos, fez-me questor entre os primeiros, primeiro edil, primeiro pretor [...]. [...] Toda a Itália, todas as ordens, Roma inteira me declarou primeiro cônsul, antes mesmo pelo voto tanto por aclamação³².

Elogiada a dignidade do pai de Públio Séstio, Cícero chama à cena as figuras dos dois sogros do acusado, Gaio Albino, pai de sua primeira esposa, morta prematuramente, e Lúcio Cipião, pai de sua segunda esposa, enfatizando-lhes as qualidades que buscará relacionar a seu cliente.

Por indicação de seu pai, [Séstio] casou-se com a filha do honesto e notabilíssimo Gaio Albino, da qual teve este filho aqui presente e uma filha, já casada. Foi estimado por estes dois varões, de grande consideração pelos costumes dos antepassados, a tal ponto de se tornar extremamente benquisto e amado por um e por outro. A morte da filha fez com que Albino perdesse o título de sogro,

³² Me cum questorem in primis, aedilem priorem, praetorem primum cunctis suffragiis populus Romanus faciebat, [...]. [...] Me cuncta Italia, me omnes ordines, me universa civitas non prius tabella quam voce priorem consulem declaravit (*In Pisonem*, cap. 3, § 1).

mas não o privou da benevolência, da ternura nem dos laços de amizade daquele. Hoje mesmo honrou este, o que podeis facilmente julgar por sua assiduidade [às audiências] e até mesmo por sua solicitude e por sua inquietação. Ainda em vida de seu pai, casou-se com a filha do excelentíssimo e desafortunadíssimo varão Lúcio Cipião. Nessa ocasião, a piedade de P. Sestio, evidente e reconhecida por todos, elevou-se, pois partiu imediatamente a Marselha, para que pudesse ver e consolar o sogro, expulso pelas ondas agitadas da República, jogado em terras estrangeiras, quem convinha estar numa terra cheia dos testemunhos gloriosos de seus antepassados³³, e levou a filha de [L. Cipião] até ele, a fim de que, por aquela inesperada visita e pelo afeto, depusesse se não toda, mas alguma parte de sua tristeza, e além disso, com grandíssimos auxílios e grandíssimas demonstrações de respeito³⁴, aliviou o sofrimento de Cipião, enquanto este viveu, e a solidão de sua filha³⁵ (*Pro Sestio*, cap. 3, § 6-7).

³³ *Quem in maiorum suorum vestigiis stare oportebat* poderia ser traduzido literalmente como *quem convinha viver seguindo as pegadas de seus antepassados*. Berzéro (in CICERONE, 1935, p. 26) informa que a casa dos Cipiões teve seis cônsules, entre os quais o Africano, e celebrou inumeráveis triunfos.

³⁴ Neste trecho “et maximis praeterea officiis” há uma lacuna completada de maneira diferente pelas duas fontes que adotamos para a tradução. Berzéro (in CICERONE, 1935, p. 26) opta por preencher a lacuna com a expressão “et subsidiis” (de subsidium: auxílio), enquanto Müller prefere completá-la com “adsiduisque” (de adsiduus: assíduo). Optamos pela sentença proposta por Berzéro, apesar de não haver mudança significativa de sentido entre uma e outra sentença propostas.

³⁵ *Eo auctore duxit honestissimi et spectatissimi viri, C. Albini, filiam, ex qua hic est puer et nupta iam filia. Duobus his gravissimae antiquitatis viris sic probatus fuit ut utrique eorum et carus maxime et iucundus esset. Ademit Albino soceri nomen mors filiae, sed caritatem illius necessitudinis et benevolentiam non ademit: hodie sic hunc diligit ut vos facillime potestis ex hac vel adsiduitate eius vel sollicitudine et molestia iudicare. Duxit uxorem patre vivo optimi et calamitosissimi viri filiam, L. Scipionis. Clara in hoc P. Sesti pietas extitit et omnibus grata, quod et Massiliam statim profectus est, ut socerum videre consolarique posset fluctibus rei publicae expulsum, in alienis terris iacentem, quem in maiorum suorum vestigiis stare oportebat, et ad eum filiam eius adduxit, ut ille insperato aspectu complexuque si non omnem at aliquam partem maeroris sui deponeret, et maximis praeterea et subsidiis officiis et illius aerumnam, quoad vixit, et filiae solitudinem sustentavit.*

Observemos que o Arpinate se refere ao primeiro sogro, Gaio Albino, como um homem *honestissimus* e *spectatissimus*; ao segundo, Lúcio Cipião, como um *optimus vir*. O adjetivo *honestissimus* diz respeito à nobreza do sangue, já *spectatissimus*, àquela resultante do trabalho, das obras (BERZERO, in CICERONE, 1935, p. 25). *Optimus vir*, por sua vez, remete-nos, literalmente, aos *optimates*, os bons cidadãos aptos a controlar, defender e conservar a República.

A imagem que o orador constrói de Séstio é a de um homem benevolente, terno, que prima pelos laços de amizade e, sobretudo, a de um *vir* que cultivava a *pietas*, pois, mesmo depois da morte de sua primeira esposa, manteve a benevolência e a relação de amizade para com seu primeiro sogro. Falando da conduta de Séstio em relação ao segundo sogro, Lúcio Cipião, Cícero usa, expressamente, o vocábulo *pietas*: *Clara in hoc P. Sesti pietas extitit et omnibus grata* (Nessa ocasião, a piedade de P. Séstio, evidente e reconhecida por todos, elevou-se).

O orador emprega qualificativos que nos remetem ao sistema de ideias e valores romanos que constituíam o *mos maiorum*³⁶. Desde a Monarquia, os romanos cultivaram um conjunto de valores e práticas consuetudinárias que constituem a base da romanidade: o *mos maiorum*. Conforme Pereira (2009, p. 357), “Os Romanos tinham como suporte fundamental e modelo do seu viver comum a tradição, no sentido de observância dos costumes dos antepassados, *mos maiorum*”. Nesse conceito, estão albergadas ideias morais e políticas consideradas como basilares para o homem romano ainda no período da República: *fides*, *pietas*, *virtus*, *gloria*, *honor*, *dignitas*, *gravitas*, *auctoritas*, *clementia*, *concordia*, *libertas*, *otium cum dignitate*, *res publica*, *labor*, *sapientia*, *humanitas*. Cícero, comentando um verso de Ênio, considerava o respeito a essas tradições, a esses costumes dos antepassados, como a razão para a existência do próprio Estado romano:

“É devido aos costumes e heróis antigos que Roma se mantém de pé”. Este verso pela sua concisão e exactidão parece-me como que emanado de um oráculo. De facto nem os homens, se a cidade não tivesse tais costumes, nem os costumes, se tais homens não tivessem governado a cidade, teriam podido fundar ou manter durante tanto tempo uma república tão grande e dum poder tão vasto e tão extenso. E por isso que, em tempos passados, a própria

³⁶ O costume dos antepassados, tradições e costumes nacionais.

conduta dos cidadãos proporcionava homens de prestígio e estes excelentes varões mantinham os costumes antigos e as tradições dos antepassados (CÍCERO, *Da República*, V, 1, *apud* SANTO AGOSTINHO, 1996, p. 257).

Assim, ao atribuir esse conjunto de adjetivos a membros da família de Séstio, terminando por qualificá-lo como um cultor da *pietas*, Cícero conecta seu cliente a um complexo sistema de valores romanos tradicionais que constituíam, segundo ele próprio, os fundamentos do Estado romano. A *pietas* pertence tanto à área dos conceitos morais quanto dos conceitos políticos, definindo-se “habitualmente como um sentimento de obrigação para com aqueles a quem o homem está ligado por natureza (pais, filhos, parentes)” (MEISTER, 1960, p. 9 *apud* PEREIRA, 2009, p. 338), acabando por compreender também as suas relações com o Estado, já que o sentimento de obrigação e de lealdade deve se estender à pátria (PEREIRA, 2009, p. 340). É, pois, a *pietas* um valor que une a vida religiosa à esfera civil e privada, representando o respeito aos deuses (Manes, Lares e Penates), aos genitores, aos outros parentes e à pátria. Não é à toa que, na Eneida, escrita anos depois do discurso de Cícero, Virgílio distingue o herói, atribuindo-lhe o qualificativo *pius*. Nesse sentido, Pereira (2009, p. 340) ressalta que

A prova máxima do valor atribuído a esta disposição de espírito [a *pietas*] encontra-se, porém, no acolhimento e apropriação que os Romanos fizeram da lenda de Eneias. Já tivemos ocasião de ver que a sua devoção filial em salvar o pai, levando-o aos ombros, era conhecida dos Gregos, pelo menos desde o séc. V a. C., quer nos textos literários, quer em pinturas de vasos (para não referir a estatueta de Veios, de cronologia duvidosa), e que o repetido achado, em território itálico, de obras de arte com esse motivo não pode deixar de ser indício certo de uma preferência.

Séstio, na imagem construída por Cícero, reúne todas essas qualidades, chegando mesmo a evocar, com sua benevolência em relação aos sogros, o lendário Eneias, carregando seu pai Anquises nos ombros. O Arpinate, preparando a defesa de seu cliente, orna-o primeiramente com todos esses valores, conferindo-lhe uma estatura de um verdadeiro membro dos *optimates*. Daí a preocupação do orador em destacar as qualidades não apenas do genitor, mas também dos sogros do tribuno e de sua conduta reverencial para com ambos.

Mesmo quando o orador diz que vai mudar de assunto, saindo da área da vida privada de Séstio, especificamente de sua conduta, para seus feitos na vida pública em prol do Estado, não se furta a exaltar as qualidades de seu cliente, valendo-se da figura retórica chamada preterição:

Poderia dizer muitas coisas sobre a generosidade, sobre o zelo no cumprimento de seus deveres familiares, sobre seu tribunado militar, sobre sua lisura durante aquela magistratura provincial; mas apresenta-se para mim, diante dos olhos, a dignidade da República, que se apodera de mim, exortando-me a deixar de lado estas coisas menores³⁷ (*Pro Sestio*, cap. 3, § 7; *grifos nossos*).

Cícero passará a falar dos feitos de Séstio a bem da República, pelos quais se deve elogiar o tribuno:

Se, no encaminhar e dirigir o meu colega [Antônio], costumáveis deveras elogiar a minha compreensão para com ele, aliada à mais cabal defesa do Estado, deve ser quase igualmente justo o elogio de Séstio, que de tal modo respeitou o seu cônsul, que não só para ele se mostrou bom questor como para todos nós o melhor dos cidadãos³⁸ (*Pro Sestio*, cap. 3, § 8).

Ciente da importância da demonstração e enaltecimento das boas ações, principalmente aquelas feitas em favor da pátria, o orador falará, em seguida, dos inestimáveis serviços prestados por Séstio à República ao ajudá-lo a desarticular a Conjuração de Catilina, estabelecendo uma ligação entre aquele fato e a perseguição a ele e a Séstio:

O mesmo, quando aquela conjuração saiu dos covis e das trevas e, sob os olhos de todos, elevou-se armada, foi com seu exército até Cápua, porque temíamos que esta cidade, por causa de suas

³⁷ Possum multa dicere de liberalitate, de domesticis officiis, de tribunatu militari, de provinciali in eo magistratu abstinentia; sed mihi ante oculos obversatur rei publicae dignitas, quae me ad sese rapit, haec minora relinquere hortatur.

³⁸ In quo collega sustinendo atque moderando si meam in illum indulgentiam coniunctam cum summa custodia rei publicae laudare vere solebatis, par prope laus P. Sesti esse debet, qui ita suum consulem observavit ut et illi quaestor bonus et nobis omnibus optimus civis videretur.

inúmeras vantagens de guerra, fosse tomada por aquela turba de ímpios e perversos³⁹ (*Pro Sestio*, cap. 4, § 9).

Relata o quão importante foi o apoio de Séstio, que retornou a Roma para contrapor os ataques dos conjurados e dos novos tribunos da plebe:

Com esta chegada de P. Séstio, foram contidos o ataque e a empresa da restante conjuração e dos novos tribunos da plebe, os quais desejavam destruir as obras feitas durante os últimos dias do meu consulado⁴⁰ (*Pro Sestio*, cap. 5, § 11).

Novamente se utilizando da preterição, exalta Séstio pela rara probidade de sua administração na província da Macedônia:

P. Séstio trouxe, portanto, esta disposição de ânimo para o cargo de tribuno⁴¹, de maneira que agora deixarei a questura da Macedônia e virei a fatos mais recentes. Embora não se deva omitir aquela singular integridade em administrar a província cujos rastros pude observar recentemente na Macedônia, não marcados superficialmente para um elogio por pouco tempo, mas gravados em memória eterna daquela província. Contudo, deixemos, assim, de lado estas coisas, deixemo-las para trás, mas sem que deixemos de fixar atentamente o olhar [nelas]. Vamos agora tratar do tribunado que por si mesmo já há muito tempo convida e, de uma certa maneira, absorve o meu discurso, com toda a pressa, como é meu desejo⁴² (*Pro Sestio*, cap. 5, § 13).

³⁹ Idem, cum illa coniuratio ex latebris atque ex tenebris erupisset palamque armata volitaret, venit cum exercitu Capuam, quam urbem propter plurimas belli opportunitates ab illa impia et scelerata manu temptari suspicabamur.

⁴⁰ Hoc adventu P. Sesti tribunorum plebis novorum, qui tum extremis diebus consulatus mei res eas quas gesseram vexare cupiebant, reliquaeque coniurationis impetus et conatus sunt retardati.

⁴¹ O parágrafo anterior do discurso fala dos esforços envidados por P. Séstio para ajudar a debelar a Conjuração de Catilina. É a essa disposição de ânimo que Cícero se refere.

⁴² Hunc igitur animum attulit ad tribunatum P. Sestius, ut quaesturam Macedoniae relinquam et aliquando ad haec propiora veniam. Quamquam non est omittenda singularis illa integritas provincialis, cuius ego nuper in Macedonia vidi vestigia, non pressa leviter ad exigui praedicationem temporis, sed fixa ad memoriam illius provinciae sempiternam. Verum haec ita

Em seguida, o orador enaltece o tribunalado de Séstio por ter sustentado seu nome e sua causa, enfatizando que, por essa razão, falará sobre o mesmo assunto, ainda que Q. Hortênsio já o tenha feito.

A respeito deste tribunalado falou Q. Hortênsio, [e] o seu discurso parece conter não só uma defesa das acusações, mas parece apresentar também, para a juventude da República, princípios de moral e um exemplo dignos de memória. Todavia, considerando que o tribunalado todo de P. Séstio sustentou o meu nome e a minha causa, considero necessário tratar dos mesmos assuntos se não mais sutilmente, certamente com queixume mais doloroso⁴³ (*Pro Sestio*, cap. 6, § 14).

O orador estabelece um cotejo entre o tribunalado de Séstio e o de Clódio por meio da metáfora da nau:

Mas é necessário, antes de começar a falar sobre o tribunalado de P. Séstio, expor todo o naufrágio da república durante o ano anterior⁴⁴, porque foi em recolher [os destroços do naufrágio] e restaurar a estabilidade pública que se consagraram todas as ações, palavras, deliberações de P. Séstio⁴⁵ (*Pro Sestio*, cap. 6, § 15).

Cícero considera um verdadeiro desastre para a República o estado de anarquia instaurado durante o tribunalado de Clódio, pois isso constituía uma ameaça à garantia da ordem e dos valores aristocráticos tradicionais. Daí promover um alinhamento entre tal tribunalado e o

praetereamus ut tamen intuentes et respectantes relinquamus: ad tribunalatum qui ipse ad sere (sese?) iam dudum vocat et quodam modo absorbet orationem meam, contento studio cursuque veniamus.

⁴³ De quo quidem tribunatu ita dictum (est) a Q. Hortensio, ut eius oratio non defensionem modo videretur criminum continere, sed etiam memoria dignam iuventuti rei publicae capessendae auctoritatem disciplinamque praescribere. Sed tamen, quoniam tribunatus totus P. Sesti nihil aliud nisi meum nomen causamque sustinuit, necessario mihi de iisdem rebus esse arbitror, si non subtilius disputandum, at certe dolentius deplorandum.

⁴⁴ Refere-se a 58 a. C., ano em que Pulcro Clódio exerceu o tribunalado.

⁴⁵ Sed necesse est, ante quam de tribunatu P. Sesti dicere incipiam, me totum superioris anni rei publicae naufragium exponere, in quo colligendo ac reficienda salute communi omnia reperientur P. Sestii facta, dicta, consilia versata.

naufrágio da República, a fim de ressaltar a ruína que esse período trouxe para a ordem estatal: “Mas é necessário, antes de começar a falar sobre o tribunado de P. Sestio, expor todo o naufrágio da república durante o ano anterior” (*Idem*). O tribunado de Sestio, por outro lado, é responsável por recolher os destroços da nau e restaurar a vida pública: “[...] porque foi em recolher [os destroços do naufrágio] e restaurar a estabilidade pública que se consagraram as ações, palavras, deliberações de P. Sestio” (*Ibidem*).

Reforça que o objetivo de Sestio, durante seu tribunado, foi restaurar a República:

Meu propósito tem sido demonstrar que todos os pensamentos e todos os intentos de Públio Sestio durante seu tribunado tiveram por objeto regenerar, no possível, a desditosa e quase perdida República. Se lhes parece que, ao tratar dos males da pátria, falo demasiado dos meus, perdoem-me; porém vós e todos os homens bons considerastes meu infortúnio e calamidade públicos. Ademais a perseguição não é tanto contra Sestio, mas contra mim, e havendo empregado ele toda sua energia durante seu tribunado para salvar-me, é-me indispensável unir minha causa⁴⁶ daquele tempo passado com a defesa dele que agora faço⁴⁷ (*Pro Sestio*, cap. 13, § 31).

Observamos, ao longo do discurso, que Cícero, identifica sempre a causa de seu cliente com a causa da República, a fim de conferir nobreza e justiça às ações de Sestio.

Até mesmo quando chama à cena outros atores para compor sua narração, como ocorre no capítulo 40, em que Milão aparece como o personagem lisonjeado, o orador tem, na verdade, a intenção de criar uma identidade entre as virtudes da pessoa elogiada e as de Sestio. Nesse capítulo, vemos Cícero habilmente construir a defesa de Sestio

⁴⁶ Refere-se à Conjuração de Catilina.

⁴⁷ Mihi autem hoc propositum est ostendere, omnia consilia P. Sestii mentemque totius tribunatus hanc fuisse, ut adflictae et perditae rei publicae quantum posset mederetur. Ac si in exponendis vulneribus illis de me ipso plura dicere videbor, ignoscitote; nam et illam meam cladem vos et omnes boni maximum esse rei publicae vulnus iudicastis, et P. Sestius est reus non suo, sed meo nomine: qui cum omnem vim sui tribunatus in mea salute consumpserit, necesse est meam causam praeteriti temporis cum huius praesenti defensione esse coniunctam.

com as próprias palavras de elogio tributadas pela acusação de Séstio a Milão. Este fora acusado, em outro processo, do mesmo crime cometido por seu cliente (*de ui*), nas mesmas circunstâncias, mas, segundo Cícero, recebera elogios dos mesmos que agora acusavam Séstio:

E tu neste assunto elogias Milão e com justiça o louvas⁴⁸. Com efeito, que homem vimos, alguma vez, com tão imortal virtude? Um homem que, sem intenção alguma de recompensa, além desta, que já é considerada banal e desprezível, a estima dos bons, suportou todos os perigos, os mais árduos trabalhos e gravíssimas contendas e inimizades, que me parece ser o único de todos os cidadãos que tem ensinado não por palavras, mas pela prática o que deve ser feito e o que era necessário ser feito na República pelos grandes homens. É dever dos homens corajosos resistir à maldade dos destruidores da República, por meio de leis e dos tribunais, mas se as leis não eram eficazes, se não existiam tribunais, se a República foi mantida subjugada pela violência, pelas armas e pela conspiração dos audaciosos, então, era necessário para a vida e para liberdade ser defendida por escolta armada e por tropas⁴⁹ (*Pro Sestio*, cap. 40, § 86).

A escolha de falar sobre Milão não é por acaso. Trazendo-o à cena, Cícero poderá, a partir das próprias palavras da acusação, construir a defesa de seu cliente. Elabora um retrato da conduta moral de Milão, que aponta para as características dos *boni*, exprimindo virtudes e comportamentos que se esperam desses: o desprendimento

⁴⁸ Refere-se a Albinovano, usado por Clódio para mover o processo contra Séstio por violência.

⁴⁹ Et tu hoc loco laudas Milonem et iure laudas. Quem enim umquam virum tam immortalī virtute vidimus? Qui nullo praemio proposito praeter hoc, quod iam contritum et contemptum putatur, iudicium bonorum, omnia pericula, summos labores, gravissimas contentiones inimicitiasque suscepit, qui mihi unus ex omnibus civibus videtur re docuisse, non verbis, et quid oporteret a praestantibus viris in re publica fieri et quid necesse esset: oportere hominum audacium, eversorum rei publicae, scelerī legibus et iudiciis resistere; si leges non valerent, iudicia non essent, si res publica vi consensuque audacium armis oppressa teneretur, praesidio et copiis defendi vitam et libertatem necesse esse.

(“homem sem intenção alguma de recompensa”); a virtude, entendida aqui no sentido de valor, coragem, força (“que homem vimos, alguma vez, com tão imortal virtude?”; “suportou todos os perigos, os mais árduos trabalhos e gravíssimas contendas e inimizades”); o espírito pragmático, fundado nas ações e não apenas nas palavras (“que me parece ser o único de todos os cidadãos que tem ensinado não por palavras, mas pela prática o que deve ser feito e o que era necessário ser feito na República pelos grandes homens”). Inclui, por fim, como característica de Milão uma das virtudes mais caras aos *optimates*, a defesa da República: “É dever dos homens corajosos resistir à maldade dos destruidores da República, por meio de leis e dos tribunais, mas se as leis não eram eficazes, se não existiam tribunais, se a República foi mantida subjugada pela violência, pelas armas e pela conspiração dos audaciosos, então, era necessário para a vida e para liberdade ser defendida por escolta armada e por tropas”.

A estratégia parece clara: associar a imagem de Milão à de Séstio, a fim de que este pudesse mimetizar as qualidades daquele. É o próprio orador quem assume a escolha dessa estratégia, a julgar por sua declaração:

Creio que se eu provar que a causa de Milão foi louvada pela palavra dos acusadores, vós havereis de considerar, nesta acusação, que a causa de Séstio seja igual⁵⁰. (*Pro Sestio*, cap. 40, § 87).

Após apresentar as ações de Milão em defesa da República contra o bando de Clódio, Cícero argumenta que os acusadores elogiam em Milão a mesma coisa que censuram em Séstio: ter-se munido de escolta armada. Por tal senso, a escolta de Séstio aparece tão legítima quanto a de Milão, o que justifica a pergunta contundente do orador: “Como, então, tu acusas Séstio neste tipo de guarda reunida, quando, pelo mesmo fato, elogias Milão?⁵¹” (*Pro Sestio*, cap. 42, § 90).

Mobilizando uma argumentação apoiada na exaltação das virtudes de seu cliente, Cícero tenciona convencer, subliminarmente,

⁵⁰ [...] Existimo si Milonis causam accusatoris voce conlaudatam probaro, vos in hoc crimine parem Sesti causam existimatueros.

⁵¹ Quomodo igitur hoc in genere praesidii comparati accusas Sestium, cum idem laudes Milonem?

os juízes de que Séstio colocava-se ao lado dos *optimates*, ou seja, estava ao lado de todos os bons cidadãos. Isso poderia ser comprovado por seu estilo de vida e por seus feitos políticos, não apenas em prol da defesa de Cícero, mas também em prol da defesa do Senado e de toda a República diante das ameaças daqueles que intentavam a ruína do Estado romano.

Além da amplificação positiva de Séstio, nesse discurso de defesa, identificam-se, ainda, uma autoamplificação de Cícero e uma amplificação dos *optimates*, grupo político ao qual Cícero pertencia. A nosso ver, essa estratégia de amplificação visa a pôr diante dos olhos do júri prestes a emitir a decisão, um retrato vívido das qualidades morais (*ethos*) de seu cliente.

A AMPLIFICAÇÃO NEGATIVA DE CLÓDIO, GABÍNIO E PISÃO

Podemos entrever um procedimento positivo e negativo de amplificação, que situa o polo negativo na medida inversamente proporcional à do polo positivo. Como aduz Lausberg (2011, p. 106),

A amplificação por aumento é, originalmente, partidária [...] 1) O aumento partidário consiste em que o acusador procure apresentar o delito do acusado, como enorme e abominável crime, ao passo que o defensor qualifica o mesmo delito, como um erro inofensivo. A amplificação tem, por conseguinte, duas direcções partidárias: a do aumento e a da diminuição. A *amplificatio*, que diminui, chama-se *minutio* (μειωσις) *attenuatio suspicionis* (Rhet. Her. 2,2,3). – Os factos objetivos são, portanto, “coloridos”, por assim dizer, diferentemente pelos partidos. A coloração partidária de factos objetivos, é chamada *color* (χρῶμα) sobretudo no sentido de diminuição (de mitigação, de mostrar inofensivo do ponto de vista jurídico).

O autor provavelmente parte da concepção aristotélica, pois o Estagirita já falara sobre esse procedimento de diminuição e de aumento próprio do tópico da magnitude:

Além disso, há um tópico comum a todos os discursos: o que diz respeito à magnitude, dado que todos os oradores fazem uso da diminuição e da amplificação, quando deliberam, elogiam ou

censuram, acusam ou defendem (ARISTÓTELES, *Retórica*, 1392a; *grifo nosso*).

De fato, o processo de amplificação, na *oratio pro Sestio*, consegue promover esse movimento simultâneo para cima e para baixo, pois, à medida que se constrói no discurso a tripla amplificação (Séstio, Cícero e *optimates*), também se diminuem, como num processo de esmagamento verbal, as figuras de Clódio, Gabínio e Pisão, representantes do grupo dos populares. De um lado, Séstio, Cícero e o grupo dos *optimates* são apresentados como salvadores do Estado Romano, como defensores das ideias e das instituições mais caras aos romanos: os princípios religiosos, os auspícios, os poderes dos magistrados, a autoridade do Senado, as leis, as tradições e costumes nacionais (*mos maiorum*), as decisões judiciais, a administração da justiça, a boa-fé, as províncias, os aliados, o prestígio da soberania nacional, as forças armadas e a fazenda pública; de outro, o tribuno da plebe, Clódio, e os cônsules Pisão e Galbino são descritos como inimigos desses ideais republicanos.

Cícero desqualifica Clódio com os mais contundentes adjetivos: desatinado e perverso, hostil à tranquilidade e bem-estar gerais, malvado, nascido para ser o conjunto de todas as maldades, fera terrível e cruel, debilitado moralmente pelas torpezas praticadas com os irmãos, pelos estupros a sua irmã e pelas mais inauditas e infames leviandades:

Já⁵² se passara aquele ano funesto, ó juízes, quando, em meio à grande perturbação e receios de muitos, se armou, apenas contra mim (assim correntemente o diziam os que desconheciam os fatos), o arco da agressão, mas na verdade contra a totalidade da República, ao dar-se a passagem para a classe plebeia de um homem desatinado e perverso⁵³, enraivecido contra mim, mas mais violentamente hostil à tranquilidade e bem-estar gerais. Um varão muitíssimo ilustre e, a despeito de muitas oposições, a mim

⁵² Aceita-se a correção de Madvig (1834, p. 447), que propôs substituir por *iam* a forma *tam* que é a corrente nos códices.

⁵³ Refere-se a Clódio, que, fazendo-se adotar por um plebeu, Fonteio, passou do grupo político dos aristocratas (*optimates*) para o grupo dos populares, a fim de poder elaborar leis para vingar-se de Cícero, como já foi explicado no contexto de enunciação do discurso.

unido por uma mui estreita amizade, Gneu Pompeio, obrigara aquele homem⁵⁴, mediante toda a espécie de cautelas, pactos e juramentos, a que, durante o seu tribunado, nada haveria de intentar contra mim. Porém aquele execrável, nascido da coluvião de todos os crimes, pensou para consigo que seria coisa pouca violar um compromisso, se não fizesse sentir receio pela sua própria segurança o próprio fiador⁵⁵ da segurança alheia. De improviso, por meio de uma lei curiata, o cônsul⁵⁶ solta esta fera terrível e cruel, que estava obstruída pelos auspícios, amarrada pelo costume dos antepassados, contida pelas cadeias das leis sagradas, [...] Este tribuno da plebe que obteve êxito na destruição da república, não com suas forças – de fato, que forças pôde ter, no decurso de uma vida deste teor, um homem exaurido pelas torpezas praticadas com os irmãos, pelos estupros cometidos nas irmãs e por todo tipo de inauditos desenfreios da luxúria? – mas aquilo foi, certamente, um destino fatal para a República, que aquele tribuno da plebe cego e louco encontrasse, por acaso, [aqueles dois] - que direi? Cônsules?⁵⁷ (*Pro Sestio*, cap. 7, § 15-17).

⁵⁴ Aquele homem: Clódio.

⁵⁵ Fiador: de cautor, -ōris – (de cavēre) “[...] o que presta fiança, segurança, garantia, o que cauciona, o que tem cuidado de. *Cautor alieni periculi*: Cic. o que cuida de alguém ou olha por ele” (SARAIVA, 2000, p. 195). “Quem garante outros contra danos” (CASTIGLIONI; MARIOTTI, 1979, p. 177).

⁵⁶ O cônsul da época a que Cícero se refere é Júlio César, que deu apoio a Clódio durante o tribunado.

⁵⁷ *Fuerat ille annus iam in re publica, iudices, cum in magno motu et multorum timore intentus (est) arcus in me unum, sicut vulgo ignari rerum loquebantur, re quidem vera in universam rem publicam, traductione ad plebem furibundi hominis ac perditum, mihi irati, sed multo acrius otii et communis salutis inimici. Hunc vir clarissimus mihi que multis repugnantibus amicissimus, Cn. Pompeius, omni cautione, foedere, execratione devinxerat nihil in tribunatu contra me esse facturum. Quod ille nefarius ex omnium scelerum colluvione natus parum se foedus violaturum arbitratus (est), nisi ipsum cauctorem alieni periculi suis propriis periculis terruisset. Hanc taetram immanemque beluam, vinctam auspiciis, adligatam more maiorum, constrictam legum sacratarum catenis, solvit subito lege curiata consul, [...] Qui tribunus plebis felix in evertenda re publica fuit nullis suis nervis—qui enim in eius modi vita nervi esse potuerunt hominis fraternis flagitiis, sororiis stupris, omni inaudita libidine exsanguis?—sed fuit profecto quaedam illa rei publicae fortuna fatalis, ut ille caecus atque amens tribunus plebis nancisceretur – quid dicam? Consules?*

Assim também, referindo-se aos cônsules Gabínio e Pisão, que fizeram um pacto com Clódio para aprovação de uma lei que o atingia com o exílio, Cícero dispara:

O que direi? Cônsules? Porventura designarei com este nome os destruidores deste império, os traidores de vossa dignidade, os inimigos de todos os bons, homens que pensavam ter sido adornados com aquelas fasces⁵⁸ e com as demais insígnias da mais elevada honra e de supremo poder para destruir o Senado, afligir a ordem equestre e extinguir todas as leis e todas as instituições dos antepassados?⁵⁹ (*Pro Sestio*, cap. 7, §17).

Observemos que os qualificativos utilizados são: destruidores deste império, traidores da dignidade, inimigos de todos os bons, destruidores do senado, afligidores da ordem equestre, supressores das leis e das instituições dos antepassados. O orador usa a interrogação retórica para perguntar se é possível designar como cônsules pessoas com atributos tão nefandos.

Prosseguindo a amplificação negativa das figuras dos dois cônsules, o orador pintará uma imagem caricata de Gabínio e Pisão:

Um deles, [Gabínio], exalando perfumes, com os cabelos frisados a ferro, olhando com desprezo os cúmplices das violações e os antigos corruptores de sua juventude, cheio de empáfia em relação ao *Puteal*⁶⁰ e ao bando de usureiros, pelos quais, outrora, tinha sido

⁵⁸ Feixe de varas com que, na Roma antiga, os lictores acompanhavam os cônsules, como insígnia do direito que tinham estes de punir.

⁵⁹ Quid dicam? Consules? Hocine ut ego nomine appellem eversores huius imperii, proditores vestrae dignitatis, hostes bonorum omnium, qui ad delendum senatum, adfligendum equestrem ordinem, extinguenda omnia iura atque instituta maiorum se illis fascibus ceterisque insignibus summi honoris atque imperii ornatos esse arbitrabantur?

⁶⁰ *Putēal*, *alis*: lugar destinado aos banqueiros (no fórum); Tribunal do pretor (SARAIVA, 2000, p. 983). Era o lugar, no fórum romano, onde se processavam as causas dos usurários. *Putēal* designava também o recinto sacro, em forma de parapeito de poço, construído especialmente sobre um lugar sacro por ter nele caído um raio. Nesse lugar se construía um altar e se faziam sacrifícios. “Junto ao Puteal de Libone, no fórum, reuniam-se os banqueiros e os homens de negócios” (CASTIGLIONI; MARIOTTI, 1979, p. 1194).

obrigado a se refugiar no porto do tribunado, para não ficar preso à coluna, por dívida, como naquele estreito da Sicília⁶¹. Desprezava os cavaleiros romanos, ameaçava sempre o Senado, vendia-se a mercenários e proclamava ter se livrado, por intervenção deles, de um processo por fraude eleitoral, além disso, dizia esperar deles [o governo de] uma província, mesmo contra a vontade do Senado, e, se não a conseguisse, de nenhum modo, julgar-se-ia estar a salvo. O outro, [Pisão], ó deuses bondosos! Quão horrível caminhava, que aspecto ameaçador, quão terrível olhar! Dir-se-ia estarmos olhando para algum daqueles barbudos, modelo do antigo império, imagem da antiguidade, o apoio da República! [Andava] vestido toscamente, com esta nossa púrpura vulgar e quase escura, com o cabelo desgrenhado, assim como [se usa] em Cápua, a mesma [cidade] na qual quando exercia o duunvirato, para ter direito de ornar [a casa] com a imagem de si próprio⁶², parecia haver dizimado as perfumarias⁶³. Que coisa eu

⁶¹ Berzero (*in* CICERONE, 1935, p. 40) sugere que Cícero quis estabelecer uma metáfora entre a coluna *Moenia*, erguida no Fórum em honra a Gaio Mênio, por sua vitória sobre os latinos em 338 a. C., e a coluna *Rhegia*, construída pelos habitantes de Régio Calábria sobre o estreito da Sicília, por causa da qual, frequentemente, os navegantes naufragavam. À coluna *Moenia*, no fórum romano, por decreto dos triúnviros, afixavam-se os nomes daqueles que eram condenados à infâmia por dívidas que não podiam saldar. Com perspicácia, por meio da metáfora, Cícero unifica as duas colunas, a *Rhegia* e *Moenia*, para pôr em relevo o naufrágio que Gabínio estava para sofrer no mar de dívidas evidenciado pela famosa coluna do fórum romano, como naufragavam os navegantes próximo à Régio Calábria, no estreito da Sicília.

⁶² O *ius imaginum* (direito de imagens ou direito de possuir, no átrio da casa, uma imagem de si próprio e de seus antepassados em cera, mármore ou bronze) era reconhecido àqueles que exerciam a magistratura curul, ou seja, aqueles aos quais, por sua dignidade, cabia a *sella curulis*, isto é, aos cônsules, pretores, edis curuis, ditadores e mestre-de-cavalaria (BERZERO, *in* CICERONE 1935, p. 42). Saraiva (2000, p. 649) define *ius imaginum* nestes termos: “Cic. Direito ou privilégio de levar em os funeraes as imagens de seus antepassados”. Cícero parece ironizar Pisão, vaidoso em um cargo municipal que não gozava do prestígio concedido aos cargos dignos da *sella curulis*.

⁶³ *Seplasia* (de *seplasia*, ae, s.f.) é o lugar onde se vendem drogas, especiarias, perfumes, perfumaria, drogaria; *Seplasia*, ae e *seplasia*, iorum, s. pr. f.: Nome d’uma praça de Cápua, em que se vendiam perfumes (SARAIVA, 2000, p. 1087). A expressão “*Seplasia* *sublaturus videretur*” (Parecia haver dizimado as perfumarias) é usada por Cícero, certamente, como ironia, para conotar que

direi acerca de sua cara carrancuda, que parecia então aos homens não um sobrececho, mas um penhor da República? Tal era a severidade no olhar, tal a contração da fronte, que aquela idade parecia apoiar-se naquela carranca como se fosse uma garantia [de sua autoridade]. Esta era a conversa de todos: “Ele é, no entanto, um grande e firme apoio para a República; tenho quem oporei àquela peste e imundície⁶⁴; apenas com o semblante [severo], por minha fé no deus Fídio⁶⁵, refreará a licenciosidade e a leviandade de seu colega; o Senado terá, neste ano, a quem seguir; não faltará aos bons [cidadãos] um defensor e um guia. E os homens felicitavam-me, antes de tudo, porque eu haveria de ter não apenas um amigo e parente por afinidade⁶⁶, mas também um firme e rigoroso cônsul contra um enlouquecido e atrevido tribuno da plebe⁶⁷ (*Pro Sestio*, cap. 8, §18-20).

Pisão era avesso à limpeza. Note-se a metonímia no emprego do vocábulo *seplasiā* (a praça onde se vendiam perfumes), usada no lugar das próprias *unguentaria taberna* (lojas de perfumista, perfumarias).

⁶⁴Refere-se a Clódio.

⁶⁵ *Me dius fídus* ou *medius fídus* é uma fórmula afirmativa de juramento que exprime o sentido de jurar solememente pelos deuses ou jurar sob a fé dos deuses. A tradução literal seria “por minha fé no deus Fídio”, deus, cuja providência está associada ao sentido expresso pelo vocábulo *fides, ei* (boa-fé). A expressão equivale, ainda, a “que o deus Fídio me sirva de testemunha, i. e., por minha palavra de honra, com toda a certeza (Cic. Fam. 5, 21, 1)” (FARIA, 1994, p. 334) ou, simplesmente, “certamente, em verdade, por minha fé” (SARAIVA, 2000, p. 723; CASTIGLIONI; MARIOTTI, 1979, p. 889).

⁶⁶ Adfinem: de “*affinis (adjinis)*, [...] 3) Aliado, parente por afinidade, afim” (FARIA, 1994, p. 35). Escolhemos traduzir como *parente por afinidade*, considerando que “Tullia, filha de Cícero, havia esposado um parente de Lúcio Calpúrnio Pisão, Pisão Frúgio” (BERZERO, in CICERONE, 1935, p. 43).

⁶⁷ *Alter unguentis adfluens, calamistrata coma, despiciens conscios stuprorum ac veteres vexatores aetatulae suae, puteali et faeneratorum gregibus inflatus, a quibus compulsus olim, ne in Scyllaeo illo aeris alieni tamquam in fretu ad columnam adhaeresceret, in tribunatus portum perfugerat, contemnebat equites Romanos, minitabatur senatui, venditabat se operis atque ab iis se ereptum ne de ambitu causam diceret praedicabat, ab isdemque se etiam invito senatu provinciam sperare dicebat; eamque nisi adeptus esset, se incolumem nullo modo fore arbitrabatur. Alter, o di boni, quam taeter incedebat, quam truculentus, quam terribilis aspectu! Unum aliquem te ex barbatis illis, exemplum imperi veteris, imaginem antiquitatis, columen rei publicae diceres*

O orador procura enfatizar as características mais toscas e infames nos dois cônsules. Em Gabínio, ressalta a vida dissoluta desde a juventude, o mar de dívidas em que se encontrava naufragado até chegar ao consulado, a soberba diante de seus antigos credores, o desprezo à ordem equestre, a ameaça ao Senado e o fato de este gabar-se por corromper pessoas para conseguir livrar-se de processos e obter a administração de províncias. Em Pisão, põe em relevo seu pouco esmero com a higiene pessoal, com a barba e com o cabelo; a falta de cuidado com o vestir-se, pois sempre trajava roupas de ínfima qualidade; a vaidade com que se apegava a um cargo municipal de duúviro, a ponto de julgar-se digno do direito de ornar a casa com a própria imagem, honraria reconhecida apenas aos que exerciam a magistratura curul.

Avaliando o procedimento dos cônsules, Cícero afirma que Gabínio não enganou a ninguém, pois, de fato, ninguém esperaria energia, sabedoria e honestidade de governo por parte de um homem descarado e dissoluto (*Pro Sestio*, cap. 9, § 20). Pisão, pelo contrário, enganou muitos dos quais acreditavam que ele, em respeito às suas tradições familiares, favoreceria a nobreza e o senado (*Pro Sestio*, cap. 9, § 21).

Atirando todos a uma vala comum, Cícero iguala o tribuno Clódio e os cônsules Gabínio e Pisão a um bando de mercenários.

Por outro lado, minha luta não era contra um exército vitorioso, mas contra soldados mercenários e incitados para saquear a cidade; tinha como inimigo não C. Mário, terror dos inimigos, esperança e sustentáculo da pátria, mas dois monstros perversos, a quem a miséria, a quem a magnitude da dívida para com outros,

intueri. Vestitus aspere nostra hac purpura plebeia ac paene fusca, capillo ita hórrido, ut Capua, in qua ipsa tum imaginis ornandae causa duumviratum gerebat, Seplasiám sublaturus videretur. Nam quid ego de supercilio dicam, quod tum hominibus non supercilium, sed pignus rei publicae videbatur? Tanta erat gravitas in oculo, tanta contractio frontis, ut illo supercilio annus ille niti tamquam vade videretur. Erat hic omnium sermo: 'est tamen rei publicae magnum firmumque subsidium; habeo quem opponam labi illi atque caeno; vultu me dius fidius collegae sui libidinem levitatemque franget; habebit senatus in hunc annum quem sequatur; non deerit auctor et dux bonis'. Mihi denique homines praecipue gratulabantur, quod habiturus essem contra tribunum plebis furiosum et audacem cum amicis et ad finem tum etiam fortem et gravem consulem.

a quem frivolidade, a quem a improbidade tinham entregado presos [como escravos]⁶⁸ ao tribuno da plebe; meu litígio não era com Saturnino, que procurava, obstinadamente, vingar seu ressentimento com grande empenho de espírito, porque ele soube que o abastecimento de trigo foi transferido dele, questor de Óstia, com desonra, para o chefe do Senado e [primeiro cidadão] de Roma, Marco Escauro⁶⁹, mas era sim com um homem prostituído [favorito] de devassos ricos, com alguém que tinha trato íntimo com a irmã, com o sumo sacerdote dos estupro, com um envenenador, com um falsificador de testamentos, com um assassino, com um ladrão⁷⁰ (*Pro Sestio*, cap. 17, § 38-39).

O orador parece não querer se indispor com membros dos populares que faziam parte do júri. Dessa forma, por um lado, exalta Mário e Saturnino, que eram integrantes dos *populares*, mas considerados por Cícero como cidadãos valorosos; por outro lado, suas palavras chicoteiam Clódio, Gabínio e Pisão, reduzindo-os a mercenários dispostos a saquear a cidade; a homens venais, capazes de estabelecer torpes acordos e aceitar subornos para sair do

⁶⁸ *Adixerat* (de *addico*, -is, -ere, -dixi, -dictum. “adjudicar a pessoa do devedor ao credor, para que este use dela como seu escravo), foi traduzido como “tinha entregado como escravos” por considerarmos a ligação semântica entre a ideia expressa pelo verbo *addico* e a do substantivo *addictus, i* (o escravo por dívida). Como já foi explicado (*Vide* nota 45), os cônsules Gabínio e Pisão estavam vinculados por uma obrigação a Clódio e deveriam submeter-se a seu arbítrio como se fossem seus escravos por dívida (*addicti*).

⁶⁹ L. Saturnino Apuleio, como questor de Óstia, detinha o controle estratégico do estoque de grãos, mas teve esse cargo retirado de suas mãos, de forma ultrajante para ele, por meio de um decreto do Senado, que entregou o controle dos grãos a Marco Escauro, um membro dos *optimates*. Tal medida política fez Saturnino passar para a oposição, levando-o à adesão do programa político dos populares.

⁷⁰ *Erat autem mihi contentio non cum victore exercitu, sed cum operis conductis et ad diripiendam urbem concitatis; habebam inimicum non C. Marium, terrorem hostium, spem subsidiumque patriae, sed duo importuna prodigia, quos egestas, quos aeris alieni magnitudo, quos levitas, quos improbitas tribuno plebis constrictos addixerat; nec mihi erat res cum Saturnino, qui quod a se quaestore Ostiensi per ignominiam ad principem et senatus et civitatis, M. Scaurum, rem frumentariam tralatum sciebat, dolorem suum magna contentione animi persequeretur, sed cum scurrarum locupletium scorto, cum sororis adultero, cum stuprorum sacerdote, cum venefico, cum testamentario, cum sicario, cum latrone.*

endividamento; e, no caso particular de Clódio, a um homem prostituído, a alguém que tinha trato íntimo com a irmã, a um sumo sacerdote dos estupro, a um envenenador, a um falsificador de testamentos, a um assassino, a um ladrão.

Cícero evoca os retratos de Caio Mário e de Lúcio Saturnino e utiliza-os como exemplos, a fim de pôr em relevo as qualidades desses cidadãos e contrastá-las com as qualidades de Clódio Gabínio e Pisão.

Renda (2007, p. 148) assinala que o retrato, construído de forma caricatural, seja, talvez, o sistema mais utilizado por Cícero para desacreditar os seus inimigos políticos. Nesse sentido, o retrato caricatural de Gabínio e Pisão, desenhado por Cícero, pondo em relevo suas feiuras físicas e morais, corrobora a amplificação negativa, buscando pôr em descrédito o principal acusador de seu cliente e todos os mancomunados contra o orador no acordo para a aprovação da lei que o empurrou para o exílio. A crítica corrosiva é usada como um instrumento retórico para fazer seus adversários caírem em descrédito. Consiste em vituperação empregada com função argumentativa ou, porque não dizer, como a própria argumentação, uma vez que Cícero (*De inuentione*, I, 97) afirma que as vituperações devem estar entrelaçadas nos argumentos: “No entanto, não apraz tratar elogios e críticas separadamente, mas sim entrelaçadas nas próprias argumentações”⁷¹.

O objetivo que o orador intenta alcançar com essa amplificação negativa de seus adversários é, a nosso ver, conquistar a adesão dos ouvintes, no caso, o júri, para a causa que defende. Dá suporte a essa inferência a orientação dos manuais de retórica quanto à captação da benevolência baseada na pessoa dos adversários, a exemplo do que podemos observar na *Retórica a Herênio*:

Baseados na pessoa dos adversários, granjearemos a benevolência se levarmos os ouvintes ao ódio, à indignação e ao desprezo. Ao ódio havemos de arrebata-los se alegarmos que aqueles agiram com baixeza, insolência, perfídia, crueldade, impudência, malícia e depravação. À indignação os moveremos se falarmos da violência dos adversários, da tirania das facções, da riqueza, intemperança, notoriedade, clientela, laços de hospitalidade, confraria,

⁷¹ Laudes autem et vituperationes non separatim placet tractari, sed in ipsis argumentationibus esse implicatas.

parentesco, e revelarmos que se fiam mais nesses recursos do que na verdade. Ao desprezo os conduziremos se expusermos a inércia dos adversários, sua covardia, ociosidade e luxúria (RETÓRICA a Herênio, I, 8).

Do cotejo entre a argumentação de Cícero e a orientação contida na *Retórica a Herênio*, podemos inferir que o orador tenciona conduzir os ouvintes a sentir ódio, indignação e desprezo em relação a seus adversários, procedimento típico da amplificação negativa.

Com esse procedimento de aumento e diminuição promovido pelas amplificações positiva e negativa, o orador consegue a adesão do júri à tese de que Séstio, ele próprio e todos os *optimates* estão alinhados à defesa e conservação das instituições e tradições romanas, enquanto Clódio e seus sectários enfileiram-se ao ataque e à destruição dos mais nobres valores romanos. A julgar pelo resultado do julgamento, o recurso empregado obteve o efeito desejado.

A amplificação produz no auditório um efeito de visualização do discurso, como se mostrou nos procedimentos empregados por Cícero na *oratio pro Sestio*. O resultado, portanto, desses recursos retóricos de amplificação é a produção de enargia ou evidência, o mesmo efeito conseguido pela écfrase. Rodolpho (2010, 107-8) compartilha da mesma visão, *ad litteram*:

Tratando-se, portanto, de um processo amplificativo, os dispositivos que servem para amplificar podem ser adotados na écfrase. Algumas figuras retóricas que conferem o caráter vivaz ao discurso podem fazer parte de uma passagem ecfrástica, dentre as quais se destaca a metáfora, cujo caráter imagético é fundamental na sua aplicação e outros, tais como o símile, a hipérbole, a prosopopeia, a alegoria etc. Os processos adotados para se obter a enargia ou evidência são, como já dissemos, essencialmente amplificativos, pois contribui para a exposição perspicua do assunto, além de ser mais eficiente na comoção. A comoção é o efeito produzido sobre o público pela enargia, caso contrário, a visualização do discurso não ocorreria, uma vez que ela depende de certa atividade anímica operada no indivíduo. O resultado da enargia, portanto, requer mecanismos amplificadores, dentre os quais se encontra a descrição ou écfrase. Os métodos da amplificação contribuem não apenas para a comoção e o deleite (próprio do gênero epidítico), mas também para reforçar a credibilidade, pois permite ilustrar o discurso verbal – aquilo que

se torna “visível” comove mais intensamente e opera em favor da argumentação. A amplificação, portanto, é um procedimento que funciona em todos os gêneros retóricos, uma vez que é capaz de cumprir as funções retóricas.

É possível defender, portanto, que a écfrase, ainda que tenha se tornado mais usual como recurso literário de representação verbal de uma representação visual, é uma técnica cujo desenvolvimento se deu dentro da retórica a partir de procedimentos como a metáfora, a descrição, a demonstração, a etopeia, a prosopopeia, o símile e a hipérbole, todos procedimentos retóricos com finalidade marcadamente amplificadora. A *amplificatio*, dessa forma, sobressai como técnica comum a todos os procedimentos retóricos que buscam tornar algo vívido aos olhos da plateia na mesma perspectiva do que vem a ser depois a écfrase. O recurso de amplificação utilizado por Cícero na *oratio pro Sestio* é uma demonstração disso, uma vez que, por meio do enaltecimento das qualidades de seu cliente Séstio, na vida pessoal e política, valendo-se da etopeia, da metáfora da nau e do símile Séstio-Milão, pinta o melhor retrato moral do tribuno, construindo um *ethos* que o situa, no ponto de vista do orador romano, entre os melhores romanos, os *optimates*. Por outro lado, na medida inversamente proporcional à da amplificação positiva, Cícero pinta, com tintas fortes, o pior retrato daqueles que se mancomunaram para forçá-lo ao exílio: Clódio, Gabínio e Pisão. Por meio da amplificação negativa, despe seus desafetos, expondo aos olhos do júri toda a sorte de vícios e corrupção de que eles estavam impregnados. Dessa forma, parece possível afirmar que a *amplificatio* é um recurso pré-ecfrástico, desenvolvido como técnica em diversos procedimentos retóricos que culminarão, mais tarde, na consolidação da écfrase.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. P. C. Faria, A. Seabra. (2005) **[Cícero] Retórica a Herênio**. São Paulo: Hedra, 2005.
- Aristóteles (1998) **Retórica**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da moeda.
- Aristotele (1996) **Retorica**. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.

- A. Salazar (1944) **G. Boissier, Ciceron y sus amigos**. Buenos Aires: Librería y Editorial El Ateneo, 1944.
- C. Renda (2007) **La Pro Sestio tra oratória e politica**. Calabria: Rubbettino.
- E. Faria (1994) **Dicionário escolar latino-português**. Brasília: FAE.
- H. Lausberg (2011) **Elementos de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- H. Lausberg (1966) **Manual de retórica literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- J. A. Hansen, João Adolfo (2006) “Categorias epidíticas da ekphrasis”, Revista USP, n. 71, p. 85-105.
- J. Cousin (2002) **Cicéron, Discours pour Sestius – contre Vatinius**. Paris: Les Belles Lettres.
- L. Castiglioni, S. Mariotti (1979) **Vocabolario della língua latina**. Milão: Loesher editore.
- L. Rocci (1993) **Vocabolario greco-italiano**. Città di Castello, Società Editrice Dante Alighieri.
- M. C. Giordani (2001) **História de Roma: Antiguidade clássica II**. Petrópolis: Vozes.
- M. H. Sant’anna (2015) **História da República Romana**. Petrópolis: Vozes.
- M. T. Ciceronis M. Tulli. *De inventione*. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/haruspicum.shtml>. Acesso em 17/02/2019.
- M. T. Cicerone (1935) **L’orazione “Pro Sestio**. Milano: Carlo Signorelli Editore.
- M. Rodolpho (2014) “Écfrase e evidência”, *Let. Cláss.*, v. 18, p. 94-113.
- M. Rodolpho (2010) “Um estudo dos procedimentos eufrásticos”, *Codex*, v.2, n.1, p.102-115.
- R. Gardner (1958) **Cicero. Orations. Pro Sestio, In Vatinius**. London: Loeb Classical Library.
- Santo Agostinho (1996) **A cidade de Deus**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- F. R. S. Saraiva (2000) **Novíssimo dicionário latino-português**. Rio de Janeiro: Livraria Garnier.

CONSIDERAÇÕES SOBRE RITMO E PERÍODO ORATÓRIO NA ESFERA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA: REFRAÇÕES E INFLUÊNCIAS MUSICAIS NA ESTRUTURA DO *CANTUS PLANUS*⁷²

Carlos Renato Rosário de Jesus (PPGLA/UEA)⁷³

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A forma com que os antigos oradores gregos e romanos teciam estilisticamente o discurso oratório ainda hoje nos intriga quanto ao papel do ritmo em sua estrutura. Ocorre que a ornamentação artística que se imiscuía ao preparo dos períodos extremamente polidos e burilados do texto eram carregados de um fator entoacional que proporcionava grande deleite ao auditório e que produzia determinados efeitos artísticos que certamente colaboravam com o sucesso do orador em persuadir e vencer a demanda. Essas questões estão diretamente ligadas à teoria retórica, muito bem desenvolvida e praticada na Antiguidade Clássica, especificamente no tratado de Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.), o *Orator* (44 a.C.), no qual todas essas inferências são perceptíveis. Com efeito, nas diversas vezes em que Cícero enfatiza a necessidade de o discurso agradar aos ouvidos do auditório são consequência do exame que ele faz do chamado *supellex oratoria*⁷⁴, ou instrumentos do orador, entre os quais, conforme sintetiza Yon (1964), estaria a ornamentação em vista da satisfação dos ouvidos, que acontece através das qualidades rítmicas dos sons (*compositio*), da disposição harmônica das palavras (*concinnitas*) e do

⁷² Este texto é uma versão ampliada de um capítulo intitulado “A música sob o discurso”, publicado anteriormente em CAVALHEIRO, J. (org.) *Literatura, interfaces, fronteiras*. Manaus: UEA, 2010, p. 63-82. ISBN: 978-85-7883-158-5.

⁷³ Doutor em Linguística (UNICAMP), com Pós-Doutorado em Letras (MACKENZIE-SP). Professor Adjunto de Língua e Literatura Latina na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). cjesus@uea.edu.br.

⁷⁴ Cf. Or. 80: *supellex est enim quodam modo nostra, quae est in ornamentis, alia rerum alia uerborum*.

ritmo propriamente dito (*numerus*)⁷⁵. Esses três elementos podem corresponder à técnica oratória que visa agradar aos “juízes dos sons e dos ritmos”⁷⁶: os ouvidos. E não só os ouvidos, mas, por extensão, os nossos sentidos⁷⁷.

Aqui, o ritmo é entendido como tempo organizado e não pode aplicar-se sobre algo que não implique uma duração concreta, pois para que ele se manifeste é essencial um sentido de totalidade que unifique em um presente ideal todos os lapsos já transcorridos como também os ainda não escutados (HURTADO, 1971, p. 63-64). Em outras palavras: “se sons sucessivos aparecem em alguma ordem sistemática, o ouvido irá imediatamente se conscientizar da existência de um padrão e, fazendo isso, organizará os sons em grupos” (BERNSTEIN, 1962, p. 28). Ou ainda,

O ritmo é um movimento que, desde o ponto de partida, tende para um fim e, pela continuidade desta tendência, garante a síntese dos elementos em que se concretiza. Tem, pois, papel essencialmente unificador. O fator desta síntese é o acento (verbal, melódico ou melódico-verbal, quando coincidem os cumes da palavra e da melodia). (CARDINE, 1989, p. 58)

Cícero reconhece que o ritmo na prosa (prosa rítmica ou *oratio numerosa*) se processa diferentemente do que na poesia, pois nesta as regras são já pré-determinadas e definidas⁷⁸; já na prosa, nada é obrigatório, embora não signifique que, nela, não deva haver certa cadência e harmonia. Uma diferença fundamental apontada pelo

⁷⁵ São, de fato, esses três fatores que determinam o ritmo, segundo Cícero: cf. *Or.* 149, 185, 201, 210, 219.

⁷⁶ Cf. *Or.* 162.

⁷⁷ Cf. *Or.* 183.

⁷⁸ Grant e Fiske (1924) produziram um longo artigo em que procuraram mostrar evidências da relação entre a *Ars poetica*, de Horácio e o *Orator*, de Cícero. Os estudiosos afirmam que tanto um quanto outro tinham consciência da íntima relação entre retórica e poesia. Tal relação frequentemente seria sobrelevada nos trabalhos retóricos do orador romano. De fato, em diversas passagens, Cícero assinala o problema da poesia e suas características em confronto e, ao mesmo tempo, em associação com o discurso retórico. Cf. §§ 66, 67, 109, 227, entre outros.

orador romano é a de que no discurso “não existem as medidas de percussão como, por exemplo, para o flautista, mas toda composição e espécie de discurso está acabada e fechada, porque é determinada pelo prazer dos ouvidos”⁷⁹. De fato, Llorente (1971) nos lembra que a poesia grega era frequentemente cantada e declamada com algum acompanhamento musical, ao passo que a poesia latina era quase sempre recitada.

No nosso entender, as tais medidas de percussão de que nos fala Cícero são marcas fundamentais da música, que, embora sem a elaboração grega, manifesta-se, de algum modo, também na prosa, herdeira do sistema rítmico da poesia. Não nos parece, portanto, especulação considerar que nosso orador tinha claro em mente a relação entre o discurso e a música e todas as implicações aí em jogo, pois elas eram inseparáveis na teoria antiga: “De Platão aos padres da Igreja e os últimos humanistas, a ‘palavra’ (*léxis*) desempenhou um papel primordial na determinação do conteúdo e na influência da percepção da música” (HARRÁN, 1997, p. 22). O próprio Quintiliano (rétor romano do séc. I d.C.) não descarta a música como recurso retórico, sem a qual não pode haver “perfeita eloquência”⁸⁰. Ao falar em ritmo, portanto, não se pode esquecer que, sendo um componente essencial da música, indissociado da poesia – lugares onde, por sinal, ele se encontra com mais propriedade – é impossível pensar em prosa rítmica sem levar em conta o desenho musical presente (ou pelo menos subjacente) na prosa oratória. Algo que Cícero, certamente, não ignorava, mas que não trata com o devido aprofundamento na sua obra em questão. Procuraremos, pois, fazer um apanhado do material teórico relacionado ao ritmo, que subjaz ao *Orator*, mais especificamente no contexto da música, tomando como matriz ilustrativa o canto gregoriano (*cantus planus*) e, eventualmente, na linguagem como um todo, a fim de mostrar seu intercruzamento com o discurso oratório.

⁷⁹ Cf. *Or.* 198..

⁸⁰ Cf. *Institutio oratoria* 1. 10. 11-22.

PANORAMA SOBRE RITMO E MÚSICA NA ANTIGUIDADE: PRIMÓRDIOS, EVOLUÇÃO, FRONTEIRAS

Antes de tudo, precisamos partir de uma noção segura do termo ritmo. Não se trata, como talvez pudéssemos pensar numa primeira e rápida análise, de algo restrito à música. Na verdade, mesmo nos estudos da fisiologia humana, existe uma parte da ciência que se dedica ao estudo dos ritmos orgânicos: a Cronobiologia⁸¹. Nosso metabolismo se organiza temporalmente e expressa os ritmos circadianos (biológicos) através do núcleo supraquiasmático (NSQ), funcionando como nosso relógio interno, que nos faz dividir o dia em vigília-sono, por exemplo. É na natureza, portanto, que se encontra o ritmo. Conforme afirma Nesper (1994, p. 238): “(...) o ritmo não é um fenômeno estritamente linguístico, mas um fenômeno natural que se encontra em toda a natureza e, por isso, também na linguagem, na qual os princípios organizativos são mais gerais”⁸². Allen (1973, p. 97) refere-se ao ritmo de modo semelhante:

(...) o termo ritmo vem a ser aplicado ao padrão de intervalos entre movimentos, entre seu início ou seu final, ou ao padrão de movimentos em si; pelo intermédio da música, essa concepção quantitativa do ritmo é frequentemente transferida do conceito musical para o da arte linguística da poesia, e daí para a linguagem propriamente dita, até que finalmente a duração vem a ser concebida às vezes como o parâmetro primário da definição do ritmo.

Para a Lyons (1987, p. 105), mesmo a sentença da língua falada terá, sobreposto à cadeia de formas vocabulares, um contorno prosódico característico (notadamente um certo padrão entoacional), sem o qual não seria uma sentença. Seria algo que Calvet (1975, p. 87)

⁸¹ Cf. o trabalho de Menna-Barreto e Marques (1997).

⁸² Também Cícero tem consciência de que o ritmo ultrapassa o limite da linguagem (seja a do orador, a do poeta ou a do usuário comum). Tudo o que emite som pode ser mensurado ritmicamente pelos ouvidos. Cf. *Or.* 227.

chama de “competência rítmica” que nos permitiria perceber a modulação de determinado enunciado escrito, por exemplo (isto é, a escansão por trás da grafia). Llorente (1971, p. 127) nos recorda que a palavra ritmo aparece sempre associada à música e à poesia (canto e dança)⁸³. Uma e outra tinham em comum os sinais de duração das notas e das sílabas, embora as sílabas ultralargas e os tempos vazios da música não encontrassem paralelo na poesia. Por isso, as palavras tinham de ser adaptadas ao canto com alguma deformação.

A musicalidade, portanto, na esteira do que apontamos acima, não poderia ser, do mesmo modo, exclusividade do poema. Também a prosa apresenta musicalidade e eufonia. Com efeito, o ritmo linguístico possui mais ou menos os mesmos elementos da música: timbre, tom ou tonalidade, intensidade, quantidade ou duração, silêncio ou pausa, tempo. Mas isso não quer dizer que o ritmo na música seja exatamente o mesmo que na poesia ou na linguagem (discurso). “O ritmo é consubstancial ao discurso, porque é consubstancial ao ser humano e a toda atividade. Não só é linguagem, mas está dentro da linguagem” (MESCHONNIC, 1982, p. 121). Ou, de outra maneira, tanto a música quanto a linguagem são sistemas organizados (de sons e de signos, respectivamente), embora esta última não tenha necessariamente finalidade estética, mas utilitária (comunicação).

Voltando à Antiguidade, para os gregos, segundo Sachs (1934), a música tinha um poder mais intenso do que para nós, modernos. Estava ligada a forças mágicas, ao apaziguamento (e mesmo à corrupção) do espírito, a um certo valor pedagógico. O mito de Orfeu é exemplar: ele se serve da lira para falar com as bestas selvagens e para arrebatá-las da natureza. Para os romanos, particularmente Cícero, a música não tinha esse mesmo valor. Mesmo assim, na Roma imperial, “grego era o estilo de composição, gregos os instrumentos e grega a música. Também a poesia latina – tanto o drama como a épica

⁸³ Mesmo estando diretamente ligada às palavras e à dança, a *mousiké* (as primeiras ocorrências do termo têm a ver com canção ou música cantada, um texto acompanhado de uma melodia) só se tornaria *techné*, ou seja, independente da poesia e da dança, no séc. V a.C., graças aos estudos dos pitagóricos e dos harmonicistas (ROCHA JR., 2007, p. 40). Isso não significa, evidentemente, que os elementos musicais não permanecessem presentes na poesia sob outras formas, como o ritmo, por exemplo.

de Virgílio e Ovídio e a lírica de Horácio – foi recebida por cantores de puro estilo helênico” (*ibid.*, p. 85).

Foram os pitagóricos⁸⁴ (séc. VI a.C.) quem primeiro lançaram as bases matemáticas da teoria musical (possivelmente, a partir dos babilônios) que se dedicava ao reconhecimento das propriedades dos sons, dos cálculos das proporções musicais e do estabelecimento dos intervalos musicais. Nesse trabalho, descobriram uma série de consonâncias fundamentais, cujos princípios elementares, que constituem o mais importante dessas descobertas, são conhecidos como *medidas proporcionais*. Essa teoria não se aplica somente à música, mas também – por ter um valor dito transcendental, como praticamente toda a doutrina pitagórica – a todo conhecimento em geral. Eles estabeleceram uma escala de sons adequados ao uso musical que recrudescer até o século IV a.C., parte que era da ciência cosmológica de Pitágoras (cuja teoria musical fazia parte da cosmovisão pitagórica, que reunia Astronomia, Ética, Matemática, Música e Política), de caráter metafísico⁸⁵, que sobreviveu, com poucas variações, até Platão e Aristóteles. Aquele herdou dos pitagóricos e de Dâmon (mestre de Péricles) as concepções das bases matemáticas da música e sua importância ética; este também reconhece o poder ético

⁸⁴ Um dos teóricos mais importantes da linha racionalista pitagórica foi Arquitas de Tarento (400 – 360 a.C.). Além das medidas proporcionais (Aritmética, Geométrica e Harmônica), que são os princípios elementares daquelas consonâncias fundamentais, Arquitas também desenvolveu uma teoria da natureza do som. Ele propõe os pontos fundamentais da teoria acústica sobre a *produção, natureza e propagação do som*. Os ruídos produzidos por um “golpe” rápido e forte são percebidos de forma *aguda*, mas os que são produzidos por um golpe fraco e lento são percebidos como *grave*. Nesse sentido, Arquitas observa a propagação do som através do ar e da velocidade com que os mesmos são emitidos. A conclusão é que o som agudo tem uma velocidade maior que a do grave. Isso quer dizer que a maior força e velocidade correspondem a um som de maior altura. Dessa forma, o grego une a teoria dos intervalos à teoria dos sons, concluindo que as proporções (musicais) se dão nos movimentos em que o som rápido é agudo (alto) e o lento é grave (baixo). É importante frisar que as idéias de Pitágoras só são conhecidas a partir do séc. IV a.C.

⁸⁵ Mesmo Santo Agostinho atribuía à música o *status* de ciência participante da ordem matemática desejada por Deus (MASSIN, 1997, p. 132)

e educativo da música. Em um e em outro são frequentes as analogias entre fala e melodia (ou canto):

Platão (...) compara explicitamente a linguagem com a música, e a análise daquela a partir de suas unidades mínimas (γράμματα) com o da estrutura harmônica desta, constituída à base de notas e intervalos (διαστήματα), que se combinam em sistemas (susthmata), os quais, por sua vez, são a base das formas musicais superiores (ἄρμονίαι) (MORENO, 1997, p. 980).

Moreno ainda acrescenta que

também é consciente Aristides [Quintiliano] das correspondências entre as estruturas hierárquicas dos constituintes do sistema linguístico e do musical, tanto no aspecto harmônico (sons > sistemas > escalas > melodias) como no sistema rítmico (sons > pés > incisivos > membros > períodos). (*ibid.*, p. 981)

Foi somente com Aristóxeno de Tarento (séc. IV a.C.), discípulo de Aristóteles, e, posteriormente, com Aristides Quintiliano (virada do séc. III para o séc. IV) que as formulações teóricas musicais adquiriram um valor mais exclusivamente científico e sistematizado, cujos paradigmas perderam quase sem modificações até o Renascimento e mesmo até os dias de hoje⁸⁶. Conforme Llorente (1971), a partir de Aristóxeno, surgiram duas grandes correntes: a dos rítmicos (ῥυθμικοί ou μουσικοί), que não separa música da métrica (também eram conhecidos como συμπλέκοντες, isto é, “unisionistas”) e dos métricos (μετρικοί ou γραμματικοί), que são os que se ocupam do texto (também conhecidos como χωρίζοντες, isto é, “separatistas”). Os rítmicos parecem ter origem no próprio

⁸⁶ Entre as maiores contribuições dos gregos para a música tradicional, além das bases matemáticas da música, está também o seu reconhecimento “como algo mais do que acessório ao culto e ao entretenimento, o sistema diatônico e a notação” (ABRAHAM, 1986, p. 36).

Aristóxeno. Este observou que nem sempre uma sílaba longa equivalia a duas breves. Às vezes, uma breve durava tanto quanto ou mais que uma longa. Por isso, Aristóxeno preteriu a sílaba como unidade de medida e adotou uma unidade do tipo musical: o χρόνος πρῶτος, dando à sílaba longa o valor de dois χρόνοι πρῶτοι e adotando o nome de ἄλογοί para as sílabas que excediam essa unidade. Aristóxeno distingue o ritmo do material linguístico que o sustenta (fala - λέξις e música - μέλος), mesmo assim reconhece um paralelismo entre a articulação do som e da estrutura melódica da música como duas estruturas hierárquicas que se correspondem: o que na linguagem são as letras, sílabas, palavra, oração, na música representam-nas os intervalos, os sistemas, a melodia.

Durante a Idade Média, continuaram divididos os gramáticos em relação ao lugar da métrica (poética e musical). Alguns a consideravam como uma parte da gramática; outros asseguravam que a métrica não pertencia à gramática, mas sim à música. Em nossos dias, uma corrente linguística defende a chamada métrica musical, baseando-se na hipótese de que o metro em poesia é análogo ao ritmo em prosa e, portanto, tem sua melhor representação na notação musical, fazendo equivaler as figuras⁸⁷ das notas musicais às moras silábicas dos pés. Llorente (*ibid.*) acredita que a estrutura do verso não cabe no método musical, pois o sentido do verso escapa quando se trata de métodos puramente acústicos ou experimentais, já que a sílaba acaba sendo esvaziada numa voz contínua. Entretanto,

tendo em conta o caráter quantitativo do grego e do latim, assim como a natureza musical do primeiro⁸⁸ e, em grande parte também do segundo, não é estranho que a terminologia métrica e a musical tenham se envolvido de tal maneira que, como afirma Lechantin de Gubernatis,

⁸⁷ São figuras que representam a duração do som das notas musicais. Mantêm relações fracionárias entre si. Vão desde a semibreve (quatro tempos) até a semifusa (1/8 de tempo). Com elas, podemos posicionar e dar a duração que quisermos para as notas musicais dentro dos tempos do ritmo, no compasso musical. Cf. nota 142.

⁸⁸ Com efeito, para alguns autores, a métrica grega comportava um acento “tônico” (musical). Cf. Alsina, 1991; Allen, 1973; Ali, 1956.

até Wilamowitz⁸⁹, nenhum metricólogo havia permanecido insensível às lisonjas da métrica. (LLORENTE, 1971, p. 131)

Não obstante, algo que não deixou de subsistir no que concerne às impressões musicais, é o fato de elas moverem o ouvinte e de nele despertarem emoções. A música requer, como já se disse, uma sucessão ou combinação simultânea – no caso da música harmônica, ou não, no caso da música melódica – de vários sons, cuja base é o ritmo, e “a percepção deste se dá na comparação do peso e duração dos sons ou grupos de sons” (BERNSTEIN, 1962, p. 29). Segundo Hurtado (1971), o ouvido, de fato, seleciona, organiza o material que lhe provêem as sensações e o converte em música. Além disso, o organismo responde como um todo à experiência estética (emoção, sentimentos, imaginação, memória, etc.). Há indícios de que desde a Antiguidade era sabido que a música causava determinadas reações emotivas⁹⁰, algo que, aplicado à prosa, não era ignorado no momento de conferir ritmo ao discurso. Na verdade, tanto os metricólogos

⁸⁹ “A partir de Wilamowitz, há uma tendência a alterar a colometria tradicional, baseando-se na obra de “De compositione verborum”, de Dionísio de Halicarnasso (séc. I a.C.), o qual distingue o discurso adotado pelos retóricos e o adotado pelos gramáticos alexandrinos no séc. III a.C. na análise métrica dos textos líricos” (LOMIENTO, 2004, p. 106). Os gramáticos alexandrinos pertenciam ao grupo dos μετρικοί. Um desses gramáticos, Aristófanes de Bizâncio, dividiu a poesia dos líricos em κῶλα, versos e estrofes. Seus sinais foram transmitidos por Heféstion. Dessa linha, surgem os derivacionistas (o criador da tese derivacionista foi Crates de Malos, II a.C.), para quem só havia pés de 2 ou 3 sílabas, e consideravam como elemento do verso os κῶλα e os κόμματα os quais veremos adiante. (LLORENTE, 1971, p.129)

⁹⁰ E mesmo hoje, a psicologia comportamental moderna estuda os efeitos da experiência musical no sistema nervoso humano e, ao mesmo tempo, como as características de personalidade influenciam no modo como se reage à música. Ademais, quanto mais complexa for a música, mais nos exige intelectualmente, e quanto maior for a nossa experiência pessoal ou horizonte cultural, tanto mais complexa será a nossa forma de reagir a uma composição musical (Revista Mente & Cérebro, junho de 2007, pp. 30-35. Apesar de se encontrar em um periódico não-especializada, o artigo que contém esse assunto aponta para várias obras de referência sobre a relação música/comportamento).

modernos quanto os antigos consideram a idéia de que determinados ritmos vão unidos a determinados sentimentos⁹¹, embora os modernos ajam com mais cautela, pois o mesmo ritmo utilizado por determinados poetas serve para realçar outro sentimento em outro poeta⁹² (ALSINA, 1991, p. 566).

Bernstein (1962) afirma que a música tem muito em comum com outro meio de comunicação, chamado discurso (*speech*). Os tons musicais podem ser comparados àquelas letras empregadas no discurso, porque assim como as letras são organizadas no alfabeto, os tons utilizados na construção de melodias são organizados em cadeias de notas sucessivas que são chamadas modos ou escalas. E mais:

Sons individuais têm sido comparados às letras do alfabeto. Também temos observado como esses sons podem ser agrupados de algum modo ordenado para produzir melodias. Através do exame da estrutura da melodia, mais analogias com a estrutura da linguagem podem ser observadas. É preciso lembrar que letras se agrupam em palavras e estas em parágrafos. Parágrafos podem ser agrupados em capítulos e uma série de capítulos em um livro completo. Procedimentos análogos podem ser observados na composição da música. (*ibid.*, p. 63)

Como se vê, as relações entre a música e o discurso, que insistimos em evidenciar, são bem estreitas⁹³. E mais ainda se lembrarmos que o ritmo na prosa é bem menos “artificial” do que na poesia, já que, no latim e no grego, a métrica poética é restrita, fixa, marcada. Já a prosa, que evita o metro, tem como base um ritmo bem mais geral e livre. Por conseguinte, embora complementares, opõem-se em diversos aspectos: o metro é convencional, racionalizado, fixado

⁹¹ Cf. *A. rhet.* 3, 7, 1-11.

⁹² O próprio Cícero recomenda que, para cada tipo de discurso, haja um ritmo apropriado. Cf. *Or.* 191.

⁹³ Roveda (2006) nos lembra que “a associação entre a linguagem e a música e entre a palavra e o som é um lugar comum que confere uma envergadura particular ao século das luzes” (séc. XVIII).

de antemão; já o ritmo surge do próprio desenvolver-se da frase, é intuitivo e encerra-se no seu ciclo de tempo.

No que concerne ao ritmo oratório, há certa unanimidade sobre o fato de que a constituição rítmica da frase está num nível intermediário entre a prosa e a poesia, que pode ser expresso pelo que é chamado de *carmen*⁹⁴, palavra muito antiga, que servia para designar um certo modo de expressão solene (um discurso oratório, uma fórmula religiosa ou um juramento), na qual o orador falava com uma certa vagarosidade e solenidade maior que na fala comum. Segundo Moreno (1997), o que os romanos chamavam de *carmen*, podemos chamar “prosa rítmica”. O autor é bastante detalhista ao mostrar evidências de que a palavra *carmen* não tem o sentido de “cantar” (*cano*), mas o de “fórmula”, padrão ou estrutura linguisticamente organizada. O autor sustenta que a música não é algo exterior à linguagem. O canto não surgiu ao se pôr música na poesia, mas sim a poesia não-cantada é que deriva do canto, isto é, a fala marcada, formada da dicção (*léxis*) e da melodia (*mélós*). Assim esquematizado esse tipo de fala, obtemos a estrutura do período oratório (descrito por Cícero no *Orator*), constituído por membros e incisos, assim como por pés métricos variados que se organizam em pulsos fortes e fracos, longos ou breves, de modo que se assemelhe a um compasso de uma frase melódica⁹⁵ – ou seja, sucessão significativa de sons, dados um após o outro, não vários ao mesmo tempo, o que configuraria harmonia –, entre a fala normal e o canto⁹⁶. Segundo Ellmeruch (1977), a melodia é constituída de frases e períodos; dois a quatro compassos⁹⁷ formam a frase musical,

⁹⁴ Cf. Llorente (1971), Marouzeau (1946), Moreno (1997) e Norden (1984).

⁹⁵ “A união de ritmo e harmonia resulta na melodia, tanto na música quanto no discurso”. (NORDEN, 1986, p. 60)

⁹⁶ Algo muito semelhante ao canto gregoriano (canto chão ou canto plano), cuja enunciação assemelha-se, por causa de seu ritmo oratório, à declamação de um discurso, como veremos adiante. Cf. Massim, 1997, p. 150.

⁹⁷ Compasso é a divisão da música em pequenas partes de duração variável. É separado por um traço vertical, chamado barra simples, e por uma barra dupla, a fim de separar as seções da música. Para concluí-la, usa-se uma barra mais grossa:

a qual contém duas partes: o primeiro impulso do movimento, denominado *arsis* (do grego, ‘elevação’) e seu respectivo repouso, chamado *thesis* (do grego, ‘deposição’). Já o período é a sucessão de frases diversas, dando sentido completo ao texto musical. E aqueles impulsos, são na verdade, pulsos fracos e fortes ritmicamente agrupados, denominados “metros”, os quais os ouvidos organizarão em modelos maiores (BERSTEIN, 1962, pp. 2-5). Assim, a medida musical contém um certo número de batidas ou pulsos, de acordo com o tipo de metro, que pode ser classificado como metro duplo (- ^), triplo (- ^ ^), quádruplo (- ^ ^ ^) e sêxtuplo (- ^ ^ ^ ^ ^). O sinal longo representa o acento nas batidas dos grupos sonoros, identificados pela mente (ouvidos). Nesse sentido, o ritmo é tido como a recorrência de acentos em igual intervalo de tempo e seria determinado pela maneira como os acentos são relacionados ao tipo de notas e pausas (OLSON, 1967, p.33).

Não se deve inferir, no entanto, que os acentos da música aparecem com uma regularidade mecânica; enquanto o primeiro pulso (batida) de um grupo (medida) pode sustentar um acento forte, muitos outros acentos secundários podem ser encontrados. E o efeito da música tocada com uma ênfase regular no primeiro pulso seria



Os *tempos* são parte do compasso. Os compassos são denominados de acordo com o número de tempos: binário (2 tempos), ternário (3 tempos) e quaternário (4 tempos). Entretanto, tempo e ritmo não devem ser confundidos. O ritmo se refere a um sistema de acento (mais geral); e o tempo, ao compasso (andamento) com o qual aqueles grupos de acentos (ritmos) progridem. É o acento métrico que nos permite saber, através da audição, se o compasso é binário, ternário ou quaternário. A acentuação é de extrema utilidade na execução das músicas, pois dá estilo e sentimento à interpretação.

similar ao efeito da leitura de um verso feita de modo cantado que faz aparecer o esquema rítmico e ainda destrói a poesia. (BERNSTEIN, 1962, p. 31)

A aplicação prática dessas breves considerações acima está, no nosso entender, concretizada no livro de Cícero, o *Orator*. E é a partir delas que o estudo do ritmo na prosa, ali sistematizado, ganha destaque e aprofundamento pontualmente na teorização que o arpinate faz acerca do “período oratório” (περίοδος), indicando-lhe os elementos que, sob a influência das bases teóricas acima explanadas, o estruturam ritmicamente.

ESTRUTURA RÍTMICA E SEGMENTAÇÃO DO ΠΕΡΙΟΔΟΣ

Já vimos que a relação entre os sons pode ser de duração e acento (isto é, uma relação rítmica), que é percebida por uma certa habilidade de também perceber a melodia musical. Hoje em dia, informa-nos Alsina (1991), há uma tendência à separação entre métrica e música⁹⁸, de modo que o “pé” não seja considerado o elemento básico do ritmo, mas sim unidades elementares superiores (o grupo de pés). Mesmo o verso, conforme Dain (*apud ALSINA, ibid.*, p. 569), seria um conjunto métrico de certa extensão, que apresenta elementos tão estreitamente unidos entre si, que o ritmo acaba suspenso até o último elemento. A combinação de sílabas longas e breves, no caso do latim e do grego, constituiria o agrupamento rítmico do verso⁹⁹ (e do período, conforme veremos posteriormente), de modo que, combinados, ajustam-se a algumas poucas fórmulas divididas em *dipodias* e *tripodias*. Como por exemplo, dipodia iâmbica (˘-˘-˘) trocaica (˘-˘-˘), coriamba (˘-˘-˘-˘), etc., tripodia iâmbica (˘-˘-˘-˘-˘) trocaica (˘-˘-˘-˘-˘), dactílica (˘-˘-˘-˘-˘-˘-˘), etc. As modificações e combinações possíveis que podem receber tais elementos podem levar à formação de um número indefinido de versos. Um elemento intermediário entre a dipodia e a tripodia (podendo mesmo chegar a uma *tetracordia*) é o κῶλον, ou membro. Na poesia, o verso está

⁹⁸ Não necessariamente oposta à corrente linguística chamada métrica musical (cf. p. 53 deste trabalho).

⁹⁹ Cícero também usa o termo “verso” ao se referir aos *membra: ex duobus enim uersibus, id est membris, perfecta est* (*Or.* 223).

formado por um número limitado (dois ou mais) de κῶλα, que formam um todo coerente e único. No entanto, o κῶλον se inscreve, de fato, no estudo da periodologia, a qual traz evidências de advir do universo musical (FLEMING, 2006).

Os κῶλα são componentes indissociáveis do περίοδος. Tanto a assim chamada colometria (divisão métrico-rítmica) quanto o περίοδος se inscrevem no âmbito da análise do ritmo na prosa, só que é nos estudos da poesia (e da música) que encontramos mais detalhadamente as discussões sobre ambos. De fato, ainda segundo Fleming, o κῶλον é um termo métrico e musical que pode ser aplicado, inclusive, a frases de música puramente instrumental. A união entre περίοδος e κῶλον é comum, portanto, tanto na oratória quanto na música e na métrica, além do quê, as evidências mostram que o περίοδος, por ter, muito provavelmente, derivado da música, reteve as implicações rítmicas mesmo quando usado na oratória. E isso não é surpresa, já que a música e a poesia lírica desenvolveram técnicas formais e terminologia bem antes que a prosa (por exemplo, a palavra *hiatus* também vem da música). Não por acaso, o mais completo tratamento dado ao περίοδος advém da teoria musical.

Demétrio de Fáleron (possivelmente 350 a 280 a.C.), discípulo de Teofrasto, tratou detalhadamente do κῶλον, mas não lhe especificou a extensão. Diz apenas que não pode ser muito longo, nem muito breve, e, no caso de um tema de pouco relevo, pode-se usar κῶλα mais breves, que serão chamados κόμματα. Para Heféstion¹⁰⁰, o κῶλον tem extensão de um dímeter, isto é, quatro pés. Numa escala hierárquica, portanto, o nível inferior seria o inciso (κόμμα) o superior, o verso (στίχος); o verso longo seria aquele entre o trímetro ou o tetrâmetro, acima deles o περίοδος. Não obstante, é preciso lembrar que, conforme sustenta Willett (2002, p. 7), o κῶλον é limitado pela nossa memória operativa (*working memory*), “um sistema cognitivo que proporciona um armazenamento temporário de informações necessárias ao desempenho de uma ampla série de tarefas, inclusive o uso natural da linguagem (compreensão, produção e recordação do

¹⁰⁰ Autor grego do séc. II d.C., cujas idéias são de capital importância para a métrica grega como disciplina de base científica, assim como pela grande influência que exerceu sobre os tratadistas posteriores de métrica e rítmica, particularmente sobre Aristides Quintiliano.

discurso)”. A memória operativa só pode armazenar um montante limitado de informações e mantê-las ativas por um tempo relativamente breve sem constante repetição¹⁰¹. Tais limitações são importantes para entender a execução da lírica coral grega e sua colometria, pois quando nós ouvimos um discurso ou falamos uma língua, usamos esse sistema de memória *on-line*, por assim dizer, para reter os segmentos de uma frase também *on-line* milissegundo por milissegundo, enquanto nós os processamos em tempo real levando adiante o “esqueleto” incompleto da sintaxe com seus significados associados até o fim da frase. Então, a percepção do ritmo poético, e não sua escansão visual em símbolos, é essencialmente um fenômeno auditivo, para o qual a sintaxe e a semântica fazem uma contribuição auxiliar, uma vez que o ritmo só existe se nós ouvirmos um poema recitado ou o lemos em voz alta (ou mesmo se fizermos uma subvocalização para nós mesmo). Fora isso, o ritmo é mera abstração e, por conseguinte, as qualidades auditivas do ritmo devem ser determinadas pelas limitações da memória operativa. Os parâmetros de aceitabilidade métrica não estão na estrutura abstrata do verso, mas na competência rítmica do leitor. É por isso, por exemplo, que a cesura divide o verso em dois ou três segmentos que se ajustam à memória operativa para a percepção de totalidades rítmicas. Isso explica os versos de não mais de 12 sílabas nas línguas modernas. West (*apud* WILLETT, 2002, p. 11) diz que κῶλον é “uma única frase métrica de não mais de 12 sílabas”. Mas isso não poderia ser percebido como totalidade rítmica na memória operativa. E é também improvável que os κῶλα menores dentro do período pudessem ser percebidos como partes coerentes de uma estrutura rítmica unificada, já que eles (os κῶλα) constantemente se sobreporiam na memória operativa sob a implacável pressão dianteira da sináfia. Portanto, limitados que são pela memória operativa, os κῶλα devem ter o tamanho razoável para serem escutados e compreendidos como totalidades rítmicas, algo que a colometria helenística parece ter percebido bem (WILLETT, 2002, p. 17).

¹⁰¹ Com efeito, embora o ritmo seja um “facilitador” da memorização, não seria produtivo nem eficiente se ele não operasse em consonância e simultaneamente com as possibilidades e restrições da mente humana (BAKKER, 1997, pp. 35-53; 129). Cf. também *A. rhet.* 3, 9, 3.

Voltando a Demétrios, assim como o poema é dividido em versos, também a prosa é dividida em κῶλα e κόμματα, e o κῶλον deve encerrar sempre um pensamento completo (LOMIENTO, 2004). Mas nem sempre na lírica o κῶλον terminava com uma palavra ou numa cláusula.

Por isso, há a impressão de que a teoria antiga tivesse distinguido bem uma diferença substancial entre o κῶλον oratório e o κῶλον lírico, uma vez que aquele, como já mencionado, contém, por definição, um pensamento acabado em si mesmo; e este, ao contrário, não responde a tal necessidade de completude gramatical e semântica, de modo que seu limite pode recair dentro de uma palavra. Um prevalecer do som sobre o significado que, como observa o teórico do formalismo Jurij Tynjanov, faz a diferença entre a poesia e a prosa¹⁰². (*ibid.*, p. 107)

Realmente, na oratória, a dimensão do κῶλον depende mais de características gramaticais e sintático-semânticas do que na poesia, onde as medidas são fixadas com rigor¹⁰³, e da qual os gregos o têm como articulador fundamental, conferindo-lhe um valor essencialmente métrico-rítmico¹⁰⁴. A variedade métrica, quando se aproximava muito da liberdade da prosa, em alguns casos, poderia causar alguma confusão, mesmo na Antiguidade, em saber se o texto era poesia ou prosa e se deveria ser lido como uma coisa ou outra, algo que Gentili (*apud* LOMIENTO, 2004) chama de “formas-livres”. Ademais, sabemos que Górgias definiu poesia como “prosa com

¹⁰² Lomiento ainda nos recorda que o *enjambement* (caminho inverso que aproxima a poesia da prosa) “é um grau intermediário de não-completude que, mesmo na teoria moderna, constitui a figura essencial que distingue a poesia da prosa. A cesura, na verdade, já é evidência de que os antigos também optavam por um recurso, na estrutura métrica, que evitasse a superposição perfeita entre sistemas métricos e nexos sintático-lógicos” (p. 107).

¹⁰³ Cf. *Rhet. ad Her.* 26, 11; *Instit. orat.* 9. 4. 121-123.

¹⁰⁴ A questão da medida é central, pois, na métrica clássica, e Aristóteles observa que a poesia difere da prosa num texto também pelo ritmo, mas principalmente pelo metro (*A. rhet.* 3, 7, 7ss).

metro” (λόγον ἔχοντα μέτρον) e, de fato, a prosa dispõe dos mesmos aparatos figurativos que a poesia¹⁰⁵. Além disso, tanto na prosa quanto na poesia “os segmentos são indicados, usualmente, já a partir do início, cuja coincidência com as pausas lógico-sintáticas e emotivas do discurso não é obrigatória nem pertinente. Nesse sentido, também a poesia declamada oralmente é pensada por segmentos, de outra forma seria prosa” (*ibid.*, p. 114). A colometria ajuda a conceber um texto clássico, ao leitor moderno, como sendo do âmbito poético. Por esse motivo, os gramáticos de Alexandria defendiam a demarcação, nos textos destinados ao canto, da articulação que podia preservar a forma legítima do texto poético (a medida exata dos κῶλα líricos), para evitar que fossem recebidos pelos leitores como prosa.

Lomiento ainda comenta que Dionísio de Halicarnasso (metricista, séc. I a.C.) explorou a afinidade entre o discurso poético e o da prosa¹⁰⁶. Como já dissemos, a poesia para os antigos é articulada por medidas fixas reconhecíveis em sistema de versos e estrofes. Já a prosa, quando quer se aproximar da poesia, basta que seja bem ritmada e mensurada sem, no entanto, reproduzir exatamente a estrutura poética. O ritmo não deve ser estritamente ordenado na prosa, nem mensurado com exatidão e simetria (*responsión*)¹⁰⁷ interna, de modo que a prosa seja rítmica, mas sem métrica¹⁰⁸. Os movimentos rítmicos existentes no περίοδος permitem que “quase todo texto em prosa

¹⁰⁵ Para Platão, “se se tiram a da poesia a música, o ritmo e o metro, o que resta não é simplesmente o discurso?” (Górgias, 502). Cícero: *sed in uersibus res est apertior, quamquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse uidetur oratio* (Or. 183).

¹⁰⁶ Algo realmente bastante discutido na Antiguidade. Em Cícero: *sed tamen haec nec nimis esse diuersa neque nullo modo coniuncta intellegi licet* (Or. 202). Na modernidade, assim se pronuncia Tinianov (1972, pp. 36-37): “A prosa e a poesia nas suas mais recentes etapas quase estiveram de acordo em intercambiar a ‘ritimicidade’ e até a ‘metricidade’; (...) em diversas línguas foram produzidas muitas tentativas ingênuas de varrer toda a diferença entre prosa e verso livre, ou seja entre prosa e poesia.”

¹⁰⁷ Identidade existente entre os elementos rítmicos de uma estrofe e uma antístrofe (correspondência métrica, mas não igualdade absoluta, pois uma longa pode equivaler a duas breves, etc.) (ALSINA, 1991, p. 571).

¹⁰⁸ Cf. Dionísio de Halicarnasso (*De comp. uerb.* 25); Cícero (Or. 190 e 198); Aristóteles (*A. rhet.* 3, 7, 3ss).

[construído sob incisos e membros] pode ser, em maior ou menor grau, decomposto em versos ou versículos, em grande parte coincidentes com as medidas contempladas também na mais comum manualística métrica” (LOMIENTO, 2004, p. 109).

Ainda sobre a relação περίοδος com o universo da retórica, Fleming (2006) dá-nos algumas informações detalhadas acerca da origem do termo. Como metáfora emprestada das corridas (*circuitus*, em latim), foi importado diretamente para a oratória ou emprestado da música e da poesia lírica. Mesmo em Aristóteles, com quem se encontra a mais antiga exposição sobre o período oratório, não é possível saber com clareza se é usado em termos de ritmo ou de estrutura de frase, pois o termo περίοδος na *Ars rhetorica* é um termo pré-existente. Um primeiro olhar atribui prioridade à retórica, partindo da hipótese de que a descoberta do período (no sentido oratório) teria sido realizada por Trasímaco da Calcedônia. Mas mesmo isso é pouco provável. Se houve influência de Trasímaco, é possível que Aristóteles tenha discutido o período em termos tanto de ritmo quanto de estilo antitético – basta ver em que parte da obra ele discute o período: no capítulo entre o tratamento de uma coisa e o de outra¹⁰⁹ (FLEMING, 2006, p. 97). A conexão entre o período ritmo em Aristóteles¹¹⁰ ocorre porque aquele é fácil de reter por ser semelhante ao verso.

Pace (2002) defende que, modernamente, usa-se o termo περίοδος em duas acepções: de verso lírico (período menor) e unidade na qual se articula a estrofe (período maior). O primeiro caso tem seu critério de determinação de sua finalidade com Boeckh, e o segundo com Dain. Em ambos, um dos critérios é o ritmo; no segundo, também o κῶλον com função de cláusula. Na Antiguidade, não era essa a acepção: περίοδος é basicamente uma sequência de extensão superior ao verso.

O fato é que, transpondo o termo para o âmbito da retórica, além da acepção métrica, o περίοδος dispunha de uma certa completude, autonomia e de uma certa extensão, talvez por causa de sua acepção de “movimento circular”. Demétrios, comentando a definição de Aristóteles¹¹¹, observa que quem declara um περίοδος

¹⁰⁹ *A. rhet.* (3, 9).

¹¹⁰ *A. rhet.* (3, 8). Aristóteles ainda acrescenta que o período deve se encerrar junto com o pensamento (3, 9, 2-4).

¹¹¹ *A. rhet.* 3, 9, 3.

mostra um início, pelo qual já se sabe o final, tal qual uma corrida no momento da largada. Demétrios defende, então, o uso de περίοδος, conforme visto acima, como termo da retórica análogo à pista circular onde se faz a volta (duma corrida), donde o termo equivalente em latim: *circuitus*. Percebe-se, assim, que a acepção moderna de περίοδος coincide com a antiga, na idéia de unidade, independência e autonomia de sequência.

Há, em síntese, duas acepções para o περίοδος: uma acepção métrica, que incluiria uma sequência de extensão superior ao verso, uma seção (estrofe) de estrutura em forma ou não de versos e, finalmente, como sinônimo de περικοπέ. Uma acepção rítmica, união de três ou mais pés diferentes. Somente a acepção métrica teve continuação no uso moderno.

Em suma, compreendida a relação entre música/poesia e o discurso. Assim fica mais fácil tomar o περίοδος numa perspectiva rítmica, dentro do discurso oratório. No nosso entender, a *oratio numerosa* é a interface entre “escrita” e “fala”, uma fala marcada frente à fala normal. E já que Cícero dedica boa parte do seu tratado à análise do período oratório como condutor do ritmo no discurso, parece-nos coerente tomar o uso do περίοδος nesse sentido. De fato, no *Orator*, do parágrafo 211 até o parágrafo 226, quando fala sobre a prosa rítmica, Cícero detém-se no período oratório (περίοδος), ao qual chama de *circuitus* ou *ambitus*, mas também de *comprehensio*, *continuuatio* e *circumscripção*¹¹². Às partes componentes de sua estrutura, ele chama de *particulae* e *incisiones*¹¹³, mas também usa a tradução do grego para κῶλα e κόμματα, *incisa* e *membra*¹¹⁴ (‘membros’ e ‘incisos’). O inciso é um elemento breve, ao qual não se aplicam as regras da prosa métrica¹¹⁵; o membro tem extensão e articulação variada; o período deve medir quatro versos¹¹⁶, medida aceita por Quintiliano, embora este prefira como período ideal o composto por três membros, o τρίκωλον (*Instit. or.* 9. 4. 122-130). Para Cícero, há limites “pulmonares”, por assim dizer, no seguimento do discurso. Uma

¹¹² *Or.* 204.

¹¹³ *Or.* 205-206.

¹¹⁴ *Or.* 211.

¹¹⁵ *Instit. or.* 9. 4. 122.

¹¹⁶ *Or.* 222-225.

necessidade física que resulta em pausas esperadas e observáveis, quando fragmentamos o texto em unidades menores¹¹⁷.

CANTO ORATÓRIO E PERÍODO GREGORIANO: EXEMPLO DE CONTINUIDADE E PERMANÊNCIA

Nossa breve incursão no universo da prosa artística e da música na Antiguidade levou-nos a algumas constatações importantes. Parece não haver dúvida de que a construção do período oratório no discurso, da maneira como propunham os antigos, criava um sistema rítmico na frase, com o qual a teoria musical encontra relações diretas, de tal modo que o ritmo do discurso assemelha-se à monodia de um canto plano recitativo. Em verdade, a aproximação entre a música e o περίοδος já era diagnosticada por diversos autores na Antiguidade, como Aristótenes de Tarento, Aristides Quintiliano e Arquitas de Tarento. Tanto mais evidente é ainda a relação entre o período oratório e a música quando tomamos o canto gregoriano (CG) como base de comparação, haja vista as semelhanças, inclusive conceituais, entre ambos. É possível, assim, mostrar evidências das proporções rítmicas estabelecidas pelos metros greco-romanos, utilizados na prosa rítmica, na configuração do sistema melódico do CG. Já vimos que não são os pés métricos usados na poesia e na prosa que proporcionam por si só o ritmo¹¹⁸, mas eles servem como referência para dispor as palavras no período (*concinmitas*), de modo que o ritmo surja sem que pareça ter sido calculado ou planejado com a ajuda dos metros, mas que dêem a impressão de espontaneidade¹¹⁹. Algo parecido com o canto gregoriano, que também possuía métrica, mas ritmo livre.

Segundo Holst (1987), a mais antiga música escrita que sobreviveu na Europa é o CG, no qual salmos e orações são entoados em prosa, com ritmo e inflexão das palavras faladas, um canto homofônico que desabrochará a partir do século VIII e atingirá o apogeu alguns séculos mais tarde, essencialmente cantado por vozes masculinas, sem

¹¹⁷ Cf. *De or.* 3, 181.

¹¹⁸ De fato, a partir do exemplo que Cícero oferece (*Or.* 213). Marouzeau (1946, p. 299) afirma que a análise estrutural do período mostra que o efeito artístico resulta menos da composição métrica do que do arranjo interno da frase.

¹¹⁹ *Or.* 219.

acompanhamento, com textos em latim. Apesar do nome, não foi Gregório Magno (540-604 d.C.) quem o criou. A maioria dos hinos pertence a autores medievais anônimos e recebeu influência da “cantilação” hebraica e da recitação litúrgica bizantina. Codificadas e unificadas no fim do século VI pelo então papa Gregório – que estabeleceu, entre outras coisas, o latim como língua oficial – e, posteriormente, reconstituídas pelos beneditinos de Solesmes (França) no fim do século XIX, as melodias do cantochão experimentaram um quase que virtual desaparecimento dos serviços correntes da Igreja Católica com o Concílio Vaticano II (1962-1965), que substituiu na liturgia o latim pelas línguas vernáculas para que os textos pudessem ser mais facilmente entendidos pela comunidade. Desde então, sua prática eclesiástica fica restrita a alguns poucos mosteiros e igrejas.

A Gregório, portanto, coube apenas a seleção e adaptação dos cantos a serem utilizados na liturgia da Igreja, que já existiam por volta do séc. IV. O percurso começa com Ambrósio (340-397), bispo de Milão, que organiza o CG em sua diocese, mais tarde Agostinho (354-430) propaga-o e redige o tratado *De musica* (teoria da poesia latina) e, finalmente, Gregório estende a toda igreja os cantos eclesiásticos.

No séc. III e IV d.C., quando se fixava o ritual da missa, a liturgia era celebrada em língua vernácula de cada região, mas o dito rito “romano antigo” utilizava o latim e, mais tarde, suplantaria definitivamente as celebrações em língua local, utilizando, para isso, o CG. Não obstante, a primeira notação musical só apareceu por volta de 830 d.C. Antes disso, os hinos eram repassados oralmente de mestre para discípulo (o que levava cerca de 10 anos), de modo que somente mais tarde, surgiu a notação neumática¹²⁰, com a finalidade de auxiliar o cantor (ou *chantre*) a lembrar a maneira correta de recitar cada hino. Isso porque no canto gregoriano, mesmo tendo ritmo livre, cada peça

¹²⁰ Os neumas são os símbolos gráficos específicos e exclusivos na notação gregoriana, podendo corresponder à notação musical moderna, mas não devem ser confundidos com ela, pois são uma espécie de “gestos escritos” (cf. CARDINE, 1989). São a pauta do canto. A notação neumática surgiu na *schola cantorum*, fundada por S. Gregório. Não indicava a nota, mas ajudava na leitura, já que o cantor deveria conhecer o trecho musical. Os neumas vieram ampliar as implicações do texto declamado, que abrange várias notas (de duas a cinco, nos neumas compostos).

é centonizada, isto é, formada por fórmulas já preestabelecidas, os chamados modos¹²¹. Além disso,

as características musicais do canto gregoriano são facilmente enumeradas. Enquanto melodias podem variar em complexidade de monótons para padrões elaborados de figuras variadas (*flowing figures*), uma atenção cuidadosa é geralmente empregada ao objetivo expressivo do texto. Assim, a música serve como um auxiliar ao texto e objetiva realçar seu significado. Como já foi dito, o canto gregoriano é uma música vocalizada em um único tom cuja expressividade é realizada por significado puramente melódico. Mas essas melodias diferem da maioria convencional ouvida hodiernamente em dois aspectos: (a) elas são modais e (b) seu ritmo é 'livre' e oratório, libertadas pelas demandas de uma regularidade de um padrão recorrente. (Deve ser observado aqui que os compositores do século vinte têm também escrito músicas vazias de regularidade rítmica) Várias teorias contraditórias que dizem respeito às interpretações rítmicas do canto têm sido promulgadas, e a questão ainda permanece a mesma para as querelas acadêmicas. (BERSNTEIN, 1962, p. 42)

Há indícios de que o canto plano possuía fórmulas melódicas, indicadas por neumas, que também indicavam uma certa estrutura rítmica (aliás, o neuma é essencialmente rítmico), baseada na quantidade silábica. Tais fórmulas já seriam os próprios modos gregorianos, os quais, advindos das escalas antigas, foram designados com os nomes originais gregos depois de terem sido diferenciados só por cifras durante muitos séculos. Eccher (1953) nos informa que havia na Antiguidade greco-romana sete modos autênticos e sete plagais. Desses catorze modos, o CG retém somente oito modos (embora funcionem de maneira completamente diferente dos antigos modos

¹²¹ Os modos são terminações específicas e pré-fixadas da escala musical do canto gregoriano, isto é, o modo era definido pela última nota do canto, que era posta no começo da peça, para designar o modo (no sentido de extensão da escala melódica em que se desenvolveria o canto) da mesma.

gregos), mas também usou, eventualmente, os outros seis. A partir do século IX, esses oito modos já eram utilizados, embora, primeiramente, tenham sido compactados em quatro: *protus* (I e II modo, dórico e hipodórico), *deuterus* (III e IV modos, frígio e hipofrígio), *tritus* (V e VI modo, lídio e hipolídio) e *tetrardus* (VII e VIII modo, mixolídio e hipomixolídio). Eis os modos autênticos e plagais com suas finais e dominantes correspondentes:

I. Dórico

II. Hipodórico

III. Frígio

IV. Hipofrígio

V. Lídio

VI. Hipolídio

VII. Mixolídio

VIII. Hipomixolídio

AUTÊNTICOS ||: = Finalis PLAGAIS
 o = Dominante

Figura 1: Modos autênticos e plagais

Fonte: <https://tl.teachingonestepahead.com/qu-es-modo>

Não importa o movimento interno na escala de qualquer um desses modos, o importante é que a nota final (*finalis*) seja a principal (ré, por exemplo) e a dominante seja a última, para onde corre a melodia. Os diferentes modos produzem diferentes sentimentos e cada um possui sua cor particular: o autêntico e o plagal representavam a natureza da voz humana (altas e baixas) que, dialogando vibrantemente, tocavam os sentimentos dos ouvintes. Tendo sido criado para ser cantado como parte dos ritos religiosos, portanto, o objetivo primeiro do CG era o de inculcar sentimentos de devoção ou piedade na assembléia. Por isso, inclusive, a antifona, que acompanha o salmo, articula-se conforme os modos disponíveis da salmodia gregoriana, “mais alto” ou “mais grave”, conforme o que melhor convier a seu *ambitus* e a seu *ethos* (da peça) (cf. MASSIN, 1997). Cada

modo, resultando diferentemente um do outro em extensão, na ordem dos tons e semitons, no aspecto autêntico e plagal e na posição da dominante, produzia um caráter estético próprio que, em tese, suscitava sentimentos específicos. As nuances da grande riqueza dos modos gregorianos, portanto, são sutilmente intuídos pelos executores do CG, que, ao compô-los, selecionavam o modo conveniente, de modo que a cláusula soasse como quisessem (ECCHER, 1952). Um teórico medieval, Aureliano di Réomé (*apud* ECCHER, *ibid.*, pp. 150-151), atribuiu a cada modo sentimentos e sensações próprios, que mais tarde seriam reproduzidos nos tratados de teoria do CG. São eles:

- a) I modo (dórico): adequado a todos (acontecimentos, sentimentos e pessoas); é o modo gregoriano por excelência, e o primeiro de todos.
- b) II modo (hipodórico): é o modo triste, devido à sua gravidade tonal e pela rigidez da sua melodia.
- c) III modo (frígio): é o mais bravejante por causa do *tritonus* (intervalo musical que abarca três tons inteiros), considerado o *diabolus in musica*, já que chegava a irritar os maestros e cantores graças à dificuldade que tinham em executá-lo.
- d) IV modo (hipofrígio): é o afetuoso. É o mais belo dos modos, pela suavidade inata da sua construção modal e pelo misticismo musical que dele deriva.
- e) V modo (lídio): é dedicado aos afortunados, felizes.
- f) VI modo (hipolídio): é dos piedosos, porque, fundamentada sobre uma terça acima, é sempre estável e raramente ultrapassado pela melodia. Produz-se, assim, uma certa sobriedade e solenidade.
- g) VII modo (mixolídio): é adequado aos jovens, pois é o mais flexível e, com seu costumeiro intervalo do início (Sol-Ré), parece querer romper os impedimentos da tônica à dominante e cantar, de súbito, mais alto.
- h) VIII modo (hipomixolídio): é o modo dos sábios, porque é o último dos modos, que encerra a série.

As variações, portanto, das extensões do período do CG, pré-fixadas pelos modos, tinham, a intenção de inculcar emoções na assembléia. O ritmo era determinado pelo tipo de intenção pretendida e organizado de acordo com as *clausulae* adequadas de cada modo.

Uma outra questão relevante: de fato, há estreita e indissociável relação entre a melodia gregoriana e o texto latino e seu ritmo, de modo que é difícil adaptar o CG a outra língua, pois o acento latino presidiu à criação das sílabas e, portanto, é errôneo apresentar as cadências cursivas como independentes do acento da palavra, sendo que a acentuação latina é, de um modo geral, mas nem sempre, respeitada (CARDINE, 1989). Não por acaso, depois do século IV, só a música poderia, em alguns casos, estabelecer a diferença entre breves e longas. E mesmo na Antiguidade, as sílabas, algumas vezes, privadas de melodia, soavam como prosa, apesar de suas durações desiguais¹²² (VALOIS, 1965, p. 40).

Seja como for, se os compositores anônimos destas admiráveis melopéias deram tanta importância à “forma”, fizeram-no porque tinham o modelo e beberam esse espírito na prática literária – com suas consequências musicais da antiga Roma e dos primeiros tempos cristãos. Tal é, em particular, o caso das cadências, terminação lógica dessa prosa ‘cuidada’ que no século XII se denomina ‘cursus’, e que encontramos já usada por Crasso e Cícero, entre outros, e pelos prosadores cristãos como Mínucio, Cipriano, Arnóbio, Lactâncio e Tertuliano, sem esquecer o nosso mestre Agostinho, sobretudo em suas Confissões e em *De civitate Dei*. (...) Agostinho enumera quatro tipos de cláusulas (métricas, tônicas ou mistas) demorando-se com deleite em seu aspecto ‘numerado’. O tipo misto se impõe a partir do século IV; o tônico aparece usado por volta do século V(...). O *cursus* está na base de grande parte da liturgia da missa. (*ibid.*, p. 46)

O canto gregoriano se favorece não só da nomenclatura, mas principalmente dos princípios teóricos e práticos da métrica clássica, inclusive da combinação de pés, em especial daquela utilizada na confecção do período rítmico. Mais do que isso, sendo, na verdade, uma fala marcada, já que flexível, embora com final pré-determinado

¹²² Cf, Or. 183: Sed in uersibus res est apertior, quamquam etiam a modis quibusdam cantu remoto soluta esse uidetur oratio.

Considerações sobre ritmo e período oratório na esfera da antiguidade clássica
 justamente por causa das cláusulas musicais, o CG tem uma estrutura
 interna muito semelhante ao do período oratório¹²³:

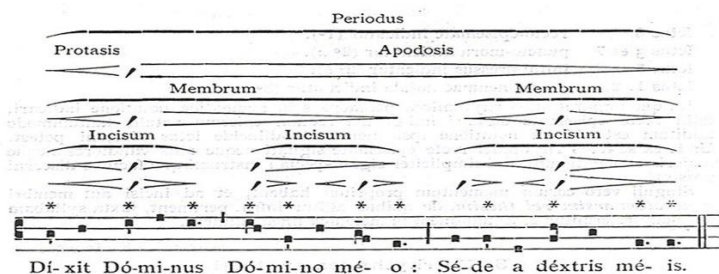
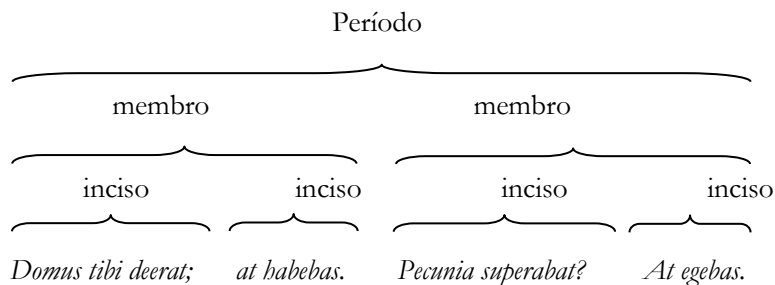


Figura 2: estrutura do verso do CG

Fonte: Liber Usualis

Comparando-o agora com o exemplo usado¹²⁴ por Cícero para explicar a colometria do período, percebemos melhor as semelhanças:



O final do período também possui muitas semelhanças com as medidas clássicas. No exemplo abaixo, percebemos que a teoria do CG faz um esquema das cláusulas datílica e espondeica para nomear a relação musical no compasso. As cláusulas são, de fato, a mesma base para desenvolver a métrica musical do CG:

¹²³ Figuras retiradas do *Liber Usualis* (pp. 14-15)

¹²⁴ Cf. *Or.* 223.

A. Clausulae unius accentūs { spondaicae (/ ·) Dómi-no mé- o
dactylicae (/ · ·) páeri Dómi-num

B. Clausulae duplici accentūs

a) dispondaicae (/ · / ·) in to-to cór- de mé- o
b) didactylicae (/ · · / · ·) pá- e- ri Dómi- num
c) dactylo-spondaicae (/ · · / ·) có- rante fé- ci
d) spondaico-dactylicae (/ · / · ·) co- gno- ví- sti me

Figura 3: clausulas do CG

Fonte: Liber Usualis

Em síntese, o CG se baseia na teoria clássica da métrica, inclusive na combinação dos pés que, tais quais em Cícero, são como que “fórmulas” recitativas do discurso: elas pré-determinam o final do período e do compasso do CG, mas, tanto em um como em outro, o ritmo é flexível e oscila elegantemente entre a fala normal e a melodia do canto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A argumentação apresentada nestas linhas pretendeu defender a ideia de que a analogia entre ritmo linguístico e música não se trata de apenas coincidência ou uma mera escolha aleatória de nomenclatura adotada por certo estilo musical, como e o caso do cantochão, apesar de que somente o fato de o CG usar a palavra *clausula* para não só se referir, mas também para organizar as estruturas rítmicas do período gregoriano, já seria suficiente para um olhar mais detido a fim de verificar aí as influências clássicas. De fato, mais do que isso, os princípios do ritmo no discurso, a eficiência das cláusulas métricas, o jogo de acento e intervalos de tempo são princípios que, aplicados efetivamente no CG, consubstanciam o longo percurso de estudos que, desde a Antiguidade, procuram evidenciar as relações estreitas entre música, linguagem e discurso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A. L. Poljak (1972) **Iuri Tinianov, El problema de la lengua poetica.** Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- A. Yon (1964) **Cicerón, L'orateur, et Du meilleur genre d'orateurs.** Paris: Belles Lettres.
- C. Eccher (1952) **Chironomia gregoriana.** Roma: Desclée.
- D. Harrán (1997), "Toward a rhetorical code of early music", **The Journal of Musicology** 1 15 19-42.
- E. F. Dewe (1989) **Dom Eugene Cardine, Primeiro ano de canto gregoriano e semiologia gregoriana.** São Paulo: Palas Atenas/Attar.
- E. J. Bakker (1997) **Poetry in speech: orality in Homeric discourse.** Ithaca/London: Cornell University Press.
- E. M. Ferrando (1934) **Curt Sachs, La música en la Antigüedad.** 2. ed. Barcelona-Buenos Aires: Labor.
- E. Norden (1986) **La prosa d'arte antica: dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza.** Roma: Salerno.
- G. Abraham (1986) **The concise Oxford history of music.** Oxford-New York: Oxford University Press.
- G. Pace (2002), "Il termine *μετρίοδος* nella dottrina metrica e ritmica antica", **Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Roma (nuova serie)** 2 71 25-46.
- H. F. Olson (1967) **Music, physics and engineering (formerly titled musical engineering).** New York: Dove.
- H. Meschonnic (1982) **Critique du rythme: anthropologie historique du langage.** Paris: Verdier.
- J. Alsina (1991) **Teoría literaria griega.** Madrid: Gredos.
- J. B. Massin (1997) **História da música ocidental.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- J. Cousin (1975-80) **Quintilien, Institutio oratoria.** Paris: Les Belles Lettres 7.
- J. H. Freese (1994) **Aristotle, The 'art' of rhetoric.** London: Harvard University Press.
- J. L. Moreno (1997), "Vox (sonus), sermo, carmen, cantus, uersus, oratio", **Estudios de Linguística Latina: Actas del IX colóquio internacional de Linguística latina** 2 971-984.
- J. Marouzeau (1997) **Traité de stylistique latine.** 2. ed. Paris: Les Belles Lettres.
- J. Valois (1965) **El canto gregoriano.** Buenos Aires: EUDEBA.
- L. Ellmeruch (1977) **História da música.** 5. ed. São Paulo: Fermata.
- L. Hurtado (1971) **Introducción a la estética de la música.** Buenos Aires: Paidós.

- L. Lomiento (2004), “Da prosa a poesia, da poesia a prosa in Dionigi D’Alicarnasso”, **Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Roma (nuova serie)** 2 77 103-117.
- L. Menna-Barreto, N. Marques (orgs.) (1997) **Cronobiologia: princípios e aplicações**. São Paulo: Edusp/Fiocruz.
- L. Roveda (2006), “Musique, métaphores et origine du langage dans ‘le traité de La formation mécanique des langues’ de Charles de Brosses”, **Neophilologus** 90 25-37.
- LIBER USUALIS (1946) **Missae et officii: pro dominicis et festis cum cantu gregoriano**, Parisiis, Tornaci. Romae: Desclée.
- M. Bernstein (1962) **An introduction to music**. New York: Prentice-Hall.
- M. E. L. Salum (1975) **Louis-Jean Calvet, Saussure: pró e contra, para uma linguística social**. São Paulo: Cultrix.
- M. Grant A, G. C. Fiske (1924), “Cicero’s ‘Orator’ and Horace’s ‘Ars Poetica’”, **Harvard Studies in Classical Philology** 35 1-74.
- M. Kzertok (1987) **Imogen Holst, ABC da música**. São Paulo: Martins Fontes.
- M. Lebel, G. Aujac (1981) **Denys D’halicarnasse, Opuscules rhétoriques, tome III: La composition stylistique**. Paris: Les Belles Lettres.
- M. Nespor (1994) **Le strutture del linguaggio: fonologia**. Bologna: Il Mulino.
- M. S. Said (1956) **Acentuação e versificação latinas: observações e estudos**. Rio de Janeiro: Simões.
- M. W. Averbug, C. S. Souza (1987) **John Lyons, Lingua(gem) e linguística**. Rio de Janeiro: Guanabara-Koogan.
- R. A. Rocha Junior (2007) **O Peri Mousikēs, de Plutarco: tradução, comentários e notas**. 2007. Tese (Doutorado em Linguística), IEL/UNICAMP, Campinas.
- S. J. Willett (2002), “Working memory and its constraints on colometry”, **Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Roma (nuova serie)** 2 71 7-19.
- T. Fleming (2006), “The origin of the period”, **Quaderni Urbinati di Cultura Classica, Roma (nuova serie)** 1 82 1 95-102.
- V. J. H. Llorente (1971) **La lengua latina en su aspecto prosódico**. Madrid: Gredos.
- W. R. M. Lamb (1996) **Plato, Lysis, Symposium, Gorgias**. London: Harvard University Press.
- W. S. ALLEN (1973) **Accent and rhythm: prosodic features of Latin and Greek: a study in theory and reconstruction**. Cambridge: Cambridge University Press.

DO CARPE DIEM AO HAKUNA MATATA

Weberson Fernandes Grizoste¹²⁵

André Luís Martins Rodrigues¹²⁶

CARPE DIEME EPICURISMO EM HORÁCIO¹²⁷

A filosofia epicurista surgiu na Grécia por volta de 306 a.C. Fundada por Epicuro de Samos (342/341 a 270 a.C.), em um período sócio-político conturbado da história grega, tinha como objetivo aperfeiçoar o conhecimento interior do homem e libertá-lo de suas preocupações externas, além de buscar libertar o homem de temores abstratos que o impediam de viver plenamente. O principal objetivo do epicurismo consistia no alcance do prazer, desde que utilizado na medida certa. Neste ponto o epicurismo difere-se da doutrina hedonista, que prega um prazer obtido a qualquer custo. Os ecos da filosofia de Epicuro podem ser encontrados séculos mais tarde na poesia latina. Um dos principais motivos para a difusão da filosofia epicurista dentro da cultura latina deve-se ao período conturbado pelo qual Roma passava, igualmente ao período ocorrido no surgimento na sociedade grega (*Vide* Rodrigues, 2020, 10-14).

Há na poesia de Horácio muitos reflexos do epicurismo nas odes que versam sobre a brevidade da vida, da morte inevitável, da escolha pela simplicidade da vida em oposição aos grandes luxos a justa medida. Para esta ocasião selecionamos algumas destas odes.

A Ode 1.4 se caracteriza como um canto de celebração para a chegada da primavera. Passado o áspero inverno, é tempo de aproveitar o período aprazível que se achega junto com o vento favônio, o suave vento vindo do poente: *Nunc decet aut uiridi nitidum*

¹²⁵ Professor Adjunto de Latim e Estudos Clássicos na Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Doutor em Poética e Hermenêutica pela Universidade de Coimbra. wgrizoste@uea.edu.br

¹²⁶ Graduado em Letras pela Universidade do Estado do Amazonas, foi bolsista de Iniciação Científica pelo CNPq (2018-19) e Fapeam (2019-20).

¹²⁷ Este primeiro tópico é uma versão modificada e ampliada do resumo expandido intitulado “Ecos do Epicurismo em Horácio” publicado no *Caderno de Resumos da XII Semana de Letras* (2019), pp. 10-13.

caput impedire myrto | aut flore, terrae quem ferunt solutae; (Hor. *Carm.* 1.4.9-10) “agora é tempo de cingir a testa resplandecente com o verde mirto | ou com a flor que a terra trouxe sem entraves”. O inverno é o tempo em que a vida hiberna e o seu fim traz de volta o marinheiro ao mar: *trahuntque siccas machinae carinas* (v.2) “as máquinas arrastam as quilhas secas do navio”, finda o confinamento do gado nos estábulos (*stabulis... pecus* v.3), e o lavrador não mais precisa se aquecer junto ao fogo (*arator igni* v.3); pois *nec prata canis albicant pruinis.* (v.4) “nem as relvas alvejam com a branca neve”. Agora, portanto, é tempo de viver pois breve é a duração da vida e isto impede que o homem possa criar esperanças duradouras ou eternas, pois ao chegar da morte tudo aquilo que foi conquistado durante a vida também chega a seu fim.

*Pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris. O beate Sestii,
uitae summa brevis spem nos uetat inchoare longam.
Iam te premet nox fabulaeque Manes
et domus exilis Plutonia,* (Hor. *Carm.* 1.4.13-16).

A Morte pálida com imparcial pé bate à porta das cabanas dos pobres e dos palácios dos reis. Ó bem-aventurado Séstio, a breve duração da vida impede-nos de empreender duradouras esperanças, em breve te oprimirá a noite, e os Manes da lenda, e a descarnada casa de Plutão.

Na casa de Plutão não mais é dado ao homem o prazer do vinho e do sexo, diz Horácio a Séstio, num passo para o tema da bissexualidade¹²⁸ *nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuuentus | nunc omnis et mox uirgines tepebunt.* (vv. 19-20). “nem admirarás o delicado Lícidas, por quem agora toda a juventude arde, | e por quem em breve as virgens hão-de corar”. Logo, ao aproveitar o agora, o homem deixa de se preocupar com a duração de sua vida. Exortação semelhante que se poderá observar na ode 4.7.

Ao cantar sobre a ciclo das estações, Horácio põe em oposição o ciclo renovável infinito da natureza à vida humana, que por sua vez

¹²⁸ Lícidas é citado, também, por Virgílio nas *Écoglas* 7.67: *Lycida formose* “Ó formoso Lícidas”, pela voz de Tírsis.

é finita, e exorta: *Inmortalia ne speres, monet annus et alium | quae rapit hora diem*. (Hor. *Carm.* 4.7.7-8) “nada esperes de imortal, é o conselho do ano e da hora | que o ameno dia rouba”. À primavera sucede o verão, o frutífero outono com suas colheitas o faz morrer, mas em seguida o outono é suplantado pelo árido inverno. Neste ciclo da natureza, o que quer que ao coração o homem satisfaça, terminará por cair nas mãos ávidas de um herdeiro (vv. 19-20) (o mesmo pensamento é dirigido a Délio no poema 2.3.17-20). Depois de morto a linhagem não é capaz de fazer ressurgir o parente, nem a eloquência e nem a devoção (vv. 21-24), e o exemplo está no mito: nem Diana foi capaz de ressuscitar o casto Hipólito, nem Teseu de quebrar as correntes que amarraram, para sempre, o seu amado Píritoo (vv. 25-28).

Horácio, de fato, foi o grande arauto do *Carpe Diem*, e que este adquire suas reais formas e sublimação através da filosofia epicurista, que em tese proclama-se um meio-termo entre os pensamentos hedonista e a estoicista. O termo é encontrado na Ode 1.11.8, apesar de o conselho pregado por esta máxima aparecer, como recorda André (Rodrigues, 2020, 8), em outras odes.

Aqui, o poeta exorta a aproveitar a vida hoje mesmo, e que não sejam criadas expectativas, preocupações acerca do futuro. A preocupação com o futuro, além de impedir o bom proveito do presente o seu conhecimento, antes do tempo, é também proibido pelos deuses (*vide* Oliveira, 2009, pg. 40). Aqui Horácio reafirma a brevidade da vida para justificar sua exortação: *Dum loquimur, fugerit inuida | aetas: carpe diem, quam minimum credula postero* (Hor. *Carm.* 1.11.7-8) “enquanto falamos, invejoso terá fugido o tempo | aproveite o dia, confiando o mínimo possível no amanhã”.

Para Epicuro, “nenhum prazer em si mesmo é um mal, mas aquilo que produz certos prazeres acarreta sofrimentos bem maiores do que os prazeres (apud Moraes, 2010, pg. 25). O prazer acaba por se tornar um mal se se é utilizado de modo desenfreado. Há que encontrar um equilíbrio no ato das coisas, pois é o limite do permissível que gera prazer sem agravos. Horácio exemplifica esta máxima em sua ode báquica 1.18. Ao celebrar o consumo do vinho canta-nos, também, as suas consequências. Assim, ao mesmo tempo que o vinho pode produzir efeitos positivos, como desvanecer do pensamento humano e as preocupações externas (vv. 4-5), pode também causar consequências (v. 7). E não há nenhum exemplo melhor que buscar na mitologia latina: Horácio relembra a violenta guerra travada entre os

Centauros e os Lápitas, provocada pelo excesso de embriaguez de Éurito, um dos centauros, por ocasião do casamento do rei Pirítoos com Hipodâmia. O centauro tentou violar a noiva e o que começou como uma querela causada pelo vinho terminou numa famigerada guerra conhecida por Centauromaquia, vencida pelos Lápitas (vv. 8-16).

A Ode 2.16 reflete sobre os males causados pela riqueza financeira. A riqueza não é capaz de libertar o homem de suas inquietações, nem de comprar a sua tranquilidade. Pelo contrário, bem vive aquele que não possui a cobiça e que vive uma vida humilde. Não se trata de viver como um eremita, mas de não procurar mais do que o necessário para viver.

Na Ode 2.16 Horácio dirige-se aos peregrinos: *Otium diuos rogat in patenti | prensus Aegaeo* (vv. 1-2) “tranquilidade roga aos deuses quem em mar aberto | foi surpreendido no Egeu”; a mesma *otium* “tranquilidade” pedia a Trácia (v.5) e os Medos (v.6) tomados em guerra furiosa. O termo traduzido por tranquilidade é *otium*, que no conceito literário em grego é σχολή (scholê), isto é, tranquilidade da alma, descanso de todas as preocupações e desassossegos. O termo *otium* é utilizado aqui, propositadamente, como negação de *negotium* e possui uma tonalidade epicurista. Os tesouros não podem afastar as inquietações da alma (vv.9-11), posto que o homem precisa de bem pouco para viver bem (vv. 12-16).

Também é bastante evidente, na ode 3.1 a recusa do poeta pelo luxo e riquezas. Aí o poeta cita diversas perturbações das quais os que vivem de modo simples estão livres, afim de demonstrar as desvantagens daqueles que cobiçam mais do que o necessário. Compactua, desse modo, com os ideais de Epicuro, quando este afirma que “o justo desfruta plena serenidade; o injusto, porém, está cheio da maior preocupação” (apud Moraes, 2010, pg. 34). Enfim, para Horácio a verdadeira riqueza pode somente ser alcançada após o homem dominar sua própria ganância e utilizar seus bens de modo correto e moderado, a exemplo de Proculeio (Hor. *Carm.* 2.2.5).

É a partir dos princípios da doutrina epicurista concisamente apresentados, dado a amplitude objetiva desse ensaio, faremos breve abordagem das relações intersemióticas entre a literatura e o cinema, para depois procedermos análise da filosofia por trás de *Hakuna Matata*, bem como dos processos intersemióticos e de influência clássica, nomeadamente de Horácio, no que concerne às personagens Timão e Pumba em uma obra cinematográfica específica.

INTERPOÉTICAS: DO TEXTO AO ECRÃ

Dá-se o nome de ekphrasis ao processo de fixar em palavras através de técnicas estilísticas, imagens e objetos artísticos. Como exemplos ecrásticos, no prefácio de seu livro, Krieger (1992, pp.xxii-iii) destacou, da antiguidade clássica, a descrição do escudo de Aquiles (*Il.* 18.483-608) e do escudo de Eneias (*Aen.* 8.626-731). Na sua *Arte Poética*, Horácio cunhou a célebre frase *Vt pictura poesis* (v. 361) “como a pintura é a poesia” e faz, a seguir, uma descrição de como cada qual das artes deve ser lida. Varga (1981, pg. 167) lembra-nos a definição de Simonides, em que a poesia é pintura falante e a pintura é uma poesia muda; mas foi Plutarco, como recorda André (2008, pp. 159-160) quem nos informou a definição de Simonides, e cuja definição está citada por Camões, em *Os Lusíadas* (7.76.7-8; 8.41.7-8), e que de fato foi Aristóteles (*P.* 1447¹²⁹) o primeiro a teorizar sobre o assunto. Assim é certo, como convém na defesa de uma poética do cinema, em que Ferreira (2004, pg. 64) lembrou que Todorov em sua *Poética* de Aristóteles tinha considerado que a “poética” não é apenas aplicável aos estudos literários¹³⁰. Horácio, como acabamos de observar, já havia aplicado os conceitos de Poética para além da literatura, em termos claros diz sua *Arte Poética* (vv. 9-10): *pictoribus atque poetis | quidlibet audendi semper fuit aequa potestas*, isto é, “a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar”. E não se restringe apenas a pintura, mais adiante, Horácio referir-se-á à música

¹²⁹ “A epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, uma das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos, ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira. Pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes”. (trad. Eudoro de Sousa).

¹³⁰ De fato, Todorov recorre a afirmação de Valéry em seu artigo “De l’enseignement de la poétique au Collège de France”, publicado na *Variété V* (Gallimard, Paris, 1945, p. 291), na qual o nome Poética, como convém a sua etimologia, é o nome de tudo aquilo que diz respeito à criação ou à composição de obras cuja linguagem é ao mesmo tempo a substância e o meio, e nunca num sentido restrito a conjunto de regras ou preceitos estéticos da poesia (Todorov, 1993, pp. 12).

(vv. 202-2019), aos preceitos do seu emprego, como elemento basilar da poesia dramática. Assim, por definição, se a ekphrasis é a representação verbal de um texto real ou fictício, Krieger (1992, pg. xii) denomina de ekphrasis reversa quando as artes visuais produzem um equivalente do texto verbal em vez de ao contrário. Isto é, os poetas usam o objeto artístico para a criação literária e os artistas usam do texto literário para a criação artística.

A invenção da fotografia, do cinema, a expansão da banda desenhada, a difusão do rádio e da televisão, do vídeo, da informática “obrigaram ao reconhecimento da precariedade e do simplismo dos modelos hexagonais da distribuição das «Belas Artes»” (Ribeiro, 2000, pg. 115). Ao longo da história, as artes receberam diversas classificações mais ou menos convincentes. Brioschi e Di Girolamo (1998, pp. 253-256) lembram a distinção clássica entre artes temporais (música, literatura, etc.) e artes não temporais (pintura, escultura, etc.) e demonstram como a fusão de dois ou mais gêneros pode dar lugar a novos gêneros de artes mistas (*vide* Machado e Pageaux, 1988, pp. 145-148), como é o caso da ópera lírica em que a música se apoia em um texto, comumente versificado, e está inserido numa ação dramática; e também o cinema, em que a imagem acompanha o diálogo, ou por palavras de fundo, e comumente, por efeitos sonoros e musicais.

Hoje é bastante comum casos de transposição intersemiótica que transformam uma mensagem numa prática semiótica distinta, como a adaptação ou a inspiração. Existe transposições mais facilmente concebíveis, como é o caso entre a literatura e a banda desenhada; e também transferências menos óbvias, como a escultura e a música, por exemplo (Ribeiro, 2000, pg. 116). Mas, como bem recordam Macedo e Grossegesse (2006, pp. 12-13) desde a Antiguidade clássica temos cenas mitológicas e fábulas poéticas adaptadas/transformadas em peças de cerâmica; as narrativas bíblicas foram, logo, transformadas em imagens para serem ‘lidas’ pelos fiéis. Aliás, mais do que adaptações de temas da literatura clássica, numa outra ocasião afirmamos que novos gêneros surgiram de antigos gêneros, que o cinema e o romance surgiram do teatro greco-romano¹³¹: o cinema da parte essencialmente interpretativa no palco, e

¹³¹ Esse nosso entendimento surgiu da comparação que Walter Besant (2015, pg. 39) estabeleceu entre a estrutura do romance e da tragédia; e da reflexão

o romance da estética textual das tragédias e comédias (Grizoste, 2014, 165). Logo, é legítimo que os clássicos da literatura continuem a serem adaptadas/copiadas em artes cujos gêneros são mais recentes, como é o caso do cinema e do desenho animado.

O desenho animado, ao lado do cinema, é uma modalidade de discurso estético das artes audiovisuais. O perfil semiológico do desenho animado tem os plurissignos compostos por imagens, sons, ruídos e palavras e uma relação ôntica de sinais icônicos. O perfil semiológico da poesia, por exemplo, é composto de palavras em linha escrita ou sons articulados numa relação ôntica convencional (Ribeiro, 2000, pg. 118). Em certo ponto, a banda desenhada situa-se num percurso semiológico entre a literatura e o desenho animado, a diferença cabal é que o desenho animado incorpora aí uma sequência de sons e ruídos e as palavras são ditas, não escritas – o que demanda a presença de mais de uma habilidade artística. Com efeito, Brioschi e Di Girolamo (1998, pg. 255) lembram que algumas artes têm uma aparência mais puras e são interpretações de um gosto e uma ideologia (como é o caso da poesia), posto que outras obras surgem como um produto de diversas habilidades¹³²: como a ópera lírica, por exemplo, das habilidades de um músico e um escritor; e que ainda mais complexo é o caso do cinema, onde as competências em jogo são muito mais numerosas. Ferreira (2004, pg. 318) destaca que “o cinema, que tem uma discursividade própria, feita a partir de imagens e de sons, tem também a sua retórica, a sua pragmática e a sua poética próprias”; e obviamente o desenho animado insere-se nesta concepção um tanto complexa: a voz de dubladores, por exemplo, deve estar em consonância com a personagem cujos movimentos são computadorizados.

O discurso literário e o discurso artístico não surgem de um caos, nem são arrancados do cérebro como uma Minerva. Todorov (1993, pg. 35) identifica diferentes «registros» no âmbito da linguagem,

de Murta (1941, pg. 227) sobre o entendimento dos dramaturgos como “obreiros de cena” e não como escritores.

¹³² Nesse aspecto, Besant (2015, pg. 39) destaca a enorme habilidade que se requer a um romancista, já que “um romance é como uma peça de teatro: ela pode ser dividida entre cenas e atos, em quadros e situações, separados até o final do capítulo, em vez da queda de cena: o escritor é o dramaturgo, diretor de palco, pintor de cena, ator, carpinteiro, tudo em um”.

da presença ou ausência de um discurso anterior e denomina “monovalente” aquele que não evoca as maneiras de falar anteriores (embora este só possa ser pensado como um limite), e “polivalente” o que faz de modo mais ou menos implícito – que muitos identificaram como “plágio”, exceto os discursos que satirizam, como é a paródia¹³³. No que concerne a transposição intersemiótica em si, Geoffrey Wagner (apud Sousa, 2001, pg. 62) classificou a adaptação em três tipos: transposição «*transpositions*», quando a adaptação sofre o mínimo de interferência; comentários «*commentaries*», quando o adaptador faz uma pequena alteração ou uma reestruturação; e a analogia «*analogous*» quando a adaptação foge diametralmente do texto literário, buscando com isso a criação de uma *nova/outra arte*¹³⁴.

Assim, o que se abordará neste ensaio daqui em diante é o que Krieger definiu como “reverse ekphrasis” e o que Wagner chamou de “analogous”: ou seja, a influência/semelhança, por analogia, do *Carpe Diem* horaciano no *Hakuna Matata* vivido por Timão e Pumba na série de seis episódios e um videoclipe *Around the world with Timon & Pumbaa*¹³⁵; as imagens arrancadas de palavras dos versos da poesia e da música convertidas em desenhos animados.

AROUND THE WORLD WITH TIMON AND PUMBAA: ENTRE O CARPE DIEME O HAKUNA MATATA

¹³³ Abordamos as diferentes formas (imitação, influência, tradução, recepção, cópia, releitura, intertextualidade, adaptação, integração, fonte de inspiração, mimesis, etc.) e autoridades teóricas sobre o assunto no primeiro capítulo da tese de doutorado: vd: W. Grizoste (2013) **Os Timbiras: os paradoxos antiépicos da *Ilíada* Brasileira**. Coimbra: FLUC, pp. 35-39.

¹³⁴ Para Alain Garcia (apud Sousa, 2001, pg. 63) a transposição fílmica se dividia em adaptação «*adaptation*», adaptação livre «*adaptation libre*», e transposição «*transposition*», tendo os mesmos sentidos de Geoffrey Wagner linearmente apresentado.

¹³⁵ Timão e Pumba surgiu, pela primeira vez, no filme *The Lion King* (1994) e no ano seguinte tornou-se uma série animada feita pela Walt Disney Animation Television. A Série “Timon and Pumbaa” durou cinco temporadas. Destaca-se três fitas VHS contendo 21 episódios, cada um contendo seis episódios e um videoclipe. A primeira destas fitas, de 1996, intitula-se *Around the world with Timon & Pumbaa* e é justamente este o nosso recorte analítico.

Nos episódios apresentados na animação *Around the World with Timon & Pumbaa*, a dupla de personagens, Timão e Pumba, protagoniza situações vividas em torno de uma filosofia de vida, que eles chamam *hakuna matata*, em diversos locais e países ao redor da terra.

O *hakuna matata* de Timão e Pumba remete-nos a duas escolas filosóficas gregas: o hedonismo e o epicurismo, ao mesmo tempo encontraremos ecos do *carpe diem* Horaciano. Não obstante, Heraldo Silva (2018, pg. 39) já destacou que o comportamento das personagens da animação costuma oscilar entre comportamentos que relembram os preceitos das duas escolas filosóficas: “eles [Timão e Pumba] tentam satisfazer seus prazeres sensoriais, mas em algum momento, sempre exageram no ato de dormir e comer, o que faz com que transitem da razoável atitude epicurista para a simples e irrefletida atitude hedonista”.

Tanto a filosofia epicurista quanto a hedonista pregavam a busca pelo prazer e a divergência estava na forma de buscar e obter tais prazeres. Para a escola hedonista, de Aristipo de Cirene, todo prazer deveria ser buscado sem distinções, uma vez que os cirenaicos acreditavam que “um prazer não difere de outro prazer, nem um prazer é mais agradável que outro; todos os seres animados aspiram ao prazer e repelem a dor” (*DL.* 2. 87¹³⁶. Cit. Rodrigues, 2020, 16).

Ao contrário de Aristipo, Epicuro se ocupou de uma filosofia que não pregava a busca indistinta pelo prazer, pois não só alguns prazeres produzem resultados negativos, mas também o excesso de satisfação de qualquer necessidade humana. O epicurismo recomenda que sempre se faça uma avaliação prévia sobre os desejos, antes de os buscar a fim de verificar se são de fato úteis e se não irão causar novos males. Em certa medida podemos dizer que o epicurismo é um meio termo nas formas como o *carpe diem* compreendeu: a justa medida. O *hakuna matata*, como se vê, é um termo moderno equivalente ao *carpe diem*, mas isto não significa que as personagens em questão o pratiquem na sua essência. Por isto, há-que se dizer, trata-se de um alvo, de um desejo justo, muitas vezes logrado pela ambição, pelo egoísmo e pelo narcisismo das personagens.

Em vista disso, selecionamos quatro episódios para esta análise, a fim de verificar de que forma os princípios das referidas escolas filosóficas podem ser relacionados aos episódios da animação.

¹³⁶ Diógenes Laércio (vide Bibliografia).

Partimos da suposição de que cada uma das duas personagens apresenta traços que o aproximam de uma das referidas escolas filosóficas – posto que Timão se aproxima muito mais da filosofia da escola hedonista cirenaica, enquanto Pumba está mais próximo dos princípios pregados pela escola de Epicuro.

Hakuna Matata é a primeira palavra a se ouvir no *Around the World with Timon & Pumbaa*, que se inicia com um excerto da tradicional música revelada, a primeira vez, em *The Lion King* (1994)¹³⁷. Conforme os versos da música, *Hakuna Matata* é um lema, cujo sentido maior diz “it means no worries for the rest of your days”. O lema anuncia-se como uma filosofia de “problem-free”, sem se preocupar com o dia de amanhã. Assim, após anunciar o título da coletânea a dupla aparece caminhando na floresta e esta é também a primeira palavra dita por Pumba, seguido da comemoração da boa vida que levam, ajudados inclusive pela natureza. Mas a natureza é algo instável, ou pelo menos cíclico, e repentinamente o tempo se altera trazendo uma chuva. A dupla decide não deixar que uma chuva se tornasse um problema num dia tão belo, quando fatalmente um raio cai do céu e fulmina a memória de Pumba. Numa tentativa de recuperar a memória do seu melhor amigo, Timão retoma experiências que cultivaram juntos ao redor do mundo. Estas experiências, narradas em episódios, funcionam na “média-metragem” como flashback narrativo. Destacamos em cada um destes episódios/*flashback* um aspecto diferente: no primeiro *flashback* a seleção dos prazeres; no segundo as perturbações advindas com a posse de grandes tesouros; no terceiro os perigos da busca desnecessária para a satisfação de necessidades que requerem bem menos, e no quarto a falta de moderação no uso dos prazeres.

O primeiro dos episódios, “Boara Boara” acontece em Bora-Bora, uma das mais importantes ilhas da Polinésia Francesa. O nome da ilha deriva-se de “mai te pora” expressão da língua local, o taitiano, que significa “criada pelos deuses”, ou simplesmente “pora pora”, que significa “primogênito” (Woods, Woods, 2009, 58). Decididos a acampar numa praia, Timão ordena a que Pumba lhe dê o seu *sarong*, o “sarongue”, uma espécie de saioite malaio unissex. Pumba confunde a palavra *sarong* e Timão tira um gracejo tosco perguntando “what’s

¹³⁷ A música “Hakuna Matata” lançada no filme *The Lion King* (1994) foi composta por Elton John e Tim Rice.

sarong with you?” e sorrindo diz: “all the classics never die”, possivelmente uma referência ao gracejo do *The Lion King*.

__T. it’s our motto.

__S. what’s a motto?

__T. nothing, what’s the motto with you?

Aparentemente a dupla chega de um clima frio usando traje de frio, mas logo adaptam-se ao clima tropical e Pumba comemora a tranquilidade do local: ar fresco, rica vegetação e sem nenhuma pessoa por perto. Mas, enquanto Timão retira os itens para o acampamento, Pumba é sequestrado.

Primeiro Pumba é preparado para um banquete na qual será servido ao grupo aborígene, mas o ritual é interpelado quando o chefe indígena o identifica com a figura de uma divindade. É muito difícil identificar com segurança qual seria esta divindade, mas a julgar pelo episódio em que Pumba é requisitado a produzir fogo pode-se imaginar que fosse a deusa Pele. Pele era a deusa do fogo e teria vencido sua irmã Namaka, deusa da água. O fato de Pele e Namaka pertencerem a mitologia havaiana não será um problema, pois a presença de um vulcão e de possível ritual de sacrifício nele é meramente uma licença poética pois em Bora-Bora não há nenhum vulcão ativo.

Enfrentando peripécias pelo caminho em busca de Pumba, Timão desliza do entusiasmo para a frustração ao encontrar o amigo rodeado de oferendas. Pode-se identificar um certo sentimento de inveja, mas também não se pode descartar o sentimento de ter sido enganado pelo amigo. A invidía se comprovará no quadro seguinte: depois de ser preso e colocado numa maca cheia de flores Timão acredita piamente ter-se transformado num rei em lugar de Pumba. Timão declara, de forma irônica, aceitar ser rei: “because I will do anything to help my best pal Pumbaa”, e Pumba parece acreditar que ele realmente quer ajuda-lo. Na realidade, em muitos episódios Pumba acredita na sinceridade do amigo e Timão tira bom proveito disto.

Na sequência Timão deixa transparecer seu sentimento hedonista: seus primeiros desejos são, na realidade, uma forma de ocultar seu verdadeiro intento, revelados ao cabo: quer um milhão de dólares, que lhe deem um banho matinal, um suprimento eterno de comida, um caiaque de ouro, aulas de tambor conga, banheira com hidromassagem e por último, relativizando o fato como não sendo nada tão importante, quer paz e harmonia entre todas as tribos.

Para salvar a própria vida, Timão é transformado em escravo a serviço de Pumba. Pumba aceita o serviço de bom grado, mas por vezes parece se incomodar com a situação, mesmo assim não é capaz de abandonar a vida de regalias até ser surpreendido pelo episódio em que é requisitado a recuperar o fogo. Durante a fuga a dupla vê-se encurralada pelos aborígenes e encontram uma saída no mínimo inusitada, mas nem tanto inédita: “there’s only one thing to do: samba”. Quase um século antes, em “Libertinagem”, publicado em 1930, Manuel Bandeira, no poema “Pneumotórax” depois de narrar os sintomas que sentia recebeu o diagnóstico do médico: “escavação no pulmão esquerdo e o direito infiltrado”. Questiona se seria possível tentar um pneumotórax e a resposta negativa é complementada com: “a única coisa a fazer é tocar um tango argentino”. São episódios que memoram Virgílio (*Aen.* 2.354) *Vna salus uictis nullam sperare salutem* “só há uma salvação para os vencidos: não esperarem nenhuma salvação”. Sabendo que na velhice a morte está mais próxima do homem, na Ode 1.31, Horácio declara que nestes anos não desejaria mais que ter a posse de sua cítara. Obviamente que são quadros diferentes, mas todos encerram um significado: diante da morte qualquer esforço humano será logrado. É esta a mensagem que Horácio dirigiu a Délio na Ode 2.3: deve-se manter o equilíbrio da mente, apartando-a dos excessos da alegria, e que cedo ou tarde, todos irão para um mesmo local, todos irão para o exílio eterno pela barca de Caronte.

O segundo episódio/*flashback* é ambientado nas terras do Canadá e intitula-se “Yukon con”. O Yukon passou por uma corrida do ouro nos finais do século XIX, o episódio apossa-se do fato histórico e inclui, no título, o substantivo “con” que significa vigarista, por sua vez o substantivo funciona como se fosse eco de “kon” e foneticamente a primeira sílaba, “yu”, funciona como se fora “you” – e foneticamente “kon” e “con” são iguais.

O episódio retrata com precisão a infelicidade e os infortúnios decorrentes da posse de ouro. A cena inicial apresenta Pumba cavando o solo em busca de ouro ou mesmo um tesouro, enquanto Timão, inclinado, planeja as aquisições que pretende realizar com o tesouro a ser encontrado. A diferença entre Pumba e Timão ganha relevo: Timão está interessado em ajuntar riquezas sem nenhum esforço, pretende adquirir veleiros encrustados de pedras preciosas. Mas mais que isto: pretende se estabelecer na vida com o esforço do amigo dizendo sem parcimônia: “once you strike gold I’ll be set for life why does gold mine

idea could turn out to be a real gold mine?”. Mas o trato previa que os dois dividiriam tudo ao meio e Pumba ao perceber que trabalhava sozinho questiona Timão os motivos de o amigo repousar enquanto ele escava sozinho. Timão detesta ser contrariado, questionado, e muito menos está disposto a trabalhar meio-a-meio. Por isso Timão decide traçar uma linha delimitando um espaço para cada um e propõe que cada qual cave por si, cada qual usufrua sozinho aquilo que encontrar.

O exclusivismo de Timão tem resultado imediato: sua ferramenta de trabalho se avariou e sofreu justamente as imprecações que atirou sobre o amigo. Pumba encontrou uma pepita de ouro grande e demonstra sua satisfação por isto. Questionado sobre o que teria encontrado, Timão exhibe uma tampinha de refrigerante, obviamente sem nenhum valor. Pumba demonstra orgulho pelo achamento do amigo, mas o fato é interpretado como ironia e sarcasmo por Timão. Mas, enquanto Timão e Pumba discutem, um novo problema é acrescentado à trama. A descoberta da pepita atrai um ladrão que se mostra decidido a furtar o ouro. Para Horácio, o perigo dos ladrões era uma das preocupações das quais o detentor de posses estava sujeito (*S.1.1.76-79*); na Ode 3.16 o tema central é que a fome pelo ouro conduz o homem à desgraça, no verso 12 lembra como o lucro arruinou a casa do argivo áugure: Erifile, subornada por Polinices, convenceu o marido, Anfiarau, a participar da expedição contra Tebas – algo que ele recusava, pois enquanto adivinho conhecia as consequências agourentas de sua participação na sua guerra, que acabou na sua própria morte, da sua esposa e de seu filho Alcmeón. Aliás, a ruína causada pela ganância é um tema bastante previsível e recorrente no cinema estadunidense: não raro, personagens deslumbrados por fortunas que se atrevem a recolher tesouros ignorando perigos iminentes terminam mortos. Temos dito, nas aulas de Literatura Latina, que esta imagem cinematográfica é recolhida de um quadro virgiliano: no Quinto Canto, Niso e Euríalo deixaram o campo troiano, cobertos pela escuridão da noite, e causaram grandes destruições às hostes itálicas; teriam saído vivos se Euríalo, tomado de súbito desejo, não tivesse se adornado com as armas, reluzentes de beleza, de uma de suas vítimas – estes despojos refletiram a luz do luar e denunciaram a presença de ambos a uma patrulha que passava pelo local.

Retornando ao episódio, a cena seguinte apresenta uma comemoração feita para Pumba em virtude da sua nova aquisição. A celebração, no entanto, não promove em Pumba uma alegria genuína, antes mostra-se desanimado, uma vez que lhe falta uma condição essencial para a sua felicidade plena: a presença do melhor amigo. Fato que nos remete à ética da filosofia epicurista, na qual a amizade exercia um papel fundamental. Epicuro considerava que a posse da amizade era uma condição essencial para o alcance da felicidade plena (Gomes, 2003, pg. 161). Notadamente é a forma como Pumba descreverá seu amigo para uma mulher que indaga-o pelo aparente desânimo: “he’s a meerkat, he’s my bestest best friend and he’s standing right outside”.

Timão, do lado de fora do estabelecimento recusa-se a ir entender-se com o amigo, encara como se isto fosse humilhar-se e reconhece que possui orgulho. Decide manter o orgulho, mesmo que isto custasse o frio e a solidão. Orgulhoso Timão torna-se presa fácil e acaba persuadido, que tinha direito a metade do ouro, por Cusco Quint, que se denomina o maior e melhor prospector ao sul do mar de Beaufort – o mar que banha o Yukon. Mais ainda, é convencido não a requisitar a sua metade, mas a furtar o ouro, pois afinal, se ele tinha demarcado o lugar para a escavação teria, por circunstância, mostrado o lugar do tesouro, e por sua vez dava direito absoluto a posse do ouro. Timão furtou, movido pela indignação e ambição. Sua atitude irrefletida está próxima daquilo que o hedonismo pregou: “mesmo que sua realização resulte de atos não exemplares, eles [prazeres] devem ser buscados” (Souza e Melo, 2013, pg. 7).

Timão, entretanto, é incapaz de resistir a declaração de confiança do amigo e arrepende-se de ter colaborado com furto, confessa a inveja que teria sentido e decide devolver o tesouro e logo percebe que Cusco Quint tinha fugido com o ouro. Para reparar o dano, Timão decide que devem partir e recuperar o ouro de Pumba. Apesar de tudo, Pumba diz que o ouro não é dele, mas de ambos. Enquanto perseguem Cusco Quint, a dupla cai de um penhasco e em seguida são deixados à deriva em um pequeno *iceberg* pelo oceano e falham na recuperação da pepita.

A moral trazida pelo episódio apresenta uma grande semelhança com a crítica que Epicuro e Horácio fizeram sobre o ouro. Tanto Epicuro (Epicuro, 1985, pg. 59) quanto Horácio (*Carm.* 3.24) afirmaram rejeitar o desejo por riquezas materiais, em virtude dos infortúnios que eram atraídos com a posse destas. Para Horácio, era

preferível que o ouro permanecesse escondido do que vir a ser descoberto e, conseqüentemente, tornar-se causa de novos males:

*aurum inreptum et sic melius situm,
cum terra celat, spernere fortior
quam cogere humanos in usus
omne sacrum rapiente dextra (Carm. 3.3.49-52)*

E que corajosa seja em desprezar o ouro não descoberto o (pois é melhor assim, quando a terra o esconde) mais do que em amontoá-lo para uso do homem, que com sua mão tudo o que é sagrado devasta.

No episódio analisado, para reparar o dano Timão decide dar ao amigo a tampinha de refrigerante que tinha encontrado e fazem um pacto de conciliação, de não se separarem mais por riquezas, mas bastou encontrarem-se com um marinheiro e terem a proposta milionária pela tampinha e a dupla novamente não entrou num consenso sobre a quem pertencia a posse do objeto.

Horácio sustentou em seus poemas a concepção de que a busca pelos desejos que excede o necessário pode vir a causar danos. Na Ode 2.11 aconselha Quinto Hirpino que a vida exige pouco e que não é necessário se preocupar com esta necessidade: a juventude, a beleza foge com os fogosos amores quando a velhice chega. Na sátira 1.2, o poeta utilizou do exemplo dos homens que buscavam aventuras amorosas proibidas para mostrar que os desejos desnecessários podem ser perigosos. Para Horácio, aquele que insiste em lutar por tais desejos tem que enfrentar uma série de obstáculos em vista de um prazer incerto. Sem dúvida é um preceito ao contrário do que encontraremos em Ovídio (*Am.* 2.9b) – para quem a ilusão das palavras de uma amante enganosa não será um grande problema. É que para Horácio o risco nem sempre compensa. Eis a aplicação deste princípio no episódio “Saskatchewan Catch”.

O episódio inicia com Timão esforçando-se para escalar uma árvore, de porte elevado e muito alta, a fim de capturar um besouro que se encontrava no galho mais alto. O besouro é considerado por Timão como o “mais saboroso do universo”, e por isto vale o esforço para capturá-lo. Quase em posse do seu alvo, Timão é atingido por um esquilo-voador cantante e precipita do topo atingindo diversos galhos

em sua queda. A princípio Timão não sabe o que causara sua queda e enquanto é informado por Pumba, acaba atingido pela segunda vez por uma esquilo-voador, chamada Piper. Ao cair, Pumba monta um conjunto de dormitório para amortecer a queda do amigo. Piper pouso na cama, enquanto Timão cai sobre a cômoda. Com isto ficamos a saber que Timão teria caído daquela árvore por dezesseis vezes e apesar disso insistia em apanhar o raro besouro de Saskatchewan.

Na sequência, Timão e Pumba estabelecem uma aliança com Piper: ela apanharia besouros da Saskatchewan e em troca eles deveriam arranjar-lhe um encontro amoroso com o esquilo-voador cantante. Agora, entretanto, Timão e Pumba têm novos desafios e com ele novos obstáculos. Primeiro tentam usar um trampolim, mas Timão é bloqueado por um galho enquanto pula. Em seguida, usam uma alavanca para impulsionar Timão com o peso de Pumba, mas falham em virtude dos erros de cálculo de Timão. Por fim lograram ao usarem um macaco hidráulico impulsionando uma placa com os dizeres: “Stop! Fresh nuts below”. Atraído por este anúncio, o esquilo acaba preso em uma gaiola de arame e madeira e uma cúpula geodésica eletrificada.

Ao cabo o desejo de Piper se concretiza, mas não o de Timão e Pumba. Mesmo durante as atividades, Pumba questionava se todo o trabalho pelo besouro valia a pena, e apesar da tonalidade epicurista em avaliar os danos do desejo excessivo, a personagem continuou a ajudar seu amigo na captura do besouro. Matar a forme é uma necessidade e ela pode ser feita de várias formas, não necessariamente com uma iguaria rara. Assim é que na Ode 2.10 Horácio dirá que o homem sóbrio evitará um palácio que cause inveja. Ainda na sátira 1.2, Horácio lista uma série de exemplos de homens que encontraram fins trágicos por buscarem prazeres que não lhes eram, de todo, necessários:

*hic se praecipitem tecto dedit, ille flagelis
ad mortem caesus, fugiens hic decidit acrem
praedorum in turbam (S. 1.2.41-43).*

Este de um teto rui precipitado;
Qual o azorrague, até morrer, golpeia;
Qual de ladrões em bárbara quadrilha,
Fugindo, foi cair.

Também é da sátira 1.2 (vv. 114-119) a célebre metáfora cinética herdada de Clímaco (obj. cit. Oliveira, 2009, 44), de um caçador que recusa o item de caça já pronto para perseguir uma lebre que se escapa entre as neves. São imagens que ilustram bem a loucura do homem que busca o inatingível e vão, que se entrega a dores e canseiras em vez de contentar-se com aquilo que tem a mão. O episódio de Timão e Pumba não tem um desfecho favorável, as últimas palavras de Timão recuperam o seu desejo insaciável de capturar um besouro de Saskatchewan.

O quarto *flashback*, “Brazil Nuts”, que selecionamos é ambientado no Brasil, mais precisamente nalguma região da selva amazônica. Enquanto procuram por comida em meio à floresta, Timão e Pumba encontram um suntuoso banquete de insetos à disposição. Pumba, apesar da grande fome que sentia, questiona as razões de terem encontrado um banquete devidamente preparado em um local aparentemente desabitado, comportamento que nos remete à ética da escola epicurista:

os epicuristas [...] se aproximarão de uma espécie de utilitarismo onde o prazer é relativizado e deve ser refletido – como o fim que coroa uma ação – devendo também ser universalizado: “Formula a seguinte interrogação a respeito de cada desejo: que me sucederá se se cumpre o que quer o meu desejo? Que acontecerá se não se cumpre.” (Silva, 2009, pg. 57).

Com indagações desse gênero, Pumba questiona-se ao invés de se entregar aos prazeres de uma mesa suntuosa desconhecida e misteriosa; desconfia de que esta mesa possa ser a razão de males porvir, de que se tratava de uma armadilha – tal como diz um velho e conhecido ditado popular: “quando a esmola é demais, o santo desconfia”. Timão, por outro lado, não se preocupa em fazer avaliações. Antes, entrega-se aos prazeres da glotonaria comendo todos os pratos disponíveis e além da sua necessidade famélica.

Timão ficou tão deslumbrado com o banquete suntuoso que foi capaz de confundir um ofídio com um garçom. O episódio explora as histórias mirabolantes de grandes serpentes amazônicas, como a sucuri, capazes de engolir animais de grande porte. Desconfiado, Pumba segue a serpente e descobre o alçapão que elas criaram para captura-los. São duas as serpentes, Eddie a primeira e Ralph a mentora do plano. No retorno, Pumba encontra uma imensa pilha de pratos

vazios e Timão incapaz de se locomover em virtude de estar tão cheio por falta de moderação no apetite, e mesmo assim, ainda desejoso por saborear um prato de formigas. Primeiro Pumba é capturado, e apesar de ter comido tanto, Timão ainda aceita o convite de Ralph para um jantar num local reservado. Por fim, ambos acabam prisioneiros sendo preparado para o jantar das serpentes – só aí é que Timão percebe o engodo em que se meteram.

O comportamento de Timão no episódio nos remete ao modo de desfrute do prazer hedonista, uma vez que, na escola cirenaica a intemperança no consumo de comidas era um aspecto comum. Daniel da Silva (2009, p. 56) afirma que

O Bem e a felicidade, para estes homens [hedonistas], não estão na duração e estabilidade do prazer, mas em sua intensidade. Dentre estes prazeres de intenso movimento encontram-se aqueles do nível sensível: os prazeres do corpo, principalmente os da sexualidade e do paladar.

Ao fim, Timão e Pumba conseguem se livrar da armadilha e submetem os seus corruptores a mesma armadilha. O episódio em questão retrata de forma soberba os infortúnios que se colocam nos caminhos daqueles que se entregam aos desejos desnecessários. Horácio na ode 1.3 advertia a ambição desmedida do homem que não se recua perante os perigos do mar; na ode 2.2 dizia que domando a ganância o homem se tornaria mais rico; e na ode 4.7 concluiu que o homem não devia esperar nada de imortal aconselhando-nos a observar a natureza. No episódio de *Brazil Nuts*, Pumba crítica a maneira como Eddie e Ralph sabotaram a cadeia alimentar, e ao cabo elas terminam prisioneiras do alçapão que criaram.

Enfim, a partir dos episódios podemos traçar um breve perfil para cada uma das personagens: a personalidade de Pumba possui uma tonalidade epicurista, pois ele se mostra evidente nas cenas em que a personagem transparece seu desinteresse pelos desejos que excedem os limites da necessidade, e pela constante avaliação que faz das situações. Timão, por seu turno, é impulsivo, não se preocupa em refletir se as suas escolhas causarão males ou dores. Mas, a bem da narrativa, Timão é o principal responsável pela trama nos episódios, pois geralmente é ele quem encontra intrigas em atitudes irrefletidas cujas soluções, quase sempre, saem da ponderação de Pumba. Timão também não se satisfaz com o básico, com o necessário, quer sempre

um pouco mais do que necessita e por isso aproxima mais de uma conduta hedonista.

REFLEXOS DA ODE 2.17 EM *STAND BY ME* NA VERSÃO DE *AROUND THE WORLD WITH TIMON & PUMBAA*: UM ESTUDO DE EKPHRASIS REVERSA

Entre os episódios apresentados na animação *Around the World with Timon & Pumba* temos uma versão adaptada e transformada em videoclipe¹³⁸, por Steve Moore, da canção *Stand by me* (1961), de composição de Ben E. King, com a qual estabeleceremos pontos de recepção da Ode 2.17 de Horácio.

Brioschi e Di Girolamo (1998, pp. 255-256) destacaram que os videoteipes, criados originalmente para serem difundidos em bares musicais, cinemas e discotecas, mostravam o cantor ou um conjunto para interpretar a música. Nesse ponto, o realizador do vídeo está livre para interpretar a música com fragmentos de animação, pedaços documentais, paisagens, atores, bailarinos, etc. do modo que achar conveniente, de forma que o resultado é algo bem distinto de uma arte musical. Mas, no caso específico dos clipes musicais, Brioschi e Di Girolamo, levantam a hipótese de que num futuro se considere como uma arte figurativa associada a uma sequência musical. Mas, não se pode reduzir *Stand by Me* a um clipe musical, o que se tem na média-metragem é uma adaptação intersemiótica teatralizada da música com finalidade de transmitir o discurso filosófico do *Hakuna Matata*.

No que concerne ao próprio gênero da música, Couto (1989, pg. 18) destacava que “o texto *na música* é pre-texto e simulação (o logro) para se colocar como que à margem (*bors-texte*) e «fingir» (o chamariz) ou simular que *evoca* qualquer coisa”. Assim, para Couto (idem, pg. 20) ao falarmos de música estamos diante de uma fenomenologia do som, “antipredicativo” e “antimetalinguístico”. Isto significa que todos os significados e referentes da música são inerentes dela própria – tanto que uma das epígrafes do capítulo é ‘music conveys to us itself’, de Wittgenstein, e vem para reforçar este conceito de que a música exprime apenas a si mesma. Couto trata a música como Corpo

¹³⁸ Pode-se dizer que a interpretação de *Stand by me* dentro da média-metragem iguala-se aos clipes musicais, não obstante, a divulgação do VHS falava em seis episódios e um videoclipe.

e conclui que o “Corpo é sempre letrado, e qualquer Letra, Corporal”, o que demonstra que a música é invadida pelo texto e o texto pela música (Couto, 1989, pg. 22). Mais adiante ele reforça o conceito, dizendo que a música “nada exprime, segundo o paradigma stravinskiano, ou exprime o inexprimível (Jankélévitch), ou ainda a música apenas se exprime a si mesma – segundo nos diz Wittgenstein (Couto, 1989, pp. 123-124).

Assim, para nós está claro que a conexão entre palavra e melodia é, aparentemente, menos compreensível do que entre a imagem acústica da palavra e um desenho gráfico do objeto semelhante ao dessa imagem acústica – isto é, tomemos a palavra “árvore” como exemplo: a relação da imagem acústica da palavra (o som) com a imagem gráfica (a palavra) da referida palavra está mais aparente do que a relação entre uma imagem acústica ou gráfica com uma vibração de determinada nota musical que o compositor acreditou exprimir “árvore”. Mas, isto não quer dizer que não haja uma relação perceptível, tanto é que “antes de pensar qualquer enunciado musical, é a própria enunciação sonora que, na sua inevitabilidade, nos enleva” (Couto, 1989, pg. 23).

A nossa análise, entretanto, não levará em consideração as relações intersemióticas entre as notas musicais e a letra musical, mas a transposição intersemiótica do verso para a imagem cinematográfica em forma de desenho animado, estabelecendo aspectos de influência da Ode 2.17, e de pontos da filosofia epicurista horaciana. Pode-se falar aqui em recepção do texto clássico, mas também se pode falar em ekphrasis reversa – no sentido que Krieger (1992, pg. xii) definiu: quando as artes visuais produzem um equivalente do texto verbal, em vez de ao contrário.

A Ode de Horácio, como se sabe, é dedicada ao seu patrono Mecenas, bem como grande parte da própria obra do poeta. Apesar da relação de patronagem, é certo que Horácio e Mecenas cultivaram também uma relação de amizade que se verifica em outros poemas. “Horácio e o incentivador das artes [Mecenas] tornaram-se, portanto, companheiros inseparáveis, visto que o segundo fazia questão de ter o outro ao seu lado frequentemente” (Junqueira, 2011, pg. 31). Trata-se de um sentimento profundo de manifesta amizade que beira a afetividade amorosa, já que Horácio sente-se como se ele e Mecenas fossem um só corpo, uma só alma – amor, digamos, mais que a amizade convém proporcionar. A música composta por King, por

outro lado, não esconde que a relação manifesta é de dependência amorosa, já que de um lado temos, aparentemente, a presença de uma mulher através do adjetivo *darling* e do outro um sujeito cujo sexo só podemos presumir (obviamente) – o que não foi, entretanto, nenhum empecilho para que a música fosse interpretada, também, através de recursos intersemióticos do desenho animado em *Around the World with Timon & Pumbaa*.

É preciso que se contextualize a música *Stand by me* com o desenho animado. É preciso, antes, que se destaque que *darling* não é um termo traduzível ao pé da letra para o português. É que *darling* pode referir-se tanto a um homem quanto a uma mulher, posto que o português, ao contrário do inglês, tem adjetivos e substantivos definidos por gênero para este termo. Assim, é perceptível que no desenho animado *darling* tem o sentido de *favorite*, de *cherished*, e, portanto, aplicado a uma relação de estimada amizade.

A letra de *Stand by Me* tem como pano de fundo a amizade e o desejo de permanência do companheiro, especialmente nas horas em que as dificuldades se avolumarem. As estrofes dizem sobre as possíveis adversidades que, apesar de aterradoras, jamais poderiam ser capazes de promover medo e lágrimas no amigo desde que não se rompessem os laços de verdadeira amizade. Contudo, pode se dizer que há um receio manifesto no pedido de permanência do companheiro. Aqui é Timão, que habitualmente nos episódios depende da proteção de Pumba, quem canta e quem confessa a dependência da amizade. Pode-se extrair de todos os episódios que nesta relação de amigos há uma certa empáfia de Timão que tenta acaçapar a sua inferioridade física e dependência da proteção que recebe de Pumba. Não se pode acusa-lo, contudo, de desonestidade – esta é uma amizade bem ao sabor de Plutarco (*AM* 94B¹³⁹): tem virtude, intimidade e utilidade. Aí é preciso destacar que os dois gozam de utilidades diferentes, mas possuem gostos e filosofias de vida semelhantes, daí a intimidade é só um passo. Assim, a música adaptada ao desenho animado passa por uma adequação com a substituição de *darling* pelo próprio nome de Pumba: *So Pumba, Pumba, stand by me*.

O videoclipe se inicia com a imagem da lua solitária, logo em seguida deslocada para um pântano onde três sapos iniciam um coro introdutório. A presença de anfíbios não é gratuita, Esopo apresenta

¹³⁹ “Acerca do número excessivo de Amigos”.

ao menos duas fábulas com anfíbios para exemplificar a importância da prudência e da utilidade de um amigo: numa fábula o açude tinha se secado e duas rãs partiram em busca de um novo charco, diante de um poço profundo uma advertiu a outra do risco que corriam caso descessem o poço e ele se secasse como o anterior; noutra fábula, uma rã que morava num açude profundo aconselhou a outra que vivia numa poça d'água pelo caminho a vir morar com ela no mesmo açude, longe do perigo. Retornando ao videoclipe, em seguida Timão aparece cantando, enquanto Pumba o segue pela noite escura:

When the night has come
And the land is dark
And the moon is the only light we'll see
No, I won't be afraid
No, I won't be afraid
Just as long as you stand, stand by me

Quando a noite chegar
e a terra estiver escura
E a lua for a única luz a vermos
Não, eu não terei medo
Não, eu não terei medo
Enquanto você ficar, ficar comigo (tradução livre).

O videoclipe reproduz, através dos recursos visuais animados, um ambiente próximo ao descrito na letra de King. Timão e Pumba encontram-se numa paisagem natural noturna; Timão canta, Pumba o segue – é a demonstração do amigo que, apesar de refletir e medir as consequências, mesmo assim acompanha o amigo para protegê-lo em suas aventuras e atitudes irrefletidas. A noite personifica todos os medos de um animal na floresta, principalmente de um suricate bastante mais vulnerável que um javali – daí porque Timão confessa que não sentirá medo enquanto o amigo estiver com ele. A expressão *just as long as you stand* é mais do que “enquanto você ficar” comigo, é também ficar de sentinela, é estar como suporte. Isto é personificado enquanto Timão distraidamente canta o coro e nada lhe acontece, Pumba é atingido por uma espécie de ouriço de castanha; depois é atropelado, aparentemente, por um bando de cervos; pisoteado duas vezes por um elefante; atropelado por alguns animais espinhosos semelhantes ao ouriço-cacheiro e atacado por um enxame de abelhas.

A segunda parte da música tem como função demonstrar o ânimo daqueles que compartilham um verdadeiro companheirismo, mesmo diante de obstáculos inimagináveis; há na canção até um emprego hiperbólico para amplificar tais obstáculos e enaltecer o valor de um bom amigo:

If the sky that we look upon
should tumble and fall
or the mountains
should crumble to the sea
I won't cry, «you won't cry?»
No, I won't shed a tear. «not shed a tear?»
Just as long as you stand
stand by me.

Se o céu que nós vemos acima
tombar e cair
ou as montanhas
desmoronarem até o mar
Eu não chorarei. «você não vai chorar?»
Não, não derramarei uma lágrima. «não derramou uma
lágrima?»
Enquanto você ficar,
ficar comigo.

Entretanto, ao contrário da primeira parte, a representação pictórica da música no videoclipe não utiliza uma interpretação ao pé da letra como a queda da abóboda celeste ou o desmoronamento de montanhas; dá-se lugar a interpretações por analogias: Timão entra num lago e põe-se a nadar despreocupadamente enquanto canta; do lado de fora, Pumba pressente o que está por vir. Primeiro Pumba é atacado e agarrado pelo tentáculo de um monstro marinho; em seguida aparece fugindo de três jacarés; depois é apanhado por um monstro-peixe que tem mãos e é socorrido quando um submarino surge e atropela o seu agressor, mas o socorro é vão, pois do submarino surge um canhão que carrega-o pela boca e o atira em direção a parede de um despenhadeiro. No trajeto ele consegue dizer: “I don't think I like this song”. Em queda livre no despenhadeiro, Timão cai em cima de espinhos; fugindo dos espinhos é atingido por um velho tronco de

madeira; depois por um cofre, por um satélite, por uma torradeira. Quando tudo parecia ter acabado, Pumba é atropelado por um caminhão tanque escrito TAR – indicação de que se tratava de uma carga de alcatrão, reforçado pela imagem que ou deixou melado de óleo. Depois, Pumba é atingido por um galinheiro que caiu do céu e deixou o seu corpo forrado de pena colada pela goma do alcatrão. Ainda uma bomba caiu do céu e explodiu em sua mão. Note-se que é uma sequência de tragédias, e uma une-se a outra para potencializá-la. Assim, ardendo em chamas, ainda é atropelado por um carro de bombeiros – mas, aí enfim a água apagou suas chamas. Pumba, procurando melhor sorte, questiona se ele poderia cantar a próxima música e Timão responde afirmativamente: “sure, as long as you stand by me” e, como último golpe, como se causado pela música, Pumba é atingido por um raio enquanto responde em tom irônico: “very nice”. Nesse ponto, a câmera é deslocada para um dos sapos que aparentemente está caindo em um buraco onde se reunirá com os dois outros anfíbios cantando os últimos versos da música – também uma adição a versão original de King – que tem o interesse de reforçar a necessidade de companhia do amigo, como convém ao verso

whenever you're in trouble
won't you stand by me?
Oh, oh, oh, stand by me
I know you need me, stand by me

Sempre que você estiver em apuros,
você não ficará comigo?
Oh, oh, oh, fique comigo
Eu sei que você precisa de mim, fique comigo.

Mesmo diferente da letra da canção, o exagero empregado nos objetos que atingem Pumba tem também uma finalidade humorística em virtude do público-alvo a que a animação se destina, e da própria característica fantástica dos desenhos animados. O teor cômico da animação, os ataques a Pumba não têm a função de chocar o espectador, uma vez que aparentemente não causaram nenhum dano permanente à personagem. Todos os danos físicos se desvanecem, como é o caráter das animações, em questão de segundos.

Constata-se que o desenho animado permite criar uma ambientação visual análoga àquela descrita nos versos da música de Ben E. King sem necessariamente serem os mesmos. A letra de *Stand by Me* constitui aquilo que podemos chamar de *enargeia*: a capacidade de se criar e descrever uma imagem vívida a partir dos signos (Hansen, 2006, pg. 86; Krieger, 1992, pg. 68). É a partir da *enargeia* oferecida pela letra da música, que o desenho animado consegue traduzir os signos da canção e os reproduzir através de imagens pictóricas.

Voltando a Horácio, a Ode 2.17 tem a amizade como dependência e o companheirismo como necessidade nas horas de dificuldades. No poema, encontramos um poeta sentindo-se mortificar pelas queixas do amigo, a quem considera sua grande glória e baluarte de sua vida. Entretanto, os versos a seguir revelam um amigo, em verdade, mais que um bastião, é uma parte de sua própria alma. A morte de um amigo com esta natureza não põe em perigo a sua segurança, é mais que isto, é a morte da metade de sua alma. Uma alma sem esta unidade já não merece viver:

*A! Te meae si partem animae rapit
maturior vis, quid moror altera,
nec carus aequae nec superstes
integer? Ille dies utramque
ducet ruinam (Carm. 2.17.5-9)*

Ah! Se um golpe mais cedo te levar a ti, que és parte de minha alma, porque se demoraria a outra, sendo eu já não tão amado como antes, nem vivendo já completo? Tal dia trará a ruína de ambos.

Tal concepção é também vista em seus livros de *Epodos*. O poeta canta que só pode prezar pela sua própria vida enquanto seu amigo Mecenas estivesse junto a ele em vida (vide Silva, 2011, p. 54); A *Epodo* 14, relembra bem a Ode 2.17, já no seu primeiro verso, a questionar a inércia e a apatia de Mecenas, cuja dor sem trégua fez o poeta sentir como se também estivesse a morrer junto. Da mesma forma, a vida de Timão se revela comprometida se o seu amigo Pumba não conseguisse recuperar a memória. Não se pode considerar apenas o interesse de Timão pela companhia de um amigo de maior porte

numa floresta cheia de perigos. Na introdução para a música, Pumba se revela muito mais que um baluarte, sem ele não há como continuar, não há mais *hakuna matata*. A recuperação da memória de Pumba se torna uma questão de morte também para Timão e ele se desespera batendo de punhos cerrados contra o chão, em lágrimas questiona:

This is awful. What's going to happen to Timon and Pumbaa if there is no Pumba? No more hakuna matata good times, no more singing

Isto é horrível. O que vai acontecer com Timão e Pumba se não tem mais Pumba? não há mais os bons tempos de hakuna matata, não há mais música.

Este tinha sido, de certa forma, o horror que Horácio sentira ao perceber que a morte de Mecenas traria “a ruína de ambos”, pois ela levaria o seu baluarte, sua glória, enfim, a metade de sua alma. Tanto na ode quando na animação, a motivação para as declarações parte de certos eventos que forçaram tanto Horácio quanto Timão exprimirem o sentimento de terror e medo em perder, para sempre, os seus respectivos amigos.

Horácio quer acreditar que, pelos deuses, Mecenas não fosse o primeiro a morrer; porém desconfia da possibilidade. De posse da possibilidade, supõe então que, caso o seu patrono realmente chegasse a falecer primeiro, não se demoraria a segui-lo pelo mesmo caminho (*Carm.* 2.17.5-12). *Stand by Me* surge na animação exatamente para demonstrar que o interesse de Timão em trazer de volta a memória de Pumba residia em ele sê-lo metade da sua vida de hakuna matata. Sem Pumba, sem *Hakuna Matata*, era a volta dos antigos problemas, dos antigos riscos, da vida fugitiva que ele tinha antes dessa amizade. *Hakuna Matata* só poderia continuar a ser vivido plenamente se ambos estivessem juntos para praticá-lo.

Assim como a letra de *Stand by Me* e a transposição intersemiótica no desenho animado fizeram, Horácio também tinha hiperbolizado os obstáculos que se tinha posto entre ele e seu amigo Mecenas. Quanto maiores são as aflições, mais engrandecem o poder do laço de amizade entre os amigos. Horácio passa a listar uma série de adversidades que podem tentar separá-lo de seu amigo: inclusive figuras mitológicas, como o monstro da Quimera (v. 13), e o gigante

de cem braços Gíges (v. 14) – nem a força bruta de tais monstros era capaz de romper sua amizade com Mecenas. O videoclipe também utilizou a figura de uma criatura monstruosa para representar um dos obstáculos, o monstro que surgiu da água e atacou Pumba. Não deixa de ser curioso, nem gratuito, que Mecenas fosse o patrono de Horácio, e que Pumba fosse protetor de Timão – são eles os responsáveis pela segurança de seus amigos, e ao cabo Horácio e Timão estão a zelar dessa proteção.

Horácio utiliza ainda dos destinos desfavoráveis prenunciados pela astrologia, como outro dos obstáculos que poderiam se colocar entre a amizade de Horácio e Mecenas:

*Seu Libra seu me Scorpios aspicit
formidolosus, pars violentior
natalis horae, seu tyrannus
Hesperia Capricornus undae (Carm. 2.17.17-20)*

E quer a Balança para mim se volte,
quer o medonho Escorpião, a parte mais violenta
do meu horóscopo, quer o Capricórnio,
tirano do mar do ocidente

Apesar das inúmeras dificuldades que poderiam se colocar entre eles, a amizade ainda se manteria firme. Aqui podemos notar um diferencial no poema de Horácio; o poeta atribuiu a sua própria proteção e a de seu amigo ao poder dos deuses (*Carm.* 2.17.21-24). A promessa de permanência é também um tema tratado no *Épodo* 1: aqui Horácio diz que seguiria seu amigo Mecenas, caso vá para a guerra; ainda que não tivesse interesse em participar de batalhas (Junqueira, 2011, pp. 56-57).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises, pudemos verificar como as diferentes artes retrataram de forma semelhante as relações de amizade; tanto a literatura, quanto a música, quanto o desenho animado possuem seus próprios artifícios e propriedades de representação, porém todas conseguiram passar uma mesma visão: a amizade como um sentimento

forte e poderoso, que resulta em um companheirismo que é capaz de superar grandes obstáculos e ainda se manter firme.

Mas é preciso elencar certas diferenças: o *Carpe Diem* não é um lema de Horácio, ele surge de uma de suas odes (*Carm.* 1.11.7-8) e pelo seu caráter tornou-se um mote para quem quer dizer “aproveite o dia”. Mas, como vimos, por trás do *Carpe Diem* há uma filosofia que pregava a Justa Medida como necessidade para uma vida bem vivida. Por outro lado, *Hakuna Matata* é um lema, em uma obra marcadamente com finalidades comerciais voltada a um público, nomeadamente, infanto-juvenil. O que verificamos é que este mote, em certo ponto, tem as mesmas conotações do *Carpe Diem*, no sentido da Justa Medida. Ainda que *Hakuna Matata* tenha o sentido de “sem problemas”, como a própria música sugeriu “problem-free” e não de “aproveite o dia”, como é *Carpe Diem*.

Mas o que é viver “sem problemas”? a música original sugere que para Pumba significou deixar de se importar com o desprezo dos outros animais por causa do odor de sua flatulência, mas nos episódios de *Around the world with Timon & Pumbaa* temos sugestões mais sérias: *Hakuna Matata* é valorizar mais a amizade do que as bajulações; é estimar que um tesouro só vale a pena se pode ser partilhado com o melhor amigo; é se contentar com o alimento que tem a mão ao invés de perseguir «a lebre que fugiu pelas montanhas»; é considerar que tudo na vida requer um esforço natural e que, portanto, se deve desconfiar daquilo que se apresenta demasiado fácil¹⁴⁰. Logo, para Pumba há uma Justa Medida nas coisas e viver “sem problemas” é saber aproveitar a vida.

Timão, ao contrário, prefere ser bajulado ainda que isto signifique abandonar seu melhor amigo; não está disposto a compartilhar o seu tesouro e se indispõe se o seu amigo o possui; para satisfazer desejos exóticos não se importa em fazer sacrifícios desnecessários; não desconfia de facilidades inverossímeis, antes entrega-se nos banquetes para além do que a fome impõe. Mas, Timão também sabe que precisa encontrar uma Justa Medida nas coisas, e para ele isto se chama *Hakuna Matata*. Ao cabo, Timão sempre passa por uma peripécia que o reconduz de volta, muitas vezes graças à intervenção do amigo. Para ele, Pumba não é apenas um amigo, é um

¹⁴⁰ na forma como diz um adágio popular “quando a esmola é demais, o santo desconfia”.

baluarte – sem Pumba, sem *Hakuna Matata*. Por isso vemo-lo cantar: “Stand by me”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Around the world with Timon & Pumbaa** (1996). Direção: T. Craig, R. Gannaway. Estados Unidos: Disney Television Animation. 2004. DVD.
- C. A. André (2008) **O Poeta no miradouro do mundo: leituras camonianas**. Coimbra: Centro de Estudos Camonianos.
- W. Besant (2015) **A Arte de Ficção**. Trad. W. Grizoste. São Paulo: Scortecci
- F. Brioschi; C. Di Girolamo (1998) **Introducción al estudo de la literatura**. Barcelona: Ariel. pp. 251-258.
- U. F. S. Câmara (2014) “A porta e o jardim: uma introdução ao epicurismo e estoicismo da Grécia pós-socrática”. **Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia das Faculdades OPET**. Pp. 1-11.
- C. M. Couto (1989) **Teatrum-Mortis: Poiéticas, Arquitectónicas**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- P. B. Dias (2010) **Plutarco. Obras Morais: (...) Acerca do número excessivo de amigos**. Coimbra: CECH, pp. 201-224.
- P. B. Falcão (2008) **Horácio. Odes**. Lisboa: Cotovia.
- R. M. R. Fernandes (2012) **Horácio. Arte Poética**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- C. M. Ferreira (2004) **Poéticas do cinema: a poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico**. Porto: Edições Afrontamento.
- T. O. Gomes (2003) “A ética de Epicuro: um estudo da Carta a Meneceu” **Revista Metanoia 5** pp. 147-162.
- W. F. Grizoste (2014) “Nas origens do drama e do teatro ocidental. Onde cabe o romance e o cinema?” **Boletim de Estudos Clássicos 59**, pp. 153-166.
- J. A. Hansen (2006) “Categorias epídíticas da Ekphrasis” **Revista USP 71** pp 85-105.
- R. M. Junqueira (2011) **Epodo 1: Um retrato da amizade entre Horácio e Mecenas**. Rio de Janeiro: UFRJ (dissert. policop.).
- H. Krieger (1992) **Ekphrasis: the illusion oh the natural sign**. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.
- M. G. Kury (2008) **Diógenes Laércio. Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Brasília: Ed. UnB.
- A. Lorencini; E. Carratore (2002) **Epicuro. Carta sobre a Felicidade (a Meneceu)**. São Paulo: Unesp.
- A. G. Macedo; O. Grossegesse (2006) **Poéticas Inter-Artes – do texto à imagem, ao palco, ao écran**. Braga: Univ. do Minho – Centro de Estudos Humanísticos. pp. 11-17.

- A. M. Machado; D. H. Pageaux (1988) **Da literatura comparada à teoria literária**. Lisboa: Edições 70.
- J. Q. Moraes (2010) **Epicuro. Máximas Principais**. São Paulo: Edições Loyola.
- G. Murta (1941) *in* J. Barros; G. Murta. **Como se devem ler os escritores modernos**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, pp. 227-233.
- F. Oliveira (2009) “Amor na sátira de Horácio e seus predecessores” M. H. R. Pereira; J. R. Ferreira; F. Oliveira (coords) **Horácio e a sua perenidade**. Coimbra: CECH, pp. 21-53.
- S. V. V. C. Oliveira (2009) **Ressonâncias epicuristas na lírica horaciana**. Rio de Janeiro: UFRJ.
- E. Raimondi; L. Bottoni (1980) **Teoria della Letteratura**. Bologna: ed. Il Molino, 2ª ed., pp. 183-203.
- E. Ribeiro (2000) **Ver, Escrever: José Régio, o texto iluminado**. Braga: Univ. do Minho, pp. 115-121.
- F. Richard (1967) **Horace. Oeuvres: Odes, Chant Séculaire, Épodes, Satires, Épitres, Art poétique**. Paris: Garnier-Flammarion.
- A. L. M. Rodrigues (2020) **Reflexos do epicurismo na poesia de Horácio**. Parintins: Universidade do Estado do Amazonas (monog. Policop.).
- A. L. Rodrigues; W. F. Grizoste (2019). “Ecos do epicurismo em Horácio” **Caderno de Resumos da XII Semana de Letras**. pp. 10-13.
- A. L. Seabra (2011) **Horácio. Sátiras**. São Paulo: EDIPRO.
- A. Silva (1985). **Epicuro. Antologia de textos de Epicuro**. In Epicuro, et alii. Antologia de textos. São Paulo: Abril S.A.
- D. L. A. Silva (2009) **O Sistema de Epicuro: dos elementos primordiais ao cultivo de si para a vida feliz**. Rio de Janeiro: PUC-Rio (dissert. policop.).
- H. A. Silva (2018) “Ética e filosofia de vida em Timão e Pumba: cinismo, epicurismo e estoicismo” **Imaginário! 14** pp. 39-65.
- S. C. Silva (2011) “O poeta romano Horácio e a Sátira Latina” **Revista das Faculdades Integradas Claretianas 4** pp. 49-63.
- E. Sousa (2003) **Aristóteles. Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- S. P. G. Sousa (2001) **Relações intersemióticas entre o cinema e a literatura**. Braga: Universidade do Minho – CEHUM.
- T. Todorov (1993) **Poética**. Trad. António Massano. Lisboa: Teorema.
- A. K. Varga (1981) **Teoria da Literatura**. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Editorial Presença.
- R. Wellek; A. Warren (s/d) **Teoria da Literatura**. Lisboa: Publicações Europa-América. pp. 157-170.
- M. Woods; M. B. Woods (2009) **Seven Natural Wonders of Australia and Oceania**. Minneapolis: Twenty-First Century. América. pp. 157-170.

M. Woods; M. B. Woods (2009) **Seven Natural Wonders of Australia and Oceania**. Minneapolis: Twenty-First Century.

OS CLÁSSICOS NA TELA DO CINEMA: O CASO DA TRAGÉDIA *ÉDIPO REI*

Francisco Bezerra dos Santos¹⁴¹

A transposição de obras literárias para o cinema há muito tempo vem ganhando o gosto do espectador e de famosos roteiristas. A versão de *Édipo rei* para o cinema demonstra a possibilidade dos diálogos entre diferentes formas de artes. A adaptação como uma forma de interpretação requer recursos diversos para a transposição de um novo formado de arte, o que não compromete o texto fonte. Diante do exposto, o objetivo principal deste trabalho é tecer considerações sobre a adaptação da peça *Édipo rei*, de Sófocles para o cinema. A comparação dar-se-á entre a obra de Sófocles e o filme de Pier Paolo Pasolini adaptado em 1967. Pasolini em uma versão moderna da peça mantém no filme a essência do texto fonte, porém com a supressão e inclusão de elementos que a linguagem fílmica pede.

Nesse sentido, este trabalho está dividido em quatro partes. Na primeira, discute-se a relação da literatura com o cinema, a fim de evidenciar as particularidades de ambas e mostrar as possibilidades da transposição de um texto literário para o cinema, bem como as diferenças e a autonomia dessas artes. Na segunda, realizou-se uma discussão sobre as características da tragédia, enfatizando os elementos que causam temor e compaixão no leitor. Na terceira, debateu-se a ideia do trágico em *Édipo rei*, de Sófocles, por este ser o texto que deu origem ao filme de Pasolini. Ainda nessa seção enfatiza-se a partir da exposição do enredo da peça os momentos que remetem à ideia do trágico. Na quarta e última parte, realizou-se o cotejo das duas obras, evidenciando as semelhanças e diferenças sem priorizar ou hierarquizar uma única forma de arte.

LITERATURA E CINEMA

Literatura e cinema são duas artes distintas, mas que podem dialogar de forma harmoniosa. As adaptações dos clássicos são bons

¹⁴¹Mestre em Letras e Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas-UEA. francisco.santos362@gmail.com

exemplos dessa relação. Conforme os estudos de Sotta (2015), uma das parcerias interartísticas mais notórias talvez seja a estabelecida entre a literatura e o cinema. Isso se comprova desde que a sétima arte veio à luz, numerosos filmes tiveram como inspiração as narrativas literárias que se transformaram em roteiros cinematográficos. A estrutura narrativa é o elemento fundamental que aproxima essas artes, já que tanto um texto em prosa quanto um filme apresentam uma história que ocorreu a alguém (personagem) em um momento (tempo) e em um local (espaço). Mesmo com esses pontos de aproximação, segundo a crítica citada, não se pode esquecer que essas duas manifestações artísticas são autônomas dotadas de regras próprias de produção e recepção, cada uma possui suas particularidades.

Desde o surgimento do cinema, a opção dos diretores e roteiristas foi seguir o modelo convencional do romance em vez das vanguardas do século XX, “mas não foi apenas o cinema que aprendeu com a literatura, o contrário também ocorreu, causando enorme influência da linguagem cinematográfica sobre grande parte dos escritores do século XX” (GUALDA, 2010, p. 205). Dentre as similaridades apresentadas por Gualda (2010) destaca-se a impressão da realidade construída mediante técnicas particulares.

Na narrativa literária, essas técnicas são usadas pelo narrador. O escritor cria uma voz para representá-lo. Temos assim, a ideia de realidade expressa pela verossimilhança efetivada por meio da linguagem, da capacidade da obra de fazer sentido. Quanto ao cinema, isso acontece mediante uma obra cinematográfica convincente que desencadeia no espectador sensações de participação afetiva e perceptiva, o que reforça a impressão da realidade. Gualda (2010) aponta ainda que uma diferença básica entre o discurso literário e o discurso fílmico é de ordem quantitativa. O que se torna uma cena pequena em um filme, corresponde a algo muito extenso no texto literário, e o contrário pode acontecer, o roteirista pode ampliar uma cena de uma passagem pequena do texto literário.

Ribas (2014) diz que para entender o diálogo entre literatura e cinema é preciso compreender a intersecção entre ambas sem reforçar o estatuto de superioridade de uma sobre a outra, e não alimentar a ideia de subserviência entre elas, no sentido de que o subproduto representado pela adaptação estaria sempre em débito com o original representado pelo texto fonte.

Nessa discussão cabe ainda olhar para a recepção dessas duas linguagens artísticas, que se distinguem. No caso do livro, a leitura é feita de forma descompromissada, sendo impossível na maioria das vezes concluí-la de uma única vez. Portanto, o leitor pode voltar páginas, reler as características de uma personagem, revisitar capítulos etc. Ou seja, o leitor pode fazer sua leitura ao seu tempo e modo. Com o filme isso se torna diferente, as interrupções são mais incomuns e até mesmo impossíveis, se pensadas na apresentação em salas de cinema. Além disso, a duração média de um filme é de duas horas, não cabendo pausas. Por esses motivos, principalmente a limitação do tempo, a clareza deve tornar-se um fator fundamental para impedir a falta de compreensão (SOTTA, 2015). Em resumo, o que demoramos dias ou até semanas para ler em um livro, um roteirista pode adaptar para as telas do cinema em uma média de duas horas.

Dessa maneira, embora aproximadas pela intenção de apresentar ao leitor/espectador uma história, a literatura e o cinema mantêm também suas particularidades, uma vez que os mecanismos de funcionamento são diferentes, sendo a literatura um gênero destinado a contar histórias, ao passo que o cinema integra o gênero que além de contar, almeja também mostrar (SOTTA, 2015).

O papel do espectador enquanto destinatário desse processo interartístico é ter a percepção de compreender a especificidade de cada manifestação e compará-las de forma consciente, observando as convergências e divergências, pois a passagem de uma obra literária para um meio de múltiplas linguagens torna inviabilizada a fidelidade ao texto fonte. Entretanto, há ainda quem julgue como traição, deformação, adulteração uma interpretação feita por um roteirista de cinema.

Se estruturalmente a literatura e o cinema preservam algo em comum, para além de suas especificidades, o contato entre ambas pode crescer “quando uma obra literária é adaptada para o cinema, quando as personagens e suas peripécias trocam a narrativa pela projeção cinematográfica” (SOTTA, 2015, p. 159). É fato que as adaptações já ganharam o gosto dos diretores, roteiristas e do público, já se tornaram parte do nosso dia a dia e não se restringe apenas a transformação de um livro em um filme, é uma nova forma de linguagem que se cria, com múltiplas linguagens em um diálogo interdisciplinar.

Sobre o diálogo com outras linguagens e da pluralidade da arte cinematográfica, Sotta (2015) assevera, que se todas as construções

literárias são resultados do trabalho com o signo linguístico. O cinema, por sua vez é plural, tanto do ponto de vista dos traços que incorpora de outras artes, quanto da diversidade de elementos que mobiliza. Em síntese, “o cinema é uma arte coletiva, consequência do trabalho de um grupo de profissionais, sob a supervisão de um diretor, que dialoga com a equipe, orienta os atores, discute, modifica, analisa, aceita e refuta sugestões” (p. 156). Logo, a transposição de uma obra verbal, como um texto literário, para um sistema de signos não verbal, como o cinema, requer alterações, isso significa que o trabalho do tradutor é também criativo e que a transposição resultará em uma recriação. “Em outras palavras, alguns traços da narrativa literária necessariamente serão mantidos para que a narrativa fílmica possa ser considerada uma adaptação” (SOTTA, 2015, p. 164-165).

Enfim, a transposição de um texto literário para o cinema demanda recursos diferentes e a compreensão de que a adaptação se torna um produto autônomo. A apropriação de outras formas de artes pelo cinema mostra que a interdisciplinaridade entre as diferentes linguagens contribui para tornar a cinematografia uma arte com linguagem própria. E nesse processo dialógico entre a literatura e o cinema ambas saíram enriquecidas. Consequentemente, buscar um paralelo exato entre as duas artes faz pouco sentido, uma vez que são grandes as contribuições que uma traz à outra.

A TRAGÉDIA: BREVES CONSIDERAÇÕES

Por se tratar do gênero trágico o texto fonte que deu origem ao filme *Édipo rei*, de Pasolini, buscou-se nessa seção trazer algumas características desse gênero.

Pensar em estudos sobre o gênero trágico é quase impossível não esbarrar nas ideias de Aristóteles. As orientações presentes em sua *Poética* são importantes contribuições para os estudos da tragédia. Ao retratar conflitos de ordem simbólica, disputa política, traição sexual e situações afins, a tragédia nos convida pela compaixão a construir uma identificação com os fatos narrados. Em uma definição sucinta, Aristóteles (1993) descreve a tragédia da seguinte forma:

A tragédia é a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão; deve ser composta num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas; na tragédia,

a ação é apresentada, não com a ajuda de uma narrativa, mas por atores. Suscitando a compaixão e o terror, a tragédia tem por efeito obter a purgação dessas emoções (ARISTÓTELES, 1993, p. 8).

A partir da definição de Aristóteles (1993) fica entendido que a tragédia se refere a uma ação realizada por atores com o objetivo de provocar terror e compaixão nos espectadores/leitores, tendo por efeito a catarse, a purgação dos sentimentos. Aristóteles situa que nos primórdios esse gênero estava ligado à improvisação, e que evoluiu naturalmente pelo desenvolvimento progressivo de tudo que nela se revelava, já que “de transformação em transformação, o gênero acabou por ganhar uma forma natural e fixa” (ARISTÓTELES, 1993, p. 8).

Terry Eagleton (2013), com suas definições mais contemporâneas, acredita que não há um adjetivo que melhor defina tragédia como algo “muito triste” quando se trata da esfera mais glorificada da arte trágica. “A tragédia pode ser pungente, mas supõe-se que haja também algo de atemorizante a respeito dela, alguma característica assustadora que transtorna e atordoia. Ela é traumática e angustiante” (EAGLETON, 2013, p. 23).

Para Aristóteles (1993), a parte mais importante de uma obra trágica é a da organização dos fatos, uma vez que a tragédia é imitação, não de homens, mas de atos da vida, da felicidade e da infelicidade, nela o objetivo final que se pretende alcançar é o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma forma de ser. A tragédia consiste na imitação de uma ação e é principalmente, por meio da ação que ela imita as personagens em movimento. Os caracteres permitem qualificar o homem, porém é da ação que depende sua infelicidade ou felicidade. “Sem ação não há tragédia, mas poderá haver tragédia sem os caracteres” (ARISTÓTELES, 1993, p. 11).

A despeito das partes que compõem a tragédia, baseado em Aristóteles (1993) tem-se: o prólogo, o epílogo, o êxodo e o canto coral. Conforme ainda o autor, independente do espetáculo, a fábula deve ser realizada de forma que o público ao presenciar os fatos sinta arrepios e compaixão. O poeta deve nos proporcionar prazer de sentir compaixão ou temor por meio da imitação, tais emoções devem ser advindas dos fatos. Na concepção de Nietzsche (2014), quem melhor expressou esses sentimentos de compaixão e temor foi Sófocles. O destino imerecido de suas personagens, os enigmas da vida humana, o verdadeiramente aterrador era sua musa trágica. Nas obras de Sófocles

a catarse, principal elemento da tragédia, aparece como o sentimento necessário de consonância no mundo da dissonância. O sofrimento, a origem da tragédia, transfigura-se nele: passa a ser compreendido como algo sagrado.

Um dos questionamentos feitos por Terry Eagleton (2013), em seus estudos é “Por que a tragédia gera prazer?” O que representa uma das mais antigas perguntas filosóficas, não havendo escassez de respostas. Para o crítico, a tragédia gera prazer, porque purifica uma emoção excessiva e agradável por si só, porque sentimos prazer na mimese, até nas representações de desastres, porque a arte trágica modela o sofrimento em um padrão significativo, “controlando-o enquanto o torna agradavelmente inteligível; ou porque ela coloca nossos insignificantes problemas na perspectiva de castigo” (EAGLETON, 2013, p. 237). É com a firmeza do espírito humano que nos deleitamos diante de uma calamidade torturante ou encontramos uma satisfação em aprender a verdade e conhecer o pior. Em síntese: “Deleitamo-nos com a tragédia, porque ver a desventura do outro é uma fonte de prazer cruel para nós, porque gostamos de nos compadecer das vítimas, o que também sempre é, em algum nível, um agradável exercício de autopiedade” (EAGLETON, 2013, p. 238).

A tragédia se torna satisfatória porque permite o observador se entregar às fantasias destrutivas sem correr o perigo de ser prejudicado, liberando os prazeres da pulsão da morte sob um pretexto culturalmente respeitável. Essa alegria libidinal, comprova que existe, de fato, algum valor no sofrimento. Encontramos satisfação moral a que a tragédia nos submete, por isso achamos deleitoso ser tão intensamente estimulados, por mais terrível que seja a natureza do estímulo.

Nietzsche (2014), em *Introdução à tragédia de Sófocles*, assegura que a tragédia deve ser acompanhada da reflexão, uma vez que esta representa os conflitos profundos entre a vida e o pensar. A reflexão na tragédia vai ao encontro do coro, um conceito representado por uma poderosa massa sensível. O coro abandona o estreito círculo da ação para se estender sobre o passado e o futuro, sobre as características humanas em geral, para extrair os grandes resultados da vida. Tudo isso ocorre com o poder da fantasia, com liberdade lírica, acompanhada do ritmo e da música. O coro purifica a poesia dramática, quando separa a reflexão da ação.

A linguagem lírica do coro possibilita ao poeta elevar toda a linguagem poética. “Ele traz serenidade à obra de arte, interrompendo a violência dos afetos. O ânimo do espectador deve conservar sua liberdade em meio às ações de maior impacto” (NIETZSCHE, 2014 p. 29-30). O coro como parte importante da tragédia é visto de forma idealizável. Aristóteles (1993), também vê importância no coro quando diz que deve ser considerado como um dos atores; deve constituir parte do todo e ser associado à ação. Deve ser lembrado, não obstante, que a progressiva perda de importância do coro, cujo ápice se dá com Eurípides, é um dos indícios, para Nietzsche, da “morte da tragédia”.

Quanto à duração de uma obra trágica, em Aristóteles (1993) é visto que a tragédia empenha-se na medida do possível, em não extrapolar o tempo de uma revolução solar, ou pouco mais. Para o autor, quanto mais abrangente for a fábula, tanto mais agradável será, desde que não se perca em clareza. Em súplica, a peça extensa o suficiente é aquela que, no transcorrer dos acontecimentos produzidos de acordo com a verossimilhança e a necessidade, torne em infortúnio a felicidade da personagem principal ou inversamente a faça transitar do infortúnio para a felicidade.

A partir do exposto, a tragédia retrata temas diversos como imitação de uma ação importante que faz com que o leitor/espectador se identifique com os fatos narrados. O efeito da tragédia é a purgação diante das cenas de terror e compaixão. A satisfação da tragédia é suscitada porque permite o observador se entregar aos fatos sem correr perigo de ser prejudicado, o que faz gerar o exercício de autopiedade. Nesse viés, é importante destacar que a tragédia vem sempre acompanhada de reflexão e em mão dupla com o coro, este último de acordo com Aristóteles equivale a um personagem por sua importância. Por fim, o que foi discutido aqui em termos de características da tragédia será esmiuçado melhor no texto de Sófocles, *Édipo rei*, na seção que segue.

ÉDIPO REI: A IDEIA DO TRÁGICO

Édipo rei, na concepção de Aristóteles, trata-se de uma das mais belas tragédias já escritas. Baseado no mito de Édipo, o texto de Sófocles tem como tema principal uma maldição familiar. Laio une-se em matrimônio com a bela Jocasta, mas antes de tudo isso acontecer, Laio foi vítima de uma maldição feita por Pélope, rei de Élida. Segundo

a maldição confessada pelo Oráculo de Delfos, Laio seria assassinado pelo próprio filho que desposaria a mãe. Esse é o elemento principal do texto que guiará todas as peripécias das personagens.

A felicidade que segue entre o casal parece contradizer a maldição. Com o nascimento de Édipo, prevendo o cumprimento da profecia, Laio ordena a um pastor que mate a criança. Sem coragem de cometer o assassinato, o pastor entrega o infante a um companheiro que leva a criança à Políbio, rei de Corinto. Nomeado de Édipo (pés inchados) por Políbio, a criança é cercada de amor pela nova família. A paz reina em Corinto e em Tebas por longos anos. A revolução na trama acontece quando Édipo já jovem fica perturbado com a afirmação de um bêbado de que não é filho de sangue dos reis de Corinto. Amargurado, decide procurar o Oráculo de Apolo. Eis que é revelado o pior dos destinos, o futuro lhe reserva um duplo crime, o parricídio e o incesto.

Parte da profecia será cumprida, quando ainda perturbado pelas palavras do Oráculo, Édipo foge do lar que acreditava ser o seu, desvia e foge para Tebas. É na encruzilhada de Megas, onde as estradas de Tebas e Dáulis se bifurcam que Édipo em meio a uma confusão e no alto de irritação comete o parricídio. No entendimento de Aristóteles (1993), na tragédia forçosamente, o crime comete-se com conhecimento de causa, ou por ignorância. Ainda para o autor, a mais bela tragédia é aquela cuja composição deve ser complexa. Todavia, o autor adverte que não é conveniente mostrar pessoas de bem passar da felicidade para o infortúnio. Nem convém representar o homem mau, passando do crime à prosperidade. O autor também se refere ao homem completamente perverso, que na tragédia não deve tombar da felicidade ao infortúnio. Outro caso é o que não merece tornar-se infortunado. Todas essas características se opõem ao elemento trágico em *Édipo rei*, uma vez que a peça atem-se, segundo Santana e Hobbs (2018) ao intermediário. Édipo é o modelo de homem que não se distingue muito pela virtude e justiça. Chega à adversidade por ter cometido algum erro, mas não por maldade ou vício. Logo, a roda da fortuna deve girar não da adversidade à prosperidade, ao contrário, deve-se sair da prosperidade para a adversidade (ARISTÓTELES, 1993).

Voltemos ao enredo da peça para compreendermos como outros elementos trágicos se desencadeiam na narrativa. Em Tebas reina o medo, a Esfinge descrita como um monstro metade mulher,

metade leão propõe enigmas aos passantes. Com o desconhecimento das respostas, são devorados pelo monstro. Creonte, governante de Tebas vendo tal calamidade e na tentativa de salvar a cidade oferece como prêmio para aquele que livrar a cidade de tal infortúnio, o trono de Tebas e a mão da rainha viúva, Jocasta. Édipo que caminha em direção à cidade se depara com a criatura, a qual lhe propõe o enigma: “Qual é o animal que de manhã tem quatro pés, ao meio-dia tem dois e ao entardecer três?”, a resposta representa as três fases da vida humana e é respondido por Édipo. Enfim, Tebas fica livre de seu mal. Édipo recebe então, o duplo prêmio: a coroa e a rainha. Eis a segunda parte da profecia que acaba de se cumprir.

Além de assassino do próprio pai, torna-se também o marido de sua mãe. Eagleton (2013) enxerga o incesto como uma forma de ironia em que as coisas se compõem de forma monstruosa e essa compreensão reflete-se na parca economia da forma trágica, como se o incesto levasse essa tensa estrutura de contradições ao ponto de autoparódia. O autor acrescenta também que o incesto é uma forma de conservar as coisas em família revelando, desse modo, terrível deformidade que essa comunidade pode gerar. Aristóteles talvez já soubesse disso quando afirmou na *Poética* que a tragédia é principalmente uma questão de família. Conforme ainda Eagleton (2013):

O incesto, no entanto, é também um enigma de afinidade e alteridade, identidade e diferença, definindo o ponto em que um resvala na direção do outro. Intimidade excessiva resulta, ironicamente, em distanciamento – seja porque derruba o elemento diferenciador da lei entre aqueles envolvidos, seja porque o fato de estar perto demais das fontes da própria identidade implica enfrentar uma alteridade traumática, que ali esperando, à espreita. Fundir-se com o pai ou a mãe é chegar próximo demais das fontes-tabu da própria identidade e, como Édipo, ficar cegado pelo excesso de luz. É só com o estabelecimento de uma distância de nós mesmos, assim como em qualquer ato de conhecimento, que podemos nos conhecer pelo que somos; mas existe nisso o risco de uma outra espécie de estranhamento (EAGLETON, 2013, p. 230).

Existe algo de autofrustrante ou impensável acerca das relações humanas, do qual o incesto é apenas um exemplo bizarro. Ter filhas com a mãe e filhos como irmãos reflete um enigma embutido

nesses tipos de relação. Há um sentido de distanciamento no âmago do eu que é impiedosamente indiferente a isso e, no entanto, sem isso não poderia haver fala, tampouco identidade. É o ponto cego que nos consente ver, assim como Édipo só vê realmente quando perde a visão (EAGLETON, 2013).

Da relação incestuosa de Édipo e Jocasta nascem quatro filhos: Etéocles, Polínice, Ismênia e Antígona. Diante dos acontecimentos, a cidade de Tebas prospera sob o comando do forasteiro. Toda essa situação muda quando uma peste assola a cidade. Para saber o motivo de tal desgraça, Édipo envia seu cunhado Creonte ao Oráculo de Apolo. Esse representa o momento em que se dará início sua angústia. Sófocles inicia sua peça a partir desse episódio em que os moradores da cidade pedem ao rei Édipo uma solução. Ao regressar de Delfos, Creonte vem com as respostas que todos queriam saber. Segundo o Oráculo, a peste é um castigo divino porque a cidade abriga em seu seio um criminoso. Édipo incita o povo que não abriguem tal criminoso. As terríveis palavras proferidas por Édipo recairão sobre ele mesmo sem saber sua origem e seu duplo crime.

As investigações correm em ritmo acelerado. Tirésias, o velho adivinho é a primeira pessoa a quem Édipo recorre, com a insistência do rei ele acaba por revelar: “Afirmo que o assassino que procuras é tu mesmo!” (SÓFOCLES, 2005, p. 39). O círculo trágico se fecha com a chegada de um mensageiro de Corinto que vem trazer a notícia da morte de Políbio, em vez de tranquilizar o rei, acaba por fornecer a verdade, a chave de todo o mistério. Édipo foi entregue pelo mesmo mensageiro à Políbio ainda recém-nascido enjeitado pelo soberano de Tebas. O reconhecimento, como nos mostra a *Poética* se dar a partir da reviravolta, que é o que acontece em *Édipo rei* quando o mensageiro chega para noticiar a morte de Políbio, que o herói julgava ser seu pai.

Acreditando que a notícia iria confortá-lo da angústia que sentia de cometer parricídio e desposar sua própria mãe, pelo contrário, com o desencadeamento dos fatos, Édipo descobre que era filho de Laio e havia desposado sua própria mãe. Édipo passa da prosperidade à adversidade. Seu destino se cumpre como foi dito três vezes pelo Oráculo. A primeira vez a Laio, o que levou a mandar matar o filho, a segunda vez é dito a Édipo, e por fim, a terceira vez é dito a Creonte.

Jocasta é quem primeiro compreende o desfecho trágico e como punição suicida-se. Para Édipo a punição é a cegueira e o exílio. Ao saber, pune-se como indivíduo porque matara o pai e desposara a

mãe, crimes que clamam por punição. Édipo, mestre dos enigmas, elabora suas equações e equivalências apenas para descobrir que, no processo, reduziu a si mesmo a zero, exclui-se do cálculo, diminuindo-se da imponente figura da majestade para a não entidade de um pobre exilado. O incestuoso é deslocado; é o coringa no baralho que rompe a ordem simbólica de parentesco, mas expressa suas contradições latentes e, encarna a verdade proibida do próprio reino do qual foi expulso (EAGLETON, 2013).

Dodds citado por Eagleton (2013) enxerga valor em *Édipo rei* no sentido de que o protagonista, apesar de ser “subjetivamente inocente”, aceita a responsabilidade por todas as suas ações, inclusive aquelas que são “objetivamente mais terríveis”. É verdade que entre os antigos gregos não prevaleciam nossas próprias distinções, por vezes simplistas, entre culpa e inocência, ação e determinação. Não lhe ocorreu imaginar que um parricídio incestuoso pudesse ser isentado de corrupção simplesmente por causa de sua ignorância. Do mesmo modo, é, sem dúvida, perverso encontrar o valor mais profundo de um drama no fato de que seu herói aceita a responsabilidade por aquilo de que não tem culpa. “Édipo é, com certeza, um bode expiatório sacrificial, que, ao término, assume o peso dos pecados da comunidade” (EAGLETON, 2013, pp. 64-65).

A peça termina com Édipo e seu povo, só que com uma significativa diferença. Antes era rei aclamado e poderoso, no final é um criminoso cego exilado por si mesmo. O coro, cuja importância já havia sido descrita por Aristóteles expõe as duas faces de Édipo:

Concidadãos de Tebas, pátria nossa! Vede bem Édipo, decifrador dos terríveis enigmas! Quem não invejava a sorte de tão poderoso homem? E agora vede, em que abismo de desgraças submergiu! Por isso, não tenhamos por feliz homem algum, até que tenha alcançado, sem conhecer doloroso destino, o último de seus dias (SÓFOCLES, 2005, p. 77).

A ADAPTAÇÃO DE *ÉDIPO REI* PARA O CINEMA

O processo de adaptação do texto clássico de Sófocles, *Édipo rei* para o cinema mostra a possibilidade do diálogo de duas formas de artes autônomas em um processo intersemiótico carregado de outros elementos migratórios. A morte da tragédia não impediu a adaptação do texto para as telas do cinema. A narrativa fílmica de Pier Paolo Pasolini, *Édipo rei* filmada em 1967 reatualiza os elementos da tragédia. Com uma curta obra, porém impactante, Pasolini ainda hoje causa efeito de estranheza por meio de seus filmes. Ao adaptar textos clássicos como *Édipo rei* (1967), *Medéia* (1969), *O Decameron* (1971), entre outros, produz um encontro estratégico entre o clássico e elementos distantes da estética cinematográfica dominante com atores amadores e locações naturais. Diante desse contexto, nesta seção discute-se os recursos utilizados para a adaptação de uma obra clássica para a cinematografia. O cotejo entre as duas formas de artes dar-se-á sem hierarquização.

A primeira lição que aprendi na feitura desse trabalho foi que a partir do momento que um texto literário é adaptado para outro suporte, torna-se uma nova forma de arte. Isso acontece com o filme de Pasolini, sua versão fílmica da tragédia sofocliana incorpora outros elementos artísticos, sofre cortes e deslocamentos. Conforme Pereira e Atik (2008), num primeiro momento a adaptação de um texto teatral para o texto fílmico é um tanto problemática em razão das analogias entre ambos, o caráter de representação, a duração temporal e a estruturação dos diálogos, sem falar no espaço e ação. Gualda (2010) corrobora com essa assertiva ao dizer que a questão da adaptação para o cinema nunca foi uma atividade pacífica. Por um lado, os literatos alegam a falta de fidelidade ao original ou à distância semiótica entre as duas linguagens. Por outro, os cinéfilos argumentam que deve existir liberdade em qualquer trabalho de criação. O adaptador, por “mais fiel que seja à obra de partida, suprime certos episódios para ampliar outros que lhe parecem bem mais interessantes a seus propósitos, já que a fidelidade é impossibilitada pelos diferentes meios de expressão do romance e do filme” (GUALDA, 2010, p.214).

Em *Édipo rei*, de Pasolini o primeiro contraste visível está relacionado com a ordem dos acontecimentos. A tragédia sofocliana é iniciada com o apelo dos moradores de Tebas ao então rei Édipo para que descubra o motivo da peste que assola a cidade. Temos a personagem principal no auge, um rei destemido e aclamado. Na narrativa fílmica, uma sequência cronológica é incluída para melhor

entendimento do público. De acordo com Pereira e Atik (2008), a estrutura linear da tragédia, contrapõe-se a circularidade temporal do discurso fílmico. No filme de Pasolini, o tempo e o espaço sofrem um deslocamento. A inclusão de duas sequências, uma anterior ao prólogo e outra posterior ao epílogo do texto fonte, remetem a cenas que se desenrolam na cidade de Bolonha (Itália), em dois períodos distintos: as primeiras cenas, por volta de 1940; e as demais, posteriores ao epílogo, duas décadas mais tarde (PEREIRA, ATIK, 2008).

O início do filme apresenta uma jovem mãe com suas amigas em um piquenique. A personagem refere-se a bela Jocasta. Diante de um cenário natural é apresentado Édipo, aquele que segundo a profecia matará o pai e desposará a mãe. Portanto, as cenas iniciais não correspondem exatamente ao desfecho do livro. A ordem dos acontecimentos é alterada. Segundo Sotta (2015):

o texto literário quando, transposto para o cinema, pode sofrer alterações no tempo e no espaço nos quais a história se desenrola. O ritmo certamente será modificado, uma vez que o cinema possui uma duração de certa forma determinada, enquanto a narrativa literária pode protelar os fatos e utilizar com maior facilidade momentos reflexivos e digressivos, aguçando, dessa maneira, a expectativa do leitor e criando a tensão para os pontos fortes da história (SOTTA, 2005, p. 170).

No primeiro segmento do filme é feita a apresentação das personagens principais. Jocasta (imagem 1), Laio (imagem 2). As cenas que o marido sai para a festa com sua esposa e deixam a criança sozinha em casa e o barulho dos fogos – elementos que aludem à modernidade – não estão presentes no texto literário, pode-se considerá-las como parte da adaptação. Desse modo, como sugere Pereira e Atik (2008), na configuração do espaço e na sequência das ações residem os maiores desafios para a transcodificação de um texto literário. Assim, o exame de um texto transcodificado deve nortear-se pelo resultado estético alcançado, pela qualidade própria ao texto de chegada, independente de sua relação com o texto de partida. Ainda para os autores, é secundária a discussão em torno da fidelidade ou da autonomia de um filme em relação ao texto que lhe deu origem. Além disso, é preciso observar o que a nova versão acrescenta em termos de intencionalidade ou visão de mundo do autor.

Imagem 1: Laio



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Imagem 2: Jocasta



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

A paisagem urbana apresentada no início do filme é substituída por um cenário árido e cheio de pedras. Os acontecimentos que se sucedem é parte de uma lógica linear e cronológica. Um dos momentos que gera a catarse no espectador inicia com a visualização de uma cena um tanto tocante: um bebê prestes a ser morto carregado por um pastor em uma vara (imagem 3). Igual ao texto fonte, no filme aquele que seria o algoz se compadece e não mata a criança. Encontrada por outro pastor, a criança é levada para Corinto e adotada por Políbio e Merope que lhe dão o nome Édipo.

Imagem 3: Édipo carregado para ser morto



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Imagem 4: Édipo Adulto



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Um salto temporal mostra a adolescência e o início da vida adulta de Édipo (imagem 4). Em seu estudo intitulado *Da dramaturgia ao cinema: Édipo rei*, Pereira e Atik (2008) constatam que Pasolini introduz modificações substanciais na transcodificação do texto fonte, sobretudo no que tange à unidade de tempo, espaço e ação. As ações não ocorrem em um único dia – como ocorre no texto trágico –, e o

confronto entre Édipo e as personagens se dá em diferentes espaços: em ambientes internos do palácio de Tebas ou fora de suas muralhas.

Assim sendo, a adaptação de Pasolini consiste, por conseguinte, em tomar o texto fonte e ajustá-lo a outro suporte, usando os recursos próprios da nova mídia, buscando correspondências e fazendo as modificações necessárias. Nessa conjuntura, por conta de diversas transformações, perdas e ganhos que o texto fonte sofrerá, a obra adaptada resultará sempre em uma recriação (SOTTA, 2015, p. 161).

No texto de Sófocles é dado grande destaque para a figura do Oráculo que é mencionado três vezes na narrativa. Na adaptação de Pasolini, segundo Pereira e Atik (2008), do ponto de vista estético, efeitos surpreendentes cercam a representação do Oráculo. De fato, o Oráculo é uma personagem feminina que se encontra ao ar livre à sombra de uma árvore reverenciada por uma multidão. A vestimenta é composta de trajes negros, uma máscara acompanhada de uma cabeleira. E de forma zombeteira anuncia a Édipo o seu destino desgraçado. De características sagradas, Pasolini transforma o Oráculo (imagem 5 e 6) em uma figura extremamente grotesca. Nessa parte do filme, Pasolini renuncia o estatuto de fidelidade do texto fonte, acrescentando elementos outros. Gualda (2010) argumenta que a noção de fidelidade do filme em relação ao texto literário é a-histórica, subjetiva e redutora, sobretudo, quando as obras são de contextos históricos diferentes. De tal modo, as releituras vão além dos textos (re)lidos. Elas representam os paradigmas e modos de representação de uma sociedade em um tempo histórico. Trazem à tona as condições de produção de cada adaptação (RIBAS, 2014).

Imagem 5: Oráculo de delfos



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Imagem 6: Oráculo de delfos



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Outra personagem que sofre modificações por Pasolini em seu filme é a Esfinge. Na peça sofocliana a Esfinge é descrita como um monstro metade mulher, metade leão, que sentada sobre uma rocha propõe enigmas aos andantes. No filme, a caracterização da personagem em um espaço árido destoa das características apresentadas na obra. Com uma máscara enorme e uma grande cabeleira (imagem 7 e 8) se apresenta de forma diferenciada, ficando a critério do espectador a interpretação do enigma. Diante da Esfinge ele não ouve a famosa frase: “Qual é o animal que de manhã tem quatro pés, ao meio-dia tem dois, e ao entardecer três?” A pergunta se volta para Édipo: “Há um enigma em tua vida, qual é?”.

A resposta do enigma ele só saberá mais tarde ao longo dos acontecimentos, conseqüentemente, ao invés de responder o enigma e a Esfinge se atirar no abismo, o que temos é Édipo enfurecido arremessando a Esfinge, que o diz: “o abismo em que você me joga está dentro de você”. As falas incluídas por Pasolini são cheias de significado, e em algumas ocasiões a adaptação cede lugar ao silêncio, o que representa o estado reflexivo das personagens.

Imagem 7: A Esfinge



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Imagem 8: A Esfinge



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

As modificações feitas por Pasolini nas personagens Esfinge e Oráculo estão relacionadas com os diversos recursos que demanda uma adaptação de um texto literário para a narrativa fílmica. As obras sofrem modificações, leves ou radicais. Essas transformações são de responsabilidades dos adaptadores e delas dependem o sucesso ou o fracasso das adaptações (SOTTA, 2015). Essas modificações se estendem também à inclusão de cenas eróticas. Em alguns momentos tais cenas chocam o espectador diante de um relacionamento incestuoso.

De acordo com Pereira e Atik (2008), a inclusão das cenas de amor, quando ambos já desconfiam do cumprimento da profecia é um aspecto em que o filme se distânciava da peça, sem que, se perca a intensidade da tragédia. A supressão do coro também deve ser aqui enfatizada. Na tragédia, o coro possibilita a elevação da linguagem poética. No filme, o coro é substituído por outras formas de reflexão como o silêncio, a intensidade nas falas das personagens etc. O autor consegue com maestria manter o caráter trágico mesmo sem a presença do coro. Nesse sentido, “a produção de uma adaptação é fruto do desejo do tradutor de reler, alterar, transformar, a seu modo, uma determinada obra. É dele o papel de seleção do que deverá ser aproveitado ou não da obra tomada como ponto de partida” (SOTTA, 2015, p. 161).

Em diálogo com o texto teatral, Pasolini mantém falas e desfechos e também a figura dupla de Édipo. De um lado decifrador de enigma e rei aclamado, de outro um criminoso subjugado pela própria culpa. As cenas do suicídio de Jocasta são tão intensas quanto o momento em que Édipo vaza os próprios olhos. Na última parte do filme, em que Édipo é exilado e guiado por um jovem, há uma ruptura do espaço-temporal. Édipo e seu guia são transportados para outro cenário: as ruas de uma cidade italiana dos anos 60 (imagem 9 e 10). Conforme os estudos de Pereira e Atik (2008), a cena final do filme de Pasolini remete-nos ao início da tragédia de *Édipo em Colono*.

Imagem 9: Édipo sendo exilado



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Imagem 10: Personagens em outro contexto



Fonte: Filme *Édipo rei*, de Pasolini (1967).

Para o espectador que assiste ao filme em questão esperando encontrar os fatos tal qual está no livro, pode ser um tanto frustrante, já que as imagens e os acréscimos são diferentes das encontradas na obra literária. Portanto, a adaptação não deve ser vista como inferior

ou como secundária. É preciso enquanto espectador perceber que se trata de artes distintas e autônomas, em que as mudanças são inevitáveis quando se passa uma obra do meio linguístico para o visual. Em suma, o filme *Édipo rei*, de Pasolini é um espaço que pode ser muito explorado pelos variados recursos intersemióticos empregados para a representação nas telas do cinema de um texto clássico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das discussões aqui presentes, conclui-se que o diálogo entre a literatura e o cinema preserva a estrutura da narrativa, elemento que aproxima essas duas artes. Mesmo com pontos de aproximação, reitera-se a autonomia de ambas. Quanto às diferenças presentes entre essas artes, enfatiza-se que trata-se de uma questão quantitativa e na tentativa de compreender essa relação é preciso olhar para o processo intersemiótico da adaptação sem hierarquização, haja vista que o procedimento de recepção também é diferenciado. Enquanto a obra literária é apreciada ao tempo do leitor, o cinema tem um tempo máximo de duas horas. Nesse sentido, aproximadas pela mesma intenção de desenvolver uma narrativa, ambas preservam suas especificidades.

A despeito dos aspectos da tragédia enfatizados nesse trabalho, compreende-se melhor sua estrutura a partir das concepções de Aristóteles. Com o objetivo principal de suscitar temor e compaixão aos leitores/espectadores, vimos que os temas da tragédia são diversos: disputas políticas, traição sexual, conflitos de ordem simbólica e outros temas. A partir dos estudos de Eagleton, depreende-se que os temas mais sórdidos apresentados na tragédia causam no leitor/espectador fontes de prazer. Esse prazer presente no texto trágico reside no processo de purificação dos sentimentos e emoções. A mimese é a responsável pelo prazer advindo da tragédia porque permite ao observador se entregar às fantasias sem correr perigo.

Além das características da tragédia, é importante lembrar que na peça a ideia do trágico em *Édipo rei*, consiste especificamente no parricídio e no incesto. Édipo chega à adversidade por meio de um erro e não por maldade. O assassinato do pai é o primeiro passo para o cumprimento da profecia. Quanto ao incesto, uma forma de ironia na obra, revela um caráter monstruoso de manter as coisas em família. O

círculo trágico da obra se fecha com a descoberta da origem e do duplo crime cometidos por Édipo.

A adaptação de uma tragédia tão complexa como *Édipo rei*, realizada por Pasolini surpreende em trazer à tona em plena modernidade aspectos da tragédia na linguagem cinematográfica. Em seu filme, modificações foram feitas no processo de transposição para outro formato de arte. A título de exemplo, as principais modificações são feitas no tempo e no espaço, isso porque a estrutura linear da tragédia contrapõe-se a circularidade da narrativa fílmica. Em linhas gerais, Pasolini usa o texto de Sófocles como base e ajusta para o formato do cinema usando recursos próprios da cinematografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- C. P. Sotta. (2015) “A literatura e o cinema: convergências e divergências”. In: **Das letras às telas: a tradução intersemiótica de ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Editora UNESP. Cultura Acadêmica, pg. 156-230.
- E. Souza. (1993) **Aristóteles, Poética**. São Paulo: Ars Poética.
- P.P. Pasolini (1967). **Édipo Rei**. Direção e produção de Pier Paolo Pasolini. Itália, Morrocos: Arco Film, Somafis.
- F. Nietzsche (2014) **Introdução à tragédia de Sófocles**. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- H. B. C. Pereira, M. L. G Atik (2008) “Da dramaturgia ao cinema: *Édipo Rei*?”. **Revista Eutomia nº 02**. pg.198-212.
- J. B. de Melo e Souza (2005) **Sófocles, Édipo rei**. e-Books Brasil.
- J. Melville. (2005) **Sófocles, Édipo rei e Antígona**. São Paulo: Martin Claret.
- L.C. Gualda (2010) “Literatura e Cinema: elo e confronto”. **Matrizes. nº 2**. p.201-220.
- M. C. C. Ribas (2014) “Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação” **Alceu n.28**, pp. 117-128.
- N. G. Santana, J.F.N. Hobbus (2018) “Édipo rei: análise a partir da Poética De Aristóteles”. **Revista Seminário de História da Arte nº 07**, pg.1-26.
- T. Eagleton (2013) **Doce violência: a ideia do trágico**. São Paulo: Editora da UNESP.

SALVE REGINA (LATIM) NO CONTO ‘MARIDO’, DE LÍDIA JORGE: RESSIGNIFICAÇÕES¹⁴²

Soraya Paiva Chain¹⁴³

Pretendemos com este trabalho demonstrar dois pontos de ressignificação que observamos, com a utilização de orações, principalmente *Salve Regina*, no conto ‘Marido’, de Lídia Jorge (2014, p. 17-26).

Uma das ressignificações que observamos e abordamos é a respeito da utilização da língua latina na apresentação das orações em meio ao texto, escrito em língua portuguesa, sem qualquer marcação que demonstre que se trata de uma outra língua.

A outra ressignificação observada, que demonstramos, é em relação à manutenção da estrutura de controle da religião, subsidiada, do início ao fim do texto, pela apresentação das orações, principalmente *Salve Regina*, que têm estrutura imutável.

Como a base do nosso trabalho é a *ressignificação*, necessário informarmos que não achamos registrado nem o termo ressignificação nem o termo ressignificar em dicionários como: Dicionário escolar da língua portuguesa, de Bueno (1986); Dicionário escolar da língua portuguesa, de Cegalla (2008); Dicionário escolar da língua portuguesa, de Michaelis (2008); Aurélio Júnior: dicionário escolar da língua portuguesa, de Ferreira (2011); Grande dicionário Houaiss¹⁴⁴.

Ressignificação é um termo/método utilizado em neurolinguística, que faz com que as pessoas possam observar novos significados em determinados acontecimentos, por meio da mudança de enquadre. Bandler & Grinder (1986, p. 9) aduzem que

¹⁴² Revista de Literatura, História e Memória. ISSN: 1983-1498. Vol. 15, n. 25 (2019) Link para o artigo:

<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/21817>.

¹⁴³ Professora na Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Doutora em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Endereço do CV: <http://lattes.cnpq.br/2288517484480353>. Coordenadora do Grupo de Pesquisa GELLAMA – Grupo de Estudos de Língua Latina de Manaus.

¹⁴⁴ Disponível em: <<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0>>. Acesso em: 18 de jan. 2019.

O significado de todo acontecimento depende do “molde” (*frame*) pelo qual o vemos. Quando mudamos de molde, mudamos o significado. Ter dois cavalos selvagens é uma coisa boa até que se considere o fato no contexto da perna quebrada do filho. Esta perna quebrada parece uma coisa ruim no contexto da pacífica vida do lugarejo, mas, no contexto de recrutamento e de guerra, subitamente torna-se um acontecimento positivo. A isto chama-se “ressignificar” (*reframe*): modificar o molde pelo qual uma pessoa percebe os acontecimentos, a fim de alterar o significado. Quando o significado se modifica, as respostas e comportamentos das pessoas também se modificam.

Como vemos, o significado de *ressignificar* não é apenas apresentar aleatoriamente um novo significado a um acontecimento, de acordo com o que sugere a formação da palavra – que tem o prefixo *re-* com significado de *repetição* (BECHARA, 2001, p. 339), agregado ao verbo *significar*, dando-lhe a acepção de *tornar a significar/significar novamente* –, sem considerar o enfoque/enquadre, mas sim observar o acontecimento sob uma outra perspectiva, em um enquadramento diferente, como podemos ver como algo bom o fato de alguém ter dois cavalos selvagens. Porém, ter um filho que quebrara uma perna montando em cavalo selvagem, faz com que se pense que ter cavalo selvagem não é uma coisa boa. Também podemos entender como algo ruim ter uma perna quebrada em qualquer lugar em que se viva, porém, quando se pensa em ser recrutado e ir para uma guerra, ter uma perna quebrada pode ser visto como algo bom, algo que impedirá o recrutamento e a ida para uma guerra.

A ressignificação não é algo novo. Muitas fábulas e histórias de fadas incluem comportamentos ou acontecimentos que mudam seu significado quando muda seu enquadre (*frame*). O patinho feio parece feio, mas acaba se evidenciando como cisne, mais bonito do que os patos aos quais vinha se comparando (Ibid., p. 10).

Além dos exemplos apresentados, a ressignificação pode ser utilizada também: em processos criativos, que situam um evento comum em um molde diferente, tornando-o útil e prazeroso; e em

contextos terapêuticos, nos quais os terapeutas tentam fazer com que seus clientes vejam os acontecimentos sob um novo ponto de vista, considerando outros fatores (BANDLER & GRINDER, 1986, p. 10-11).

Ao falarmos de ressignificação, torna-se fundamental falar também sobre hermenêutica, pois são temas que se coadunam. Como vimos, ressignificar é interpretar, ou seja, é aprender a olhar para algo a partir de uma outra perspectiva, e hermenêutica é interpretação/compreensão.

Schleiermacher (2005, p. 87) conceitua hermenêutica como a “arte de compreender corretamente o discurso do outro, predominantemente o escrito”, ou a “arte de compreender e interpretar” (SCHLEIERMACHER, *Ibid.*, p. 99).

Como vamos demonstrar duas ressignificações que observamos no discurso (texto escrito), ‘Marido’, de Lídia Jorge, lançaremos mão da hermenêutica para apresentarmos a nossa compreensão, ou seja, a interpretação que conseguimos fazer do texto da autora.

SALVE REGINA EM MEIO AO TEXTO ‘MARIDO’: RESSIGNIFICAÇÃO

Por conta da forma como o conto ‘Marido’, de Lídia Jorge, é estruturado, consideramo-lo como uma grande oração, uma súplica dirigida à *Regina* (Rainha), da oração *Salve Regina* (Salve Rainha). Além dessa oração, que entremeia todo o texto – desde o seu início, assim como por toda a sua extensão, até o final – também são apresentados trechos de *Gloria* (Glória) e Ave Maria.

Pensamos, por conta da utilização, por duas vezes, do *me* (*não me deslargues* e *não me desconfinas*), que o conto é iniciado com Lúcia, a personagem principal, fazendo uma grande súplica à *Regina*:

Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, spes, imensa doçura, salva e vem. Vem e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem a chama da vela até ele vir. Abafa o som, protege o som da ira dos inquilinos até ele tocar. Esconde-te invisível, acocora-te, **vita, advocata,** mãe suprema, minha Regina, para que não

me deslargues, não desesperes, não me desconfines. Porque esperas? Abre as asas e protege já, protege de seguida, protege contínuo, sem intervalo, sem desfalecimento. Protege desde hoje, desde ontem, desde as duas, desde as dez da noite, desde as cinco, protege baixo, protege alto, protege depois, protege ora, dentro de dois minutos, daqui a duas horas, protege à tarde, **et nunc, et sempre, et amanhã, et seculorum**, bem como agora e na hora da nossa morte, **âmen** (JORGE, 2014, p. 17, grifos nossos).

Neste trecho, primeiro parágrafo do conto, além do formato de oração em que ele se constitui (como intercessão; com uso de verbos no imperativo, na segunda pessoa do singular; e com vocativos), podemos observar, já nele, o que ocorre em todo o conto, o entremeio de trechos da oração *Salve Regina*, no início, pelo meio e ao final. Além desta, neste parágrafo também ocorrem trechos das orações *Gloria* e *Ave Maria*.

Em grande parte das vezes, os trechos das orações são apresentados em latim, conforme evidenciamos em negrito no trecho apresentado acima. Parte do primeiro período da oração *Salve Regina*, apresentada na primeira linha, em negrito, pode ser observada na oração, em latim, abaixo:

Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, et spes nostra, salve. Ad te clamamus, exsules, filii evae. Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. Eia ergo, Advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte. Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exilium ostende. O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria. Ora pro nobis sancta Dei Genetrix. Ut digni efficiamur promissionibus Christi. Amen (ORAÇÕES FORTES, 2019)¹⁴⁵.

Salva, Rainha, Mãe de misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salva. A te bradamos, os degredados filhos de Eva; a te suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Eia pois, advogada nossa, volta para nós esses teus olhos misericordiosos; e depois deste desterro, mostra-nos Jesus, bendito fruto de teu ventre. Ó clemente, ó piedosa, ó

¹⁴⁵ Disponível em: <https://oracoesfortes.info/salve-rainha-em-latim/>. Acesso em: 20 de jan. de 2019.

doce Virgem Maria. Ora por nós, Santa Mãe de Deus. Para que sejamos dignos das promessas de Cristo. Amém (Tradução nossa).

Como vemos, o primeiro período da oração *Salve Regina* não é apresentado na íntegra no início do conto, que tem continuidade em língua portuguesa, de forma estruturada.

Seguindo a grande súplica: ao meio do parágrafo, novamente são apresentadas, em latim, duas palavras da oração *Salve Regina* – *vita, advocata* – conectadas em meio a outras em língua portuguesa; quase ao final do parágrafo, são apresentadas, de forma estruturada, palavras em latim, trechos da oração *Gloria* (apresentada na íntegra abaixo), mesclados a palavras em português – *et nunc, et sempre et amanhã et saeculorum*; e, na última linha, há o trecho final da oração Ave Maria – *agora e na hora da nossa morte* –, em português, sendo posposto a ele a palavra em latim *ámen*¹⁴⁶, que finaliza tanto essa grande intercessão inicial do conto, quanto as três orações apresentadas nela.

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio et nunc et semper. Et in saecula saeculorum. Amen (ACHE ORAÇÃO, 2019)¹⁴⁷.

Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, agora e sempre. E pelos séculos dos séculos. Amém (Tradução nossa).

Com o exposto até aqui, mesmo ainda muito no começo de nossas demonstrações, já podemos evidenciar uma das ressignificações que observamos no conto ‘Marido’: a utilização da língua latina, por meio da oração *Salve Regina*, mesclada à língua portuguesa, sem qualquer marcação textual que demonstre a apresentação do latim em meio ao texto escrito em português.

Continuando com nossas demonstrações, temos abaixo outra passagem do conto que evidencia essa ressignificação.

¹⁴⁶ Pensamos que o acento agudo nessa palavra tenha sido um erro de digitação/editação, já que é latim e nessa língua não há acentos gráficos.

¹⁴⁷ Disponível em: <<http://www.acheoracao.com.br/oracoes/769.html>>. Acesso em: 26 de jan. de 2019.

[...] a porteira na realidade já está escondida, atrás das gaiolas, e protegida pela mão invisível da **Regina**. Com o coração a bater, **Rex, Rex**. A porteira escondida atrás do pombal clandestino da varanda, antes da madrugada. A bater, a bater, o coração descomposto da porteira. **Rex e Regina**, venham e salvem a porteira, salvem-na de madrugada, salvem-na acorada no trono do pombal, com a cabeça sob os panos, no alto do seu mundo. No alto do grande mundo da madrugada. Salvem-na deste mundo, levem-na no escuro, tratem-na com doçura enquanto se esconde. *Mater misericordiae*, abre as asas, abafa o som do coração da porteira, apaga da vista do marido dela a luz que possa iluminar o ângulo escuro onde a porteira está escondida (JORGE, 2014, p. 19, grifos nossos).

É possível observar no trecho acima: que a súplica continua, porém agora é o narrador quem intercede pela porteira (profissão da personagem principal, Lúcia); e que também os termos em latim, *Regina* e *Mater misericordiae*, da oração *Salve Regina*, continuam sendo apresentados, concatenados, em meio ao texto em português.

Rex (Rei), que não é termo da oração *Salve Regina*, porém é latim, é utilizado em maiúscula, em lugar de Deus/Jesus/Cristo, termos constituintes da oração. É válido observar que o coração da porteira bate em desespero, chamando compassadamente por *Rex*, *Rex* ou por *Rex e Regina*.

Com o trecho abaixo, observamos que a súplica continua e o narrador nos informa que a porteira chama pela *Regina*. Além do termo *Regina*, que é apresentado cinco vezes, mesclam-se também nesse trecho os termos latinos *Rex*, *misericordiae* e *dulcedo*. Com exceção de *Rex*, que é utilizado no lugar de Deus/Jesus/Cristo, os outros são constituintes da oração *Salve Regina*.

É com a voz muito doce que a porteira ao cair da noite se põe a chamar à janela pela **Regina**, cantando como o padre Romão canta para atingir o coração do **Rex** através da **Regina**. Pela salvação do mundo. Mas não canta alto como o padre Romão canta, movendo com as mãos a voz do coro. Pelo contrário, ela canta baixo, às vezes só move os lábios à janela para não atrair a ira dos inquilinos. Ainda que saiba

que, se cantasse alto, melhor atingiria o ouvido da **Regina**. Mas não, a porteira aceita que o seu pedido seja cantado baixo. É que o prédio é alto, o barulho da rua, intenso, e mesmo assim, vem logo um recado pedindo que não cante a porteira na varanda. Há sempre alguém querendo dormir intensamente ou concentrar-se sobre um assunto. [...] Não os pode perturbar. Só mexe os lábios - **Regina, misericórdiae**. [...] Ela não vai, por sua causa particular, incomodar tanta gente que logo abriria a janela reclamando o chamamento da porteira ao invocar as roupagens da **Regina**, doce, **dulcedo** (JORGE, 2014, p. 19-20, grifos nossos).

No trecho abaixo, a continuação da súplica é perceptível na parte negritada, apresentada em latim – *esperança nossa, a te clamamos, Rei, Jesus, bendito fruto do teu ventre, mostra-nos depois deste desterro [...]. Ó, vida, doçura!* (tradução nossa).

Aí a porteira entendeu que se haviam congregado todos contra o seu homem e perdeu a doçura, nesse dia mesmo. E perdeu a doçura porque um homem é um homem, **spes nostra, ad te clamamus, Rex, Jesus, benedictus fructus ventris tui nobis post hoc exilium, ostende**. E assim sucessivamente. Isto é, um homem é um homem e um sacramento ainda é mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois e nem parte dele perece na Terra. **Oh, vita, dulcedo!** (JORGE, 2014, p. 21, grifos nossos).

Observamos que o trecho em latim é composto por partes da oração *Salve Regina*, com algumas modificações morfológicas (desinências casuais dos nomes) para que se encaixasse sintaticamente no local em que fora disposto e porque aqui a súplica é feita ao *Rex, Jesus*, e não à *Regina*. Além disso, também há o acréscimo de *Rex*, que não é termo da oração *Salve Regina*.

Na passagem abaixo, o narrador aduz que a porteira vai clamar por *Regina*, via trecho negritado – *a te suspiramos, gemendo e chorando, advogada nossa, pois, volta para nós os olhos misericordiosos* (tradução nossa) – sendo este formado por partes da oração *Salve Regina*.

De tarde haveria de acender a vela, mover os lábios, invocar **ad te suspiramus gementes et flentes, advocata nostra, ergo, misericordes oculos ad nos converte**. Ela pede. Vai pedir. E a **Regina** se ergue, poisa, desce sobre a casa [...] (JORGE, 2014, p. 23, grifos nossos).

O primeiro trecho em latim, negritado, na passagem abaixo – *Mãe, misericórdia, advogada nossa* (tradução nossa) – mostra *misericórdia* em caso diferente do apresentado em *Salve Regina*, com isso, todos os termos estão no vocativo, demonstrando a continuação da súplica.

Será muda durante a noite, ela, e as paredes dela também serão mudas para que jamais alguém se atreva a insinuar uma vingança forçada, uma separação desventurosa, um desquite profano. **Mater, Misericórdia, advocata nostra**. Mesmo que ele lhe aproxime o isqueiro da cara e lho passe pelo cabelo. Ela se afastará do isqueiro. [...] Afinal o que o marido queria não era incendiar-lhe o cabelo, mas apenas acender a vela. Com os olhos abertos, sem ruído. Oh, vela! **Mater, vita, dulcedo**, em silêncio como a noite quer, arde a vela (JORGE, 2014, p. 25, grifos nossos).

No segundo trecho em latim, negritado, na passagem acima – *Mãe, vida, doçura* (tradução nossa) – os termos estão como apresentados na oração, todos no vocativo, demonstrando também a súplica que o conto encerra.

O último parágrafo do conto, abaixo, muito se assemelha ao parágrafo introdutório, pois também encerra uma oração/súplica/pedido. Porém, enquanto a intercessão contida no primeiro parágrafo é feita possivelmente por Lúcia – a porteira, personagem principal –, a intercessão contida nesse último parágrafo é feita pelo narrador que, em meio à narração da tragédia que acontece com Lúcia, também invoca por *Regina*, só que agora, não mais para proteger Lúcia, como observamos nas outras passagens, mas sim para separá-la definitivamente da vida ‘de casada’ e levá-la, a *Regina* e o *Rex*, desta vida de suplícios.

Ela vira-se, sai da cama, esfrega-se na parede, o fogo primeiro não alastra, depois de repente alastra, cola, passa

ao cabelo, ela remove-se no chão, na carpete da sala, junto da porta, ainda abre a porta, **mater, vita**, ó doçura, **ventris tui nobis post hoc exilium, ostende! ó clemens, ó pia, advocata**, em silêncio, **dulcis Virgo Maria!** A porta está aberta para toda a chama. A chama da porteira sai pela escada de serviço abaixo, correndo sem ruído até ao oitavo, ao sétimo, ao sexto. Só no quinto a chama da porteira para. Crepita. É a porta do advogado do quinto. Sem barulho, fica à porta do advogado, das testemunhas e da lei. A **Regina** assim quer que fique. **Regina** acorçada sobre ela, no quinto, de asas abertas sobre o quinto, e o marido no décimo. Ainda terá a vela? Abre as asas, **advocata**, levanta voo, leva a porteira, condu-la na maca, ergue-lhe a vista, **Regina**, separa-a definitivamente da cama, do balde e do fogão. Separa-a dos dez andares que o prédio tem, separa agora, **et nunc, et sempre, et séculos**, das janelas abertas, cheias das silhuetas dos inquilinos lilases e brancos pela fúria da última doce madrugada. Levem-na, **Regina e Rex**, com vossas quatro mãos, vossos quatro pés, deste **lacrimarum valle, eia ergo, ad nos converte**. Levem-na sem ruído, sem sirene, sem apito, sem camisa, sem cabelo, sem pele, **post hoc exilium, ostende** (JORGE, 2014, p. 26, grifos nossos).

Observamos que o último parágrafo fora criado da mesma forma que todo o conto, entremeado de palavras/trechos da oração *Salve Regina*, negritados acima, apresentados, tal qual aparecem na oração, de forma estruturada, em meio à palavras/trechos/orações em língua portuguesa, sem qualquer marcação textual que evidencie que se trata de uma outra língua. O mesmo não ocorre quando são apresentadas palavras em inglês, em meio ao texto, como *hall* (p. 18) e *nylon* (p. 25), que são apresentadas em itálico, de forma a evidenciar que se tratam de palavras de outra língua.

Ao utilizar palavras/trechos da oração *Salve Regina* na construção do conto 'Marido', Lídia Jorge nos apresenta uma preciosa forma de ressignificação da língua latina, fazendo com que a vejamos a partir de um outro enquadre, mesclada à língua portuguesa, sem marcação alguma de que se trata de uma outra língua, como se ambas fossem uma só. Isso nos dá algumas sensações: a de que podemos

entender latim; a de que de fato há uma familiaridade grande entre a morfologia das duas línguas; a de que falamos um latim modificado etc.

Por meio dessa ressignificação, podemos ver o quanto de latim tem o português, pois, em grande parte do conto, quando nos deparamos com certas palavras, não precisamos parar para verificar qual o significado delas, mesmo observando que sua escrita não está de acordo com a escrita em português.

Fora a utilização de trechos das orações em latim em meio ao texto em português, a autora também utiliza algumas palavras com formas latinas, as quais ainda são recorrentes em Portugal, mas no Brasil já não se apresentam mais dessa forma, como: *facto* (p. 22 e 25); *poisa* (p. 23); *oiça* (p. 24); *estupefacto* (p. 24 e 25).

Podemos observar ainda que a autora lança mão de um grande número de palavras advindas do latim, as quais não são mais recorrentes no nosso dia a dia (Brasil), mas que podem ser usuais em Portugal como: *rojar-se* (arrastar-se), *dormitar* (cochilar), *sítios* (lugares/locais), *vasilha* (recipiente/frasco), *perfila* (por-se firme) e *lancil* (meio-fio/calçada), na p. 18; *talho* (açoque), na p. 21; *atarraxava* (trocava) e *amealhar* (guardar/poupar), na p. 22; *catacumba* (cova/túmulo), *ralava* (preocupava), *luzidios* (brilhantes) e *conluio* (cumplicidade para prejudicar), na p. 23; *demoveram* (dissuadiram), na p. 25; *crepita* (estala/cintila), na p. 26.

Sobre esse ato de regressar ao passado, Vieira & Thamos (2011, p. 6) aduzem que, para o homem moderno, estudioso da nossa cultura, da nossa língua e da nossa literatura,

[...] revisitar o passado não pode ser um gesto ingênuo de resgate de uma época gloriosa ou próxima da perfeição. Retrocedemos nosso olhar pela necessidade, ou mesmo pela exigência de entender o nosso tempo, que vê manifesto o passado em inumeráveis momentos epifânicos de reconhecimento.

Com a utilização, no texto 'Marido', de palavras com formas latinas e palavras advindas do latim, a autora faz um retrocesso ao passado para reforçar a ressignificação da utilização do latim, através de trechos de orações, apresentado em meio ao texto em língua portuguesa.

**SALVE REGINA COMO MARCA DE MANUTENÇÃO DA
ESTRUTURA DE CONTROLE DA RELIGIÃO:
RESSIGNIFICAÇÃO**

Como já observamos, o conto ‘Marido’, de Lídia Jorge (2014), além de todo ele se constituir como uma grande oração, ele também é entremeado do início ao fim de trechos de orações em latim, principalmente *Salve Regina*. Já dissemos também que essa grande oração é, como toda oração, uma intercessão, e, no conto, a súplica é dirigida, na maioria das vezes, à *Regina*, da oração *Salve Regina*. Porém, uma vez que se prega que a religião liberta, o que se pede, nessa grande oração, não é a libertação daquele estado de aflição em que a personagem se vê diariamente com o marido, mas somente proteção.

O pedido por proteção é tamanho que só na primeira página do conto há quatorze, como podemos ver abaixo:

[...] Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, **protege** da aragem a chama da vela até ele vir. Abafa o som, **protege** o som da ira dos inquilinos até ele tocar. [...] Porque esperas? Abre as asas e **protege** já, **protege** de seguida, **protege** contínuo, sem intervalo, sem desfalecimento. **Protege** desde hoje, desde ontem, desde as duas, desde as dez da noite, desde as cinco, **protege** baixo, **protege** alto, **protege** depois, **protege** ora, dentro de dois minutos, daqui a duas horas, **protege** à tarde, et nunc, et sempre, et amanhã, et seculorum, bem como agora e na hora da nossa morte, ámen.

Protege-a bem. **Protege**-a a ela e ao marido dela. **Protege** o marido da porteira até às sete (JORGE, 2014, p. 17, grifos nossos).

A autora, com a utilização das orações (em latim, entremeadas ao texto), as quais têm estrutura imutável, demonstra-nos, sob um novo enquadre, o congelamento da estrutura de controle que a religião encerra. Por conta desse controle, conforme podemos observar no trecho acima, nem Lúcia, a personagem principal (até *ámen*), nem o narrador (depois de *ámen*) pedem por libertação, o que ambos pedem é somente por proteção.

Não é que Lúcia não quisesse se libertar daquele tormento que vivia em seu casamento. Como ela estava envolta nessa estrutura de dominação – a religião –, a qual idealiza que mulheres separadas são mulheres desonradas, ela não pedia por libertação, pois não conseguia se ver enclausurada pela religião, que exercia um poder fortíssimo sobre ela. No trecho abaixo, podemos observar como ela era cega diante da sua condição, ao refletir sobre a separação, aconselhada por três vizinhos.

[...] pôs-se a pensar sentada na cama, diante da vela por acender, que os habitantes daquele prédio de que era porteira lhe estendiam um **tapete de negrume** e solidão. Pensou como, para além do sacramento, seria triste a vida de porteira sem um marido que viesse da oficina-auto com o seu fato-macaco por tratar. Com quem ralharia, por quem iria ao talho, de quem falaria quando fosse às compras, para quem pediria proteção quando cantasse à janela por *Salve Regina*, a quem pertenceria quando os domingos viessem, e cada mulher saísse com seu homem, se ela nem mais teria o seu. A vida pareceu-lhe completamente absurda, como se todos se tivessem combinado para lhe arrancarem metade do corpo. Se, mal tinha deixado de ser criança, já procurava um homem, era porque de facto metade de si andava nesse homem desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevava mediante uma cerimônia. E agora, de repente, um conselho desses (JORGE, 2014, p. 21-22, grifo nosso).

O narrador nos apresenta o pensamento de Lúcia sobre a vida solitária que ela teria sem o marido. Além disso, com o *tapete de negrume*, refere-se à forma como ela seria tratada pela sociedade, caso se separasse, ou seja, seria maltratada, “pisoteada”, vista como sem honra alguma, pois, no contexto do conto, é apresentada a idealização de que o casamento é para a vida toda. Fora isso, há inda o fato de que a mulher é feita da costela do homem (conforme o que se apresenta na Bíblia, livro de Gênesis 3: 21-23, abaixo), daí é dito que *metade de si andava nesse homem desde sempre, por vontade de alguma coisa que o sacramento elevava mediante uma cerimônia*.

Então o Senhor Deus mandou ao homem um profundo sono; e enquanto ele dormia, tomou-lhe uma costela e fechou com carne o seu lugar. E da costela que tinha tomado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher, e levou-a para junto do homem. “Eis agora aqui, disse o homem, o osso de meus ossos e a carne de minha carne; ela se chamará mulher, porque foi tomada do homem” (PORTAL CLARET, 2019)¹⁴⁸.

Entendemos, pelo contexto, ‘tomada’ como ‘feita a partir’, daí a interpretação que grande parte dos padres apresentam aos fiéis: a de que a mulher só se torna um ser pleno mediante o casamento com um homem, pois fora feita a partir dele.

A respeito desse poder que a religião exerce sobre as pessoas, Foucault (1979, p. 166) aduz que “nunca foi dito nem pelos juristas nem *a fortiori*¹⁴⁹ pelos teólogos que o soberano legítimo teria razões para exercer o poder”, mesmo assim, notamos que religião está sempre relacionada ao poder, pois é utilizada como instrumento de dominação pelos detentores do poder.

Foucault (Ibid, p. 166) também fala que “para ser um bom soberano, é preciso que tenha uma finalidade: “o bem comum e a salvação de todos””. Os padres, como o padre Romão, soberanos diante dos que se congregam na igreja, intercedem pela salvação do mundo, como explicitado no trecho abaixo:

[...] É com a voz muito doce que a porteira ao cair da noite se põe a chamar à janela pela Regina, cantando como o padre Romão canta para atingir o coração do Rex através da Regina. **Pela salvação do mundo**. Mas não canta alto como o padre Romão canta, movendo com as mãos a voz do coro (JORGE, 2014, p. 19-20, grifo nosso).

Vemos que Lúcia canta, da sua janela, igual ao Padre Romão, durante as missas, intercedendo ao *Rex* (Deus/Jesus), por meio da *Regina*, pedindo pela *salvação do mundo*, mas não pede pela sua própria

¹⁴⁸ Disponível em <<http://www.claret.org.br/biblia>>. Acesso em: 09 de fev. 2019).

¹⁴⁹ Expressão latina: por mais forte razão, por maior razão.

salvação/libertação, pois não se via presa, justamente por conta das amarras da religião.

Com relação ao bem comum, Foucault (1979, p. 167) diz que

Se examinarmos o conteúdo que os juristas e teólogos dão ao bem comum, vemos que há bem comum quando os súditos obedecem, e sem exceção, às leis, exercem bem os encargos que lhe são atribuídos, praticam os ofícios a que são destinados, respeitam a ordem estabelecida, ao menos na medida em que esta ordem é conforme às leis que Deus impôs à natureza e aos homens. Isto quer dizer que o bem público é essencialmente a obediência à lei: seja a do soberano terreno seja a do soberano absoluto, Deus. De todo modo, o que caracteriza a finalidade da soberania é este bem comum, geral, é apenas a submissão à soberania. A finalidade da soberania é circular, isto é, remete ao próprio exercício da soberania. O bem é a obediência à lei, portanto o bem a que se propõe a soberania é que as pessoas obedeçam a ela.

Se o bem é a obediência às leis, e as leis são criadas e/ou aplicadas pelos soberanos, ou seja, aquele que está em posição acima de outrem, como os padres, logo, os que estão abaixo dele, os fiéis, devem obedecê-lo, seguindo seus ensinamentos (as interpretações que fazem da bíblia), caracterizando-se assim o poder enclausurador que a religião exerce sobre os congregados de uma igreja.

Com o que fora exposto até o momento, já dá para visualizarmos com mais clareza a outra ressignificação que observamos no conto 'Marido': a manutenção da estrutura de controle exercida pela religião, apresentada sob a ótica imutável das estruturas das orações, principalmente *Salve Regina*, que, por ser apresentada em latim, subsidia a ideia de permanência da estrutura de controle que a religião encerra, pois, se a oração tivesse sido apresentada em português, significaria mudança e não manutenção dessa estrutura de controle, uma vez que o cristianismo inicialmente se pautou no latim para construção de suas missas/litúrgias/orações.

Tomando novamente o primeiro parágrafo do conto, agora sob a ótica dessa ressignificação, podemos notar que ele pode ser

observado como uma liturgia, onde, no folheto litúrgico, as falas do padre seriam as partes que apresentamos em negrito, e as partes não negritadas seriam as falas dos congregados.

Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo, spes, imensa doçura, salva e vem. Vem e abafa a vida, a roupa, a sala e o fogão, abafa a espera com teu doce bafo. Ampara a vela, acende o fósforo, concentra o ar, protege da aragem a chama da vela até ele vir. Abafa o som, protege o som da ira dos inquilinos até ele tocar. Esconde-te invisível, acocora-te, *vita*, *advocata*, mãe suprema, minha Regina, para que não me deslargues, não desesperes, não me desconfines. Porque esperas? Abre as asas e protege já, protege de seguida, protege contínuo, sem intervalo, sem desfalecimento. **Protege desde hoje, desde ontem, desde as duas, desde as dez da noite, desde as cinco, protege baixo, protege alto, protege depois, protege ora, dentro de dois minutos, daqui a duas horas, protege à tarde, et nunc, et sempre, et amanhã, et seculorum, bem como agora e na hora da nossa morte,** *ámen* (JORGE, 2014, p. 17, grifos nossos).

Importante sabermos que “*liturgia* é a compilação de *ritos e cerimônias* relativas aos ofícios divinos das igrejas cristãs. É uma palavra que se aplica mais a *missas* ou *rituais* da *igreja católica*” (SIGNIFICADOS, 2019). É válido também sabermos que

Até a metade do século XVI não havia uma regra geral e obrigatória para a liturgia, mas foi implementada por Pio V e Clemente VIII. O Concílio Vaticano II significou uma renovação da liturgia, dando maior relevo à Sagrada Escritura na liturgia da palavra, incluindo a utilização de outras línguas em vez do latim, de forma a que mais pessoas pudessem participar de forma mais ativa (SIGNIFICADOS, 2019).

Visualizar esse parágrafo inicial do conto ‘Marido’ como uma liturgia ou parte de uma, só é possível graças à forma como o conto fora estruturado e, é por meio dessa estruturação, ou seja, desse molde,

com a inserção de trechos da oração *Salve Regina*, não só neste parágrafo, mas em todo o texto, que a autora nos mostra que a estrutura de controle exercida pela religião se mantém.

O trecho abaixo, no qual o narrador retrata Lúcia pensando nas palavras que uma vizinha (assistente social) falara-lhe, mostra-nos o quanto essa estrutura de dominação cegava Lúcia, a qual ainda procurava na religião resposta para sua condição subalterna.

Pensava a porteira, com a vela apagada, sentada na cama. **Que ideia triste aquela de a assistente social dizer que uma mulher é um ser completo.** Diante da vela. E quem atarraxava as lâmpadas do teto? Quem tinha força para empurrar os móveis? Quem espantava os ladrões de carros com dois tiros para o ar, do alto da varanda? Quem desarmava a cama, empurrava o frigorífico, consertava o carro quando avariava, reclamava o criado com voz grossa quando saíam a comer caracóis à beira-mar? Quem enfrentava os polícias quando na estrada faziam paragem? Quem conduzia e percebia as coisas do carburador? Quem? Quem? Que papel imprescindível, que pessoa necessária na vida da porteira. Para além do sacramento (JORGE, 2014, p. 22, grifos nossos).

Em relação ao trecho negritado acima: como é absurdo pensar que uma pessoa não é um ser completo; e como pode uma pessoa achar que só se completa com o outro. O pior é que esses pensamentos são atuais pois, além de o texto ter sido produzido recentemente e sua autora continuar em processo de produção, temos observado em muitas famílias, principalmente nos que são religiosos, a propagação desse pensamento.

Observemos o narrador apresentando o pensamento que Lúcia tem sobre o marido e como ele era necessário a ela.

Além disso, o seu homem tinha um bom carácter. Primeiro, porque fora da bebida nunca tinha querido bater nem matar, como tantos há. Depois, porque sempre podia ralar com ele, que nunca ele respondia como tantos respondem. E o dinheiro? Que sorte tinha com o dinheiro. Ela era o cofre de tudo, com excepção do dinheiro que ele gastava quando

ficava por lá, e como esse não chegava a vir, infelizmente, ela não podia amealhar. De resto, ela escondia o dinheiro onde ele nem sabia, e ele nem lho pedia nem queria ver. Quantos, por contraste, não passavam para as mãos das mulheres nem uma moeda, falsa que fosse. Não o seu marido. Ela é que o vestia, ela é que determinava a comida, ela é que o mandava pôr os pregos, ir buscar os pombos, alimentar os pombos. E ele calado. Os inquilinos não viam isso. E podia entregar-se à devoção. Quantos mais, naquela paróquia, deixavam que a mulher se entregasse à devoção? Havia até os que desconfiavam do padre Romão, e iam espreitar, e até proibiam as mulheres de fazer coro, perseguindo-as como no tempo dos Romanos e das catacumbas (JORGE, 2014, p. 22-23).

Vemos Lúcia, encegueirada pela religião, ainda se vendo como sortuda diante de um marido que não lhe pede dinheiro. Pelo que se apresenta em todo o conto, o marido sempre chegava em casa bêbado, tendo antes passado “em sítios que a porteira nem nomeia” (JORGE, *Ibid*, p. 18) e, conforme o trecho acima, ele gastava o dinheiro nestes locais. Como então o dinheiro dele chegaria nas mãos dela?

Entendemos que o dinheiro dele era para os vícios e com o dinheiro dela, de porteira, ela sustentava a casa e ainda vestia-o. Ou seja, Lúcia era tão dominada pelos preceitos da igreja que mentia pra si mesma. Além disso, vemos que, fora da bebida (aos domingos?), ele não tentava contra a vida dela e não se incomodava de ela ir à igreja. Concluimos que, como aos domingos não há trabalho, somente nos domingos ele não bebia e ficava em casa “sendo marido”, conforme é descrito nas duas últimas citações.

Como o narrador é onisciente, no trecho abaixo, entendemos que esse narrador pede proteção para o marido da porteira por saber, por conta da sua onisciência, dos pensamentos da porteira. É como se a fala do narrador fosse o reflexo dos pensamentos da porteira.

Protege o marido da porteira até às sete. Porque ele trabalha na oficina até às cinco, ainda que a oficina só feche às sete, às vezes às dez, por vezes nem feche, e muitos fiquem a trabalhar pelo fim da tarde e pela noite dentro. O marido da porteira sempre larga às cinco. Ao quarto para as cinco ele

arruma o guardanapo e a marmita dentro da pasta e sai, mas só chega às sete. Claro que ele precisa de proteção, antes, depois e durante, porque sempre se está em perigo numa oficina-auto. Imenso perigo porque tem de se deitar sob carros inteiros e peças resvaladiças, o corpo completo no chão, a cabeça sob os motores, os olhos sob as alavancas mais perigosas. Rojar-se em grandes manchas de óleo que o sujam e o penetram do cheiro da oficina. Ele faz bem não continuar depois das cinco, por causa do perigo (JORGE, 2014, p. 17-18).

Conforme o excerto abaixo, apresentado na obra depois de alguns períodos do trecho acima, fica claro que a fala do narrador é reflexo dos pensamentos de Lúcia:

Imaginar a cara do marido sob uma roda em andamento provoca uma angústia vespertina na porteira. Por isso mesmo ela chama a Regina para lhe tirar a angústia e proteger o marido, antes de a proteger a ela e à casa (JORGE, 2014, p. 18).

A porteira, dominada pelos preceitos da religião – “por isso o homem deixa o seu pai e sua mãe para se unir à sua mulher; e já não são mais que uma só carne” (Gênesis 2: 24)¹⁵⁰ –, não conseguia se ver sem o marido: nem separada, nem viúva. Por isso pede à *Regina* que o proteja, antes mesmo de pedir proteção para ela própria e para a casa.

Enviuvando, a porteira não contrariaria os preceitos da igreja, já que a morte dissolve o matrimônio, como disposto em Romanos 7: 2 “Assim, a mulher casada está sujeita ao marido pela lei enquanto ele vive; mas, se o marido morrer, fica desobrigada da lei que a ligava ao marido”, e em I Coríntios 7: 39 “A mulher está ligada ao marido enquanto ele viver. Mas, se morrer o marido, ela fica livre e poderá casar-se com quem quiser, contanto que seja no Senhor” (PORTAL CLARET, 2019). Porém ela jamais cogitara a morte do marido, ao contrário, pedia à *Regina* primeiro proteção a ele, antes de qualquer outro pedido.

¹⁵⁰ PORTAL CLARET, 2019. Disponível em <<http://www.claret.org.br/biblia>>. Acesso em: 11 de fev. de 2019.

No dia em que pareciam “ter-se entendido e combinado” [...] “todos contra o seu homem”, o advogado do quinto andar, o médico do segundo e a assistente social do terceiro, “a porteira perdeu a doçura, nesse dia mesmo” (JORGE, 2014, p. 20-21),

E perdeu a doçura porque um homem é um homem, spes nostra, ad te clamamus, Rex, Jessus, benedictus fructus ventris tui nobis post hoc exilium, ostende. E assim sucessivamente. Isto é, um homem é um homem e **um sacramento ainda é mais do que um homem porque esse é uma liga entre dois** e nem parte dele perece na Terra. Oh, vita, dulcedo! (JORGE, Ibid, p. 21, grifos nossos).

A parte que negritamos, no trecho acima, mostra-nos, mais uma vez, que Lúcia, dominada radicalmente pela religião, seguia, *ipsis litteris*¹⁵¹, seus preceitos, pois essa parte negritada faz referência, dentre outros: ao versículo 24 do capítulo 2 de Gênesis: “e já não são mais que uma só carne”; e aos versículos 5 e 6 do capítulo 19 de São Mateus “o homem [...] se unirá à sua mulher; e os dois formarão uma só carne. Assim, já não são dois, mas uma só carne. Portanto, não separe o homem o que Deus uniu” (PORTAL CLARET, 2019). É por conta dessas passagens bíblicas que os padres, durante a celebração matrimonial, perguntam aos noivos, um de cada vez: ***Fulano(a), você promete ser fiel ao/à Fulano(a), na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, amando-o/a e respeitando-o/a, até que a morte os separe?***

As amarras da religião cegavam Lúcia de maneira absurda que ela ainda se coloca, conforme trecho abaixo, em defesa daquele marido, em relação ao momento que ele lhe causava maior aflição, ou seja, quando chegava em casa, alcoolizado.

Que importava então que voltasse com os olhos mais luzidios, e que de vez em quando a chamasse daquele jeito, estendendo o seu nome de Lúcia com um brado, perseguindo-a? Era só aquele instante em que gritava na sala da televisão, e enquanto a procurava pela varanda, ao todo

¹⁵¹ Com todas as letras.

uns quinze minutos de sobressalto. Depois, ele entrava em casa e, com as pernas abertas, caía no chão, perdia a rigidez das pernas e dormia, no meio da casa para onde ela voltava. Restava, pois, pedir pela casa da porteira. Que lhe retirasse o hálito, o ar, o álcool, o bafo, o sopro cardíaco daquela casa, o rouquido da pessoa caída no chão. De tarde haveria de acender a vela, mover os lábios, invocar ad te suspiramus gementes et flentes, advocata nostra, ergo, misericordes oculos ad nos converte. Ela pede. Vai pedir. E a Regina se ergue, poisa, desce sobre a casa, cada dia uma vitória do céu sobre a terra, do espiritual sobre o mundo, a porteira sabe, nunca dará um passo para se separar do marido. Pensando nisso, chega a sentir um sentimento incristão. Apetece-lhe cuspir contra o conluio dessa gente (JORGE, 2014, p. 23).

Só o pensamento de separação já fazia com que Lúcia se sentisse não cristã, impura e sem doçura alguma, com vontade de lançar ofensas à trama dos inquilinos. “Esse sentimento diante da vela é tão esclarecido que ela experimenta uma nova coragem” (JORGE, *Ibid*, p. 23). Diante da vela – símbolo ligado ao da chama (CHEVALIER, 1906, p. 933), a qual, “em todas as tradições, [...] é um símbolo de purificação, de iluminação e de amor espirituais” e, “no seu sentido pejorativo e noturno [...], ela é [...] o sopro ardente da revolta” (CHEVALIER, *Ibid*, p. 232) –, a porteira entende que os inquilinos queriam prejudicá-la, então, foi “como se de repente sentisse uma força sobre-humana vir de dentro dela, sem precisar do auxílio da própria *Regina*” (JORGE, *Ibid*, p. 23-24). Diante disso, decidira enfrentar, sozinha, sem *Regina*, o marido quando ele chegasse. Assim, ela

Não fugirá para o terraço, não permitirá que ninguém lhe oiça os passos, nem correrá diante dos brados do marido, *Lúcia, ó Lúcia*, aqueles gritos que ele dá, avorçando o prédio. Ela mesma estará junto da porta, e ele não precisará de chamar, porque a verá antes de qualquer outro objeto da casa. Ele há-de enxergá-la, mal entre. Com jeito, ela há-de acalmá-lo, em silêncio. E há-de correr a descalçá-lo para que as passadas sejam abafadas, há-de ampará-lo na queda para que se debruce sobre o sofá e não caia no chão. Há-de calá-lo, embalá-lo, desvalê-lo, retê-lo junto de si com voz baixa,

massajar-lhe as pernas, esfregar-lhe as mãos. E assim, chegue ele quando chegar, ela estará numa espécie de paz. Ninguém ouvirá, ninguém correrá persianas pela sua chegada, ninguém mais se meterá na sua vida. Que mudança! Pensando nessa doce mudança, quase se deixa dormir. Se ele vier na volta da madrugada, até mesmo se já for dia, ela lhe dirá — Ah, como nos quiseram separar! Ainda tremo, marido! E assim, pode deixar-se dormir no sofá da sala, mesmo sem *Regina* (JORGE, 2014, p. 24).

Lúcia, cujo nome significa luz (do latim *lux, lucis*), vivia apagada/exilada, dominada pelos preceitos da religião, e, através da luz da vela, (esta também símbolo do catolicismo), ela encontrara luz/salvação (morte). A mesma vela que Lúcia acendia para o *Rex* e para a *Regina*, pedindo-lhes proteção, agora a guia/leva/liberta desse mundo. O narrador já havia intercedido por isso, muito no início do conto: “*Rex e Regina*, [...] salvem-na deste mundo, levem-na no escuro” (JORGE, *Ibid*, p. 19). E é como se inicia o desfecho: “deve-se apagar a luz, deixar que a vela brilhe no escuro da noite” (JORGE, *Ibid*, p. 25).

Vemos que Lúcia, por ser dominada pela religião, só conseguiu se libertar/salvar da aflição que vivia em seu casamento, morrendo. Foucault, quando trata sobre a noção de salvação, diz que a salvação é sempre entendida como uma ideia religiosa, se considerada por meio de três elementos: o caráter binário, a dramaticidade de um acontecimento e a operação com dois termos (2006, p. 222-225). Diz ele que

[...] A salvação se inscreve, ordinariamente, em um sistema binário. Situa-se entre a vida e a morte, ou entre a mortalidade e a imortalidade, ou entre este mundo e o outro. A salvação faz passar: faz passar da morte para a vida, da mortalidade para a imortalidade, deste mundo para o outro. Ou ainda faz passar do mal ao bem, de um mundo da impureza a um mundo da pureza, etc. Portanto, está sempre no limite, é um operador de passagem. [...] a salvação está sempre vinculada à dramaticidade de um acontecimento, acontecimento que pode ser situado na trama temporal dos acontecimentos do mundo ou pode situar-se em outra

temporalidade, a de Deus, da eternidade, etc. Em todo caso, estes acontecimentos - históricos ou meta-históricos, repito - é que estão em jogo na salvação: é a transgressão, a falta, a falta original, a queda, que tornam necessária a salvação. [...] A salvação está pois vinculada à dramaticidade de um acontecimento. Enfim, quando falamos da salvação, parece que pensamos sempre em uma operação complexa na qual o próprio sujeito que realiza sua salvação, dela é, sem dúvida, o agente e o operador, mas na qual também é requerido o outro (um outro, o Outro) cujo papel, precisamente, é muito variável e difícil de definir. De todo modo, temos aí, neste jogo entre a salvação que nós mesmos operamos e aquele que nos salva, o ponto de deflagração de certas teorias e análises que conhecemos bem (FOUCAULT, 2006, p. 222-223).

É observável o caráter binário na morte de Lúcia, luz que vivia nas travas e que se salvara dela, saindo deste para o outro mundo, encontrando luz (salvação), com auxílio da vela, ao morrer.

Mostrando os significados que “o verbo sózein (salvar) ou o substantivo sotería (salvação) têm, em grego”, Foucault aduz que salvar-se “de modo algum pode reduzir-se, quanto à sua significação, a algo como a dramaticidade de um acontecimento” ou como um sistema binário, ou como uma operação complexa com dois termos. “Não se trata simplesmente de salvar-se em relação a um perigo”, para ele, “salvar-se tem significações positivas” (2006, p. 223, 225, 226),

Como uma cidade que se salva instalando à volta de si as defesas, as fortalezas, as fortificações de que precisa [...], assim se dirá da alma que se salva, de alguém que se salva, quando estiver convenientemente armado, quando estiver de tal modo equipado que, se a ocasião se fizer, possa efetivamente defender-se. Quem se salva é quem está em um estado de alerta, de resistência, de domínio e soberania sobre si, que lhe permite repelir todos os ataques e todos os assaltos. **"Salvar-se a si mesmo" querará igualmente dizer: escapar a uma dominação ou a uma escravidão; escapar a uma coerção pela qual se está ameaçado, e ser restabelecido nos seus direitos, recobrar a**

liberdade, recobrar a independência. " Salvar-se" significará: manter-se em um estado permanente que nada possa alterar, quaisquer que sejam os acontecimentos que se passam em torno, como um vinho se conserva e se salva. Enfim, "salvar-se" significará: aceder a bens que não se possuía no ponto de partida, favorecer-se com uma espécie de benefício que se faz a si mesmo, do qual se é o próprio operador. "Salvar-se" significará: assegurar-se a própria felicidade, a tranquilidade, a serenidade, etc. (FOUCAULT, *Ibid*, p. 226, grifos nossos).

Como já dissemos, Lúcia não pedia por salvação/libertação, até porque, como ela não se via dominada pela religião, ela, seguindo os ensinamentos religiosos, jamais pediria pela separação/libertação. Sua súplica era somente por proteção (dentro dos ideais religiosos). Nesse pedido, feito na antecedência daquele momento de aflição diário em que tinha que se esconder do marido, quando ele chegava bêbado em casa, vemos o caráter binário, no qual a proteção/salvação a faria simplesmente passar do mal ao bem, somente naquele momento.

Lúcia, nas amarras dos preceitos religiosos, jamais pensara em pedir por salvação, no sentido de poder ter liberdade e não se esconder naquele momento em que o marido chegava em casa. E, como não conseguia se ver dominada pela religião, também não pedia para se salvar daquela dominação. E, se sua intercessão fosse por salvação/libertação, mesmo dentro dos ideais religiosos, ela não teria tido o triste fim que teve.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Schleiermacher (2005, p. 95, grifos nossos), “todo discurso tem uma dupla relação, ‘para o todo da linguagem’ e ‘para o todo do pensamento do autor’”

Em relação à ‘para o todo da linguagem’, entendemos que para que se compreenda um texto/discurso, seja ele de qualquer gênero, é necessário que se saiba o sentido dos termos que nele foram usados e que se conheça a linguagem do autor.

E, em relação à 'para o todo do pensamento do autor', entendemos que para que se compreenda um texto/discurso, seja ele de qualquer gênero, é necessário que se busque saber qual a intenção do autor, ou seja, quais as circunstâncias que o levaram a escrever o texto ou proferir o discurso.

Temos então que, para se compreender um texto/discurso, o analista deve proceder a uma interpretação gramatical – a qual se subdivide em duas regras: na primeira, o discurso/texto é visto como um todo que se define pelo contexto da linguagem comum ao autor e seu público (SCHLEIERMACHER, 1974, p. 86); e, na segunda, o texto/discurso deve ser considerado sintagmaticamente, pois "o sentido de um termo numa determinada passagem precisa ser definido segundo suas relações com os que o precedem e sucedem" (SCHLEIERMACHER, 2005, p. 116) – e a uma interpretação psicológica e/ou técnica: na interpretação psicológica, há de se procurar os motivos que levaram o autor a escrever o texto ou pronunciar o discurso, procurando saber se ele, o autor, está inserido na temática que escreve/pronuncia, uma vez que ele não é uma mera figura abstrata; e, na interpretação técnica, há de se observar a intenção de comunicação do autor, por meio da sua imaginação, a qual o faz criar novas técnicas para articular seu texto/discurso dentro dos limites da linguagem (SCHLEIERMACHER, 1974, p. 108-110).

Partindo das interpretações, ou seja, da hermenêutica, conseguimos observar as duas ressignificações e demonstrá-las aqui.

Na primeira ressignificação apresentada – *Salve Regina* em meio ao texto 'Marido' –, demonstramos a apresentação da língua latina, por meio da oração *Salve Regina*, entremeadada ao texto, escrito em língua portuguesa, sem qualquer marcação que demonstre que se trata de uma outra língua. Essa apresentação demonstra toda uma técnica da autora, que soube trabalhar ambas as línguas, mesclando-as, considerando a linearidade do texto para que o todo fizesse sentido.

Na segunda ressignificação apresentada – *Salve Regina* como marca de manutenção da estrutura de controle da religião –, demonstramos que a autora, através da estrutura imutável das orações, principalmente *Salve Regina*, mostra-nos que a estrutura de controle exercida pela religião se mantém. Também aqui, podemos observar o poder de criação da autora, que nos mostra a manutenção de uma estrutura de controle (religião), através da imutabilidade da estrutura de uma oração.

Não fomos investigar os motivos que levaram a autora a escrever o conto ‘Marido’, mas sabemos que “o tema da mulher e da sua solidão é [...] uma preocupação central da obra de Lídia Jorge” (INFOPÉDIA, 2019).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ache Oração (s.d.). **Gloria (latim)**. Disponível em: <http://www.acheoracao.com.br/oracoes/769.html>. Acesso em: 26 de jan. de 2019.
- R. Bandler; J. Grinder (1986). **Ressignificando: programação neurolinguística e transformação do significado**. Tradução de Maria Sílvia Mourão Netto. São Paulo: Summus.
- E. Bechara (2001). **Moderna gramática portuguesa**. Rio de Janeiro: Lucerna.
- F. S. Bueno (1986). **Dicionário escolar da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: FAE.
- D. P. Cegalla (2008). **Dicionário escolar da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- J. Chevalier; A. Gheerbrant (1996). **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. Colaboração de André Barbault [*Et. Alif*]. Tradução de Vera da Costa e Silva [*Et. Alif*]. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- A. B. H. Ferreira (2011). **Aurélio Júnior: dicionário escolar da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo.
- M. Foucault (1979). **Microfísica do Poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. 18ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- . (2006). **A hermenêutica do sujeito**. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Selma Tannus Muchail. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Houaiss (s.d.). **Grande Dicionário Houaiss**. Disponível em: <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0>. Acesso em: 18 de jan. 2019.
- Infopédia (s.d.). Lídia JORGE. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$lidia-jorge](https://www.infopedia.pt/$lidia-jorge). Acesso em: 14 de fev. 2019.
- L. Jorge (2014). **Antologia de contos**. Organização de Marlise Bridi. São Paulo: Leya.
- Michaelis (2008). **Michaelis: dicionário escolar da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos.
- Orações Fortes (s.d.). **Salve Rainha em latim**. Disponível em: <https://oracoesfortes.info/salve-rainha-em-latim/>. Acesso em: 20 de jan. de 2019.

- Portal Claret, (s.d.). **Bíblia online – Editora Ave Maria**. Disponível em <http://www.claret.org.br/biblia>. Acesso em: 09 de fev. 2019; 11 de fev. 2019.
- Significados (s.d.). **Significado de liturgia**. Disponível em <https://www.significados.com.br/liturgia/>. Acesso em: 12 de fev. 2019
- F. D. E. Schleiermacher (2005). **Hermenêutica e crítica**; com um anexo de textos de Schleiermacher sobre filosofia da linguagem – I (A. Ruedell, trad.; P. R. Schneider, rev.). Ijuí (RS): Unijuí.
- (1974). **Hermeneutik**. Nach den Nachschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle. 2. verb. u. erweiterte Aufl. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag.
- B. V. G. Vieira; M. Thamos (2011). **Permanência clássica: visões contemporâneas da antiguidade greco-romana**. São Paulo: Escrituras.

Abril de dois mil e vinte e um, cento e quarenta e sete anos da publicação da tradução da *Íliada*, de Homero, por Odorico Mendes.



para conhecer mais a *editora*UEA e suas publicações, acesse o site e nos siga nas redes sociais

editora.uea.edu.br

UEA*editora*





AMAZONAS
GOVERNO DO ESTADO



editora
UEA