

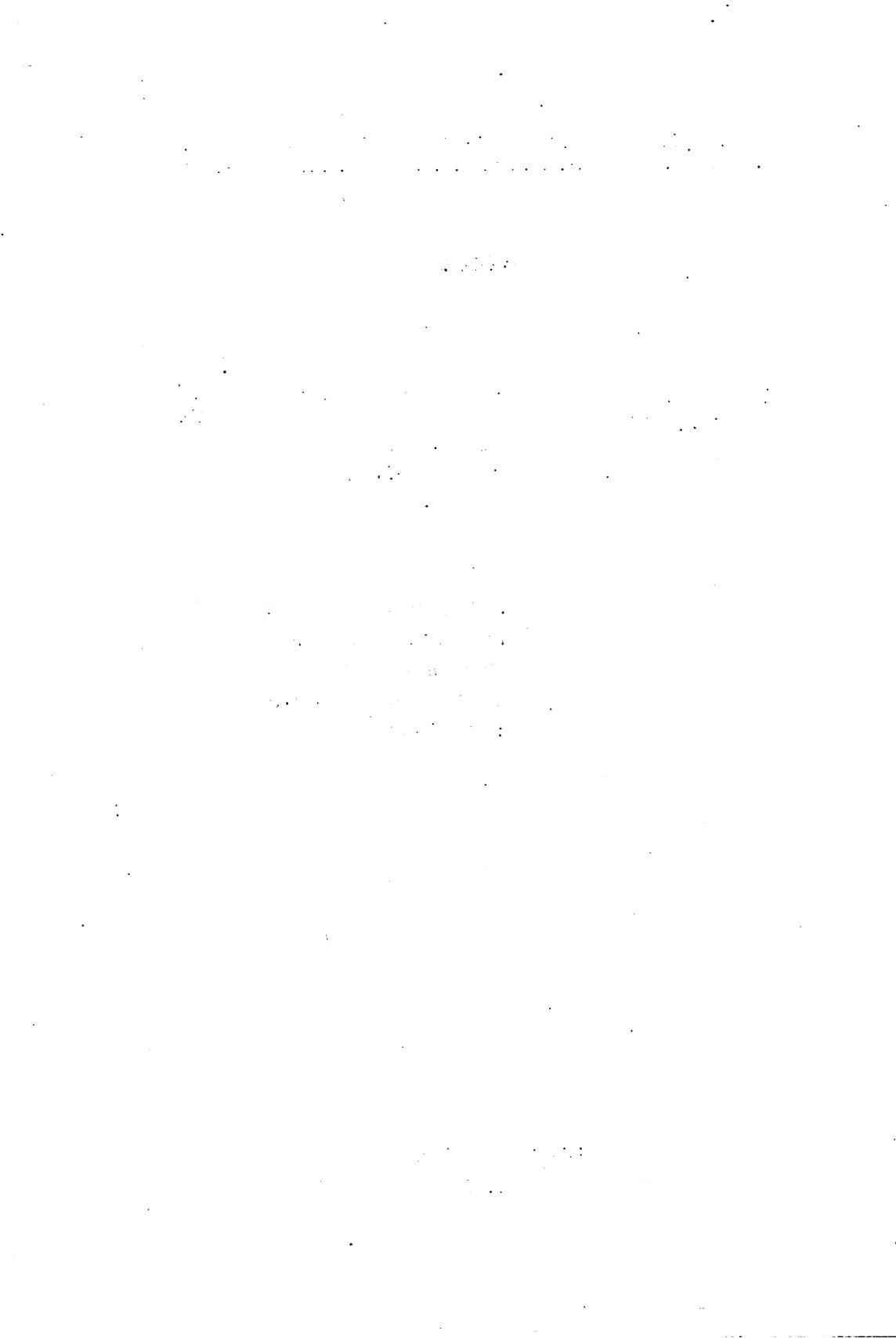
PUBLICAÇÕES DO DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS DA
FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE M. GERAIS

VOL. 2

ENSAIOS DE LITERATURA
E FILOGIA

OLINTO CARLOS DA FONSECA
ANTÔNIO MARTINEZ DE REZENDE
JACYNTHO JOSÉ LINS BRANDÃO
JOHNNY JOSÉ MAFRA
RUBENS DOS SANTOS
OSCARINO DA SILVA IVO

BELO HORIZONTE
1980



COLABORAM NESTE VOLUME OS SEGUINTE
PROFESSORES INTEGRANTES DO
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS DA
FACULDADE DE LETRAS DA U.F.M.G.

ANTÔNIO MARTINEZ DE REZENDE, Professor de Língua Latina, no Curso de Graduação.

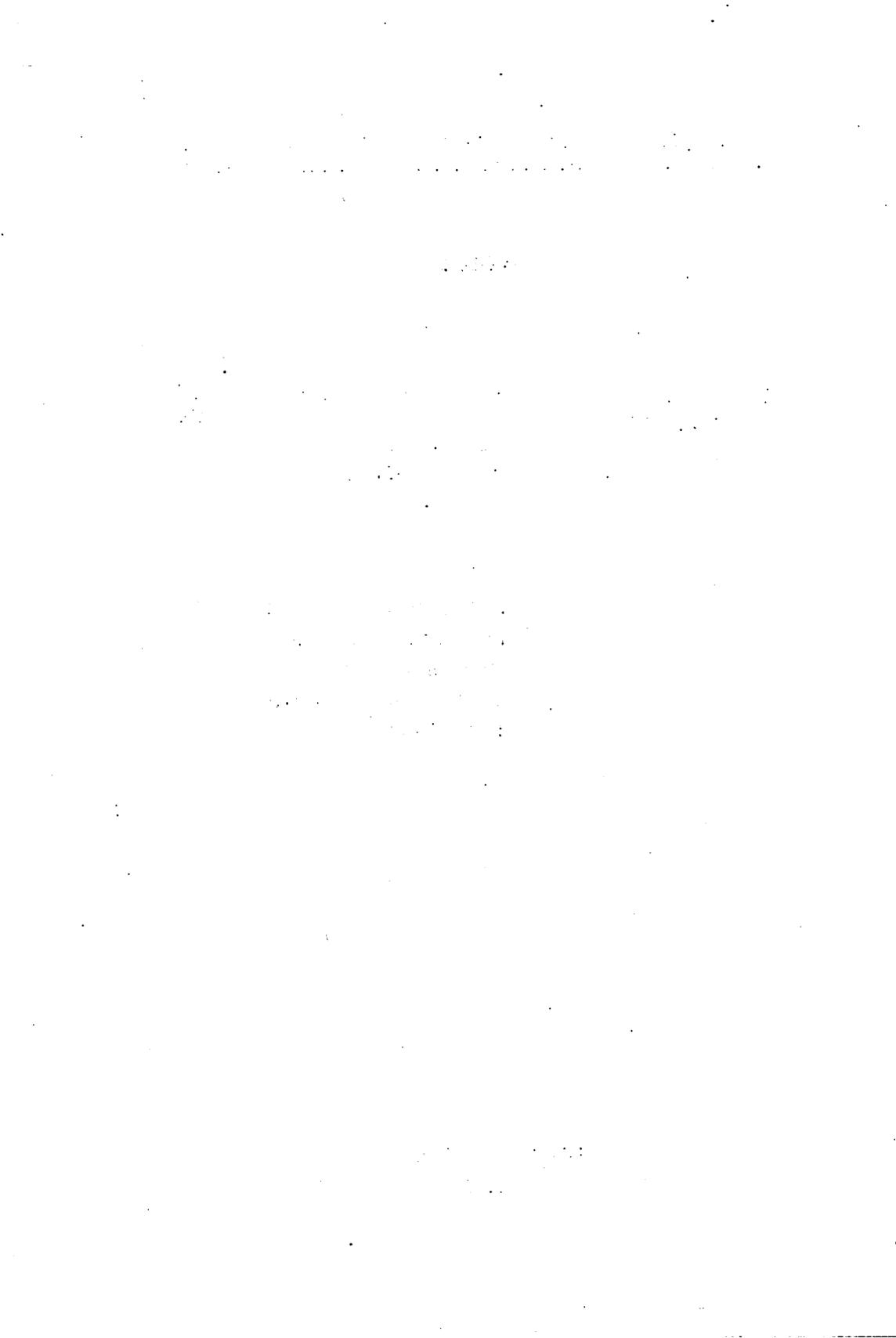
JACYNTHO JOSÉ LINS BRANDÃO, Professor de Língua Grega, no Curso de Graduação.

JOHNNY JOSÉ MAFRA, Professor de Língua e Literatura Latina, no Curso de Graduação, e de Tradição Clássica, no Curso de Pós-Graduação.

OLINTO CARLOS DA FONSECA, Professor de Língua Latina, no Curso de Graduação.

OSCARINO DA SILVA IVO, Professor de Língua Latina, nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação.

RUBENS DOS SANTOS, Professor de Língua e Literatura Grega, no Curso de Graduação.



APRESENTAÇÃO

Ao apresentar o vol. 1 de Ensaaios de Literatura e Filologia, o então Chefe do Departamento, Prof. Rubens dos Santos, falava da pretensão de, em números subsequentes, “continuar a divulgar idéias, firmar posições, esclarecer preconceitos”.

O Departamento de Letras Clássicas lança agora o vol. 2 de seus Ensaaios e o faz com o mesmo entusiasmo e as mesmas esperanças que nortearam o primeiro volume. Na primeira parte, chamada Literatura, publicam os Professores Antônio Martinez de Rezende, Jacyntho José Lins Brandão, Johnny José Mafra, Olinto Carlos da Fonseca e Rubens dos Santos. Na parte de Filologia, apresenta-se o Prof. Oscarino da Silva Ivo.

A presença das Letras Clássicas nos Cursos de pós-graduação, sobretudo através da literatura greco-romana, tem exercido grande influência sobre a realização de inúmeros trabalhos de Mestrado e tem levado à produção direta de excelentes monografias sobre matéria da cultura clássica. Exemplifico essa observação com os estudos dos Professores Jacyntho José Lins Brandão e Rubens dos Santos, respectivamente, O “como” e o “quê” em Édipo-Rei, de Sófocles, e Uma Tragédia Esquiliana: Os Persas.

Esta apresentação pretende demonstrar que o Departamento produz a partir dos estudos desenvolvidos em suas disciplinas e em função das necessidades dos cursos ministrados. Este número está particularmente marcado pela presença de três temas distintos: a epopéia, a tragédia e a morfologia histórica do nome em latim.

Neste vol. 2 não se apresenta o Prof. Rubens Costa Romanelli, colhido por acidente fatal ao encerrar-se o ano letivo de 1978. O Departamento de Letras Clássicas quer prestar-lhe especial homenagem, dedicando-lhe este trabalho. Mestre foi de todos os professores do Departamento. Mestre de direito, porque a todos teve registrados em seu diário de classe, em épocas diversas, e mestre de fato, porque sobre todos influía e a todos orientava no campo de seu vasto saber. As homenagens do Departamento estendem-se a sua esposa, Otaíza Romanelli, ilustre professora desta Universidade, e a sua filhinha Elisa Romanelli, que o acompanharam no mesmo acidente. Como porta-voz do Departamento, o Prof. Olinto Carlos da Fonseca apresenta Inocens manibus et mundus corde, como preito de fraterna amizade e da saudade de seus colegas e discípulos.

Deve o vol. 2 de Ensaios de Literatura e Filologia atenção especial à Prof^a Eunice Dutra Caléry, Diretora da Faculdade de Letras, pelo incentivo que dela recebeu. Dedicar-lhe por isso especial agradecimento.

Do mesmo modo o Departamento agradece a todos quantos aplaudiram e aprovaram o vol. 1 dos Ensaios e estimularam o lançamento deste vol. 2.

JOHNNY JOSÉ MAFRA

Chefe do Departamento de Letras Clássicas

'INNOCENS MÁNIBUS ET MUNDUS CORDE'

OLINTO CARLOS DA FONSECA

Não creio no que diz Terêncio: que aqueles que os deuses amam morrem no vigor dos anos. 'Quem di díligunt adulescens móritur'. Por que 'ius' ou por que 'fas' haveríamos de tirar a vida aos que amamos? E não são os deuses criados à nossa semelhança?

Não creio no poeta. Mas sinto o quanto a Sorte — Moira, Fatum, Parcae, Destino ou o que seja — foi injusta com o nosso companheiro, a respeito de quem não vou repetir os superlativos de Platão, no Phédon, para Sócrates, seu mestre: foi o melhor, o mais sábio, o mais justo dos homens — 'áristos, phronimótatos, dikaiótatos' — mas aquilo do salmo de Davi, mais de acordo com sua modéstia: ele tinha o coração puro e as mãos inocentes. 'Innocens mánibus et mundus corde'.

Explico para os menos lembrados: os qualificativos latinos 'mundus' e 'innocens' expressam, o primeiro, o ser limpo de corpo e de alma; o segundo, o que não praticou o mal

contra o semelhante. No caso dele, não era essa pureza exercida ou essa 'innocência' conquistada, mas inata, imanente à natureza, inerente ao coração, como as cores inerem à luz do sol e o perfume às corolas dos lírios. 'Innocens máibus et mundus corde'. Dou o meu depoimento sobre sua pessoa e sou isento para fazê-lo. Não fui seu amigo no sentido vulgar de amizade nem jamais privei de seu convívio familiar, sempre arredo e tímido dos homens, ai de mim. Nosso relacionamento desde os tempos do Instituto de Educação praticamente se limitava à saudação diária de colega, a que ele respondia, sempre amável e cortês, com um sorriso em que dificilmente se conseguia separar a ternura do adulto e a candura de um menino.

Menciono de passagem o professor, o filósofo e o lingüista, que começou tarde seus estudos de humanidades e tornou-se depois 'primus inter pares' em nossa Faculdade. Em que pese a divergências ideológicas, ele foi admirável no que pensou e escreveu. Suas publicações sobre ciência, cosmologia, cosmogonia, filosofia, lingüística, atestem o que digo.

Mas a cultura omnímota do professor e do intelectual, conquistada a duras penas pelo trabalho incansável, se eclipsa de certo modo diante do valor humano de uma personalidade ímpar, do porte moral do mestre e do sábio, em que as virtudes do coração: bondade, candura, humildade, equilíbrio, generosidade, senso de justiça, de honra e de cumprimento do dever,

que transparecem nos atos da vida quotidiana, formam a estrutura íntima de um conjunto coeso, de uma unidade interior harmônica de forças em equilíbrio, porque têm por fundamento a suprema força do Amor, Logos para o grego, Atma para o indu, Cháritas para o cristão, princípio, mistério e fim das coisas físicas e metafísicas, lei e sentido essencial da Vida, que sublima as forças da psique humana no sentido da visão, pelo Espírito, intuitiva, abrangente e superconsciente de nossa Verdade Moral, de nossa Verdade Metafísica, de nossa Verdade Essencial, único e possível caminho para a conquista da unidade e da ordem interior; ordem que gera em nós a força dessa alegria íntima, profunda e permanente, só ela capaz de conciliar a dor dos homens e do mundo e a beleza de viver.

Foi na verdade o Amor o centro de sua filosofia moral e o móvel de sua vida. Isso transparece a cada passo em seu livro O Primado Do Espírito. E transparece sobretudo na sinceridade do afeto com que tratava as pessoas, proporcionando-lhes, com sua simples presença, a paz e a alegria. Num mundo de asperezas e desencontros, em que se bate e se combate, ele era a presença serena do amor, dissipando, no milagre de uma palavra de compreensão humana, o ranço do egoísmo e do apego às míseras gloriólas deste mundo. Era o anjo da paz, como lhe chamou uma colega. Anjo da paz e de ternura, 'ev-charis-tía', belamor, na tradu-

ção do étimo. Mais do que honra da Escola, era a alegria dos colegas. 'Decus scholae, páribus laetítia'. Foi um meteoro de peregrina luz e rara beleza humana, que passou por entre os homens, na efêmera trajetória, que durou pouco mais do que duraram as rosas de Malherbe. 'Pertránsiit diligendo'. Passou pelo mundo amando. Puro de coração, as mãos inocentes.

Plasmou-lhe também a força do amor a alma do estóico. Lembra-me longa e difícil quadra de sua vida, marcada pela dor dos descaminhos do mundo e da indiferença dos que amava. Nunca uma expressão de mágoa. Sempre e palavra afetuosa de perdão, a arma-força do amor, que mitiga e desvanece a pena da ingratidão dos dissemelhantes. Dessa época é possivelmente o que encontramos em passagens da obra citada: 'Bendita a lágrima dos que jamais conheceram um afeto de mãe e nunca provaram um carinho de esposa'. 'Não há maior heroísmo do que saber suportar o peso da derrota'. 'Ama sempre até os que te odeiam'.

Agora que se foi, força é reconhecer: partiu com ele um pouco de nós mesmos. 'Tótiens mórimum quótiens amicum pérdimus'. Se morrer é silenciar interiormente, então isso é verdade. Para nós, seus colegas aqui da FALE, haverá agora este silêncio, que é o vazio da presença. Essa nos faltará como o pão à nossa mesa ou o aceno perdido de um companheiro de infância. E, ao passarmos diante da sala de trabalhos que era a sua, ocorre-nos num paradoxo a alegre

frase de Marta para Maria: 'Magister adest!' — o Mestre está aí! — que parafraseamos mentalmente, cada vez e com que pesar: 'Magister abest' — o professor não está. Ausentou-se. Ausentou-se respeitável para a grande viagem encantada. As pessoas não morrem, apenas ficam encantadas, disse Guimarães Rosa. E, em nosso cristianismo lírico, nós o seguimos no revô luminoso além das constelações da Via-Látea, onde talvez encontre o pórtico esplendente do Paraíso. Também ele não precisará pedir licença para entrar. Porque foi bom e 'sempre de bom humor'? Não. Porque os próprios serafins, em revoada de luz, virão recebê-lo para indicar-lhe o lugar entre os anjos, seus semelhantes. 'Fecisti eum paulo minorem ab ángelis'. Tu o colocaste logo abaixo dos anjos, diz o salmista.

Resta a palavra final. Adeus, Professor Romanelli, colega, amigo e, mais do que tudo, irmão. Bem sei que, da estrela em que habitas, sublime e humilde, sorris contrafeito com os encômios que te vou compondo, mal contendo a pena o coração. Que fazer? Era preciso que um dos teus viesse dizer-te adeus. Resultou esta página em que as expressões do afeto vieram tropeçando a cada passo, nas citações clássicas, também elas em tua homenagem. Teus alunos esquecerão as lições de Latim. Mas nós lembraremos sempre as lições de sabedoria e de amor fraterno que nos deste com o exemplo praticamente de cada instante de tua vida. Por

isso cresceu sempre em nós, por ti, a admiração, e o respeito, grão-senhor, príncipe, que te iluminavas no encontro da fase amorável do Outro, como no esplendor de uma alvorada divina! Se nos for lícito ainda, fazemos nossos os versos do poema de Virgílio, em que o pastor do Lácio eternizou seu reconhecimento por aquele a quem devia seu maior bem, a liberdade: 'Ante leues ergo pascentur in áethere cerui. . . quam nostro illius labatur pectore uultus'. É mais fácil que os cervos velozes venham a pastar no firmamento e os mares a depor na praia os peixes enxutos. É mais fácil que, exilados, perdidos de suas terras, o Parta venha a beber a água do Árare e o Germano a do Tigre — do que apagar-se do nosso coração a sua lembrança. A tua lembrança, que te fará para sempre presente nessa ausência que apenas inicia a sua eternidade.

I - LITERATURA

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

1954

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

HELENA E SINÃO, OS TRAIADORES DE TRÓIA

ANTÔNIO MARTINEZ DE REZENDE

“Quis cladem illius noctis, quis funera fando
Explicet, aut possit lacrimis aequare labores?
Urbs antiqua ruit, multos dominata per annos;

(VIRGILIO, En. II, 361 — 363).

Poucas nações do mundo foram, da mesma sorte que Roma, celebradas em obras imortais como a Eneida de Virgílio. Essa epopéia nacional traduz em canto vigoroso a grandeza do império.¹

A Eneida não recebeu de seu autor, após onze anos de trabalho, as últimas correções. Mas não é, apesar disso, uma obra inacabada. O poeta Virgílio, nesses doze cantos, num total de 9.882 versos, eleva sua pátria ao mais alto grau de estima, retratando-lhe com genialidade as origens. Ele utiliza de todos os recursos possíveis na composição de sua epopéia: os

1. A Eneida, começada em 29 a.C., tinha como objetivo cantar a grandeza e o poder de Roma, além de ressaltar a figura do imperador Augusto, que, segundo a tradição, descendia de Enéias.

documentos dos arquivos imperiais, as lendas populares, a religião e os costumes de seu povo e, além disso, a criação poética.²

Virgílio trabalha, sobretudo, com as lendas que dizem respeito às origens do império Romano. Segundo elas, da união de dois povos, o troiano e o latino, nasceu a *gens romana*.

O herói do poema é Enéias, o varão piedoso no verdadeiro sentido romano de perfeição de caráter. Ele é quem trará para a Itália o sangue troiano. Está predestinado pelos deuses a fecundar uma raça de homens valorosos e imperecíveis no tempo.

Os doze cantos do poema narram a acidentada viagem de Enéias, desde sua partida de Tróia até a chegada e estabelecimento na Itália. Poderíamos sintetizar os fatos narrados assim: Enéias parte em direção à Itália. No mar uma terrível tempestade excitada por Juno, inimiga dos troianos, lança-o nas praias do reino de Dido. Vênus desperta na rainha ardente paixão pelo herói. Durante um banquete oferecido a Enéias, Dido pede-lhe que narre a queda de Tróia e sua fuga (canto I). Consternados todos ouvem dele os fatos como aconteceram (c. II). Prossegue a narração da viagem pelo mar: o herói fala de seu encontro com Andrô-

2. Virgílio conquistara a amizade de Augusto e graças a essa amizade pôde chegar aos documentos oficiais. O poeta era profundo conhecedor das lendas populares e, sobretudo, das ciências religiosas. Dizem os seus biógrafos que ele sabia de cor os grandes poemas de Homero.

maca e da morte de seu pai Anquises (c. III). Por força das divindades, Enéias e Dido apaixonada se unem. Mercúrio é enviado a Enéias para lembrar-lhe seu destino. Ele abandona a rainha que se suicida ao vê-lo partir (c. IV). Ao passar pela Sicília celebra, com jogos fúnebres, o primeiro aniversário da morte de Anquises (c. V). Já nos litorais da Itália, a Sibila fornece-lhe meios necessários para descer vivo ao reino dos mortos, os infernos, de onde seu pai lhe mostra as grandezas que estão reservadas à sua descendência e lhe dá conselhos (c. VI). No Lácio é-lhe prometida a mão da filha de Latino, o rei do país, com quem Enéias celebra acordos. Outro pretendente à mão de Lavínia, Turno, incitado por Juno, promove guerra sangrenta contra Enéias (c. VII). O rei Evandro também faz aliança com Enéias. Vênus dá a seu filho, Enéias, um escudo que o tornará imbatível (c. VIII). Presididos por Júpiter, os deuses se reúnem em assembléia para deliberar sobre os destinos dos troianos. Vênus e Juno se defrontam em violento debate. Enéias consegue reforços na Etrúria. Turno é salvo da morte por sua protetora, Juno. Morte de Palante, filho de Evandro (c. X). Sepultamento dos mortos e combate contra Camila, rainha guerreira dos volscos, aliada de Turno (c. XI). Confronto de Enéias e Turno. Vencedor, Enéias reina sobre os povos troianos, tendo desposado Lavínia. Começa a história romana (c. XII).

A Eneida de Virgílio em toda a sua grandeza e profundidade oferece ao estudioso e ao leitor inumeráveis pontos de reflexão e análise.

O objeto de nosso estudo é o segundo canto, onde o poeta, pela fala de Enéias a Dido, narra os últimos momentos da guerra de Tróia: a traição, a queda e a pilhagem pelos soldados gregos.

A análise de uma obra literária exige o conhecimento do contexto social e histórico, de onde ela surgiu, e do mundo por ela desenvolvido. A muitos fatos narrados por Homero, que também serviu de fonte para Virgílio, a arqueologia confere veracidade.

O arqueólogo alemão Schliemann, acreditando nas informações de Homero, descobriu, em meados do século passado, as ruínas de Tróia. No mesmo local encontrou uma sucessão de oito cidades soterradas. A cidade de Príamo de que tratam os poemas homéricos é a de número VIIa. O ano de destruição da Tróia VIIa fica entre 1230 e 1125 a.C. É, pois, nesse período que os historiadores e arqueólogos, baseados em estudiosos americanos, situam a derrota dos troianos pelos chefes gregos.

Há autores que propõem outras datas para o fim do conflito. Uns preferem aceitar o ano de 1183, conforme o foi estabelecido por Eratóstenes, outros seguem a opinião do historiador, também grego, Heródoto, que afirma ter acontecido no ano de 1280 a.C. Já o historiador J. Berard, em suas considerações, esta-

belece como data da tomada de Tróia o ano de 1380 a.C.³

Como vimos, muitas datas são propostas para a queda de Tróia, mas há unanimidade em afirmar-se que a cidade representava um grande perigo para a Grécia, pois sob o reinado de Príamo ela enriquecia e tornava-se poderosa. Por outro lado, a sua riqueza despertava a ambição dos gregos. Foi para apoderarem-se dos tesouros da cidade de Príamo que os gregos armaram um exército de cem mil homens e equiparam uma esquadra de um mil, cento e oitenta e seis navios de guerra. Os gregos não se interessavam em fazer dela uma de suas colônias, mas em vê-la destruída e saquada.⁴

Mas Homero, na *Ilíada* e *Odisséia*, dá por motivos da guerra o rapto de Helena, esposa do general grego Menelau, por Páris, filho de Príamo. Sabemos que as narrativas de Homero são baseadas nas lendas transmitidas oralmente,

3. Segundo dados colhidos em *A Aventura Grega*, de PIERRE LÉVÊQUE, houve por volta de 1275 um terremoto que destruiu por completo a Tróia VI. Esta data aproxima-se daquela proposta por Heródoto, o que pode ter levado muitos estudiosos a aceitarem a sua proposição. Por outro lado, a hipótese de que teria acontecido em 1186 é refutada pelo fato de que, nesse tempo, a unidade do povo aqueu tinha-se enfraquecido por causa das invasões dóricas. O povo aqueu dividido não poderia formar tão numeroso exército.

4. Os arqueólogos ainda não encontraram nada que possa dar indícios de que os gregos tivessem permanecido lá, depois da vitória. Tudo leva a crer que desejavam apenas tirar-lhe o poder e a riqueza.

de geração a geração, e que grande parte dessas lendas foi criada tendo por base um fato verdadeiramente acontecido.

O argumento apresentado pelo poeta pode ser visto, ou como um fato em que ele o acreditava real, ou simples motivo para disfarçar as verdadeiras intenções dos gregos pela Tróia. Podemos esclarecer melhor: Helena fora raptada e isso exigia vingança; o rapto de Helena foi um simples pretexto para apoderarem-se dos tesouros da cidade.

O poeta Virgílio baseia-se em Homero quando apresenta estes fatos. Assim, em nossa análise, partiremos dos argumentos apresentados pelos poetas, procurando analisá-los dentro do contexto da narrativa poética.

Os gregos, depois de 10 anos de incessantes combates em volta das muralhas de Pérgamo, já perdiam as esperanças de vê-la derrubada. È então que, instruídos pela deusa Atena, fabricam o cavalo de madeira.⁵ Essa "máquina fatal" é deixada como presente junto às muralhas de Tróia, após terem os helenos simulado uma fuga. Cabia a Helena e a Sinão induzir os troianos a quebrar as muralhas e introduzi-lo na cidade.

5. Nos poemas de Homero os troianos são freqüentemente chamados por "domadores de cavalos". Talvez daí tenha surgido a idéia de que um cavalo de madeira seria ótima armadilha nas mãos dos helenos. Segundo a mitologia, Atena, a deusa da sabedoria e das artes, foi quem ordenou a construção do simulacro.

Helena estava predestinada a ser infiel a seu marido e causar muitas desgraças.⁶ Era mulher de inigualável beleza. Casara-se com Menelau, um dos mais valorosos generais gregos.

O destino imposto pela deusa Vênus começou a cumprir-se quando Helena recebeu em seu palácio o troiano Páris, filho de Príamo, que vinha em missão especial a Esparta.⁷ Fascinada pela beleza do hóspede de seu marido, apaixonou-se por ele e juntos fogem para Tróia. Aí conquista a simpatia e confiança dos troianos. Após a morte de Páris casa-se com Deífobo, também irmão de Páris.

Helena, cansada de viver em Tróia, chorava arrependida por ter abandonado a pátria e o marido, pois descobrira que Afrodite a cegara de amor para que seus fados se cumprissem. Julgava que traindo os troianos e entregando a cidade aos gregos voltaria a merecer a confiança de Menelau e de toda a sua gente.

Assim que notou deixado perto das muralhas o cavalo de madeira, percebeu o ardil dos gregos.⁸ Para ajudá-los e levar a efeito

6. O pai de Helena, Tindaro, ao oferecer um sacrifício aos deuses esquecera-se de Vênus. A deusa irada lançou sobre a sua filha a terrível maldição.

7. Hécuba, enquanto gerava Páris, sonhou que tinha dado à luz uma chama que devorou a imensa Tróia. Este era um sinal de que aquele filho seria a causa da destruição de sua pátria. Os pais tentaram eliminá-lo, mas os seus destinos já haviam sido traçados.

8. Helena já sabia dos planos dos gregos. Ulisses disfarçado de mendigo conseguira entrar na cidade inimiga. Aí, tendo encontrado Helena, confia a ela os seus planos. (*Odisséia*, c. IV, 240-264).

seus próprios planos “simulando danças (a Baco) trazia à volta do cavalo as mulheres frígias que celebravam orgias; ela mesma no meio segurava uma grande chama e chamava os gregos do alto da cidadela” (En. VI, 517-519).

No entender dos troianos aquele era um momento de festa. Helena de deslumbrante beleza, semelhante a uma deusa, dançava ao redor da “máquina oca” fingindo celebrar a falsa vitória de Tróia. Nenhum dos que estavam à sua volta percebia que ela estava imitando a voz da esposa de cada um dos generais gregos que se escondiam no bojo do cavalo. Dessa forma ela fazia-se presente entre os seus.

No meio das chamas da cidade já tomada pelos gregos, Menelau encontra Helena. Seu pedido de perdão foi conduzi-lo aos aposentos, onde Deífobo “invadido por um doce e profundo descanso semelhante à morte” dormia. Sobre ele desarmado Menelau descarregou toda sua fúria acumulada em dez anos de guerra e de ausência de Helena.

Menelau compreendeu o sofrimento de Helena e os destinos que Vênus a ela impusera. Concedeu-lhe perdão e conduziu-a de volta a seu palácio.

As divindades contrárias ao reino de Príamo favoreceram aos gregos pela astúcia de Sinão.

Ele era filho de Sísifo⁹ e herdara do pai toda a arte de tecer enganos.

Uma grande multidão de troianos indecisos acercava-se do presente deixado pelos gregos. Nesse momento um soldado, Sinão, é trazido prisioneiro à presença do rei. Interrogado, responde a todas as perguntas de modo a satisfazer, por sua fala insidiosa, a curiosidade dos troianos.

Declara, primeiramente, que nada mais lhe resta senão morrer, pois fugira dos gregos e caíra prisioneiro dos troianos. Fugira durante a noite em que ia ser imolado aos deuses dos gregos.¹⁰ Sua inimizade por Ulisses levava-o à condição de vítima.¹¹ Agora pesavam sobre sua cabeça a ira dos deuses e a fúria do exército de Ulisses. Afirmava que sua morte seria do agrado dos deuses, dos gregos e dos troianos.

Comovidos até às lágrimas os troianos concedem-lhe vida e misericórdia. Príamo ordena que sejam desatadas as mãos do prisioneiro e, confiante em suas palavras, interroga-o sobre o cavalo de madeira.

9. Sísifo era um rei velhaco e manhoso, que por sua astúcia enganara até mesmo os deuses. Segundo algumas lendas, ele é o verdadeiro pai de Ulisses.

10. "Com o sangue de uma virgem sacrificada, ó gregos, aplacastes os ventos quando chegastes às praias troianas; tereis de conseguir o vosso regresso, imolando uma vida argiva (*En.* II, 116-119). O próprio Sinão deveria ser imolado por Ifigênia, a filha de Agamemnon, e pelo regresso de seus companheiros.

11. Sinão inventara uma longa história para provar que era inimigo de Ulisses. Para vingar-se dele, Ulisses escolhera-o para ser imolado aos deuses.

Sua fala torna-se mais convincente ao passo que mais traiçoeira. Cada palavra deveria ser bem meditada para que aliviasse o peso do terror que assombrava as mentes troianas diante do gigantesco simulacro. Explica-lhes que fora construído para reparar uma ofensa aos deuses.¹² Era um presente a Palas, não aos troianos. Dizia que a estátua possuía grandes poderes e se os troianos a conduzissem para dentro da cidade, toda a Ásia se arremessaria em guerra contra a Grécia.

Os troianos, certos da vitória e incitados pela fala de Sinão, introduzem na fortaleza o cavalo de madeira. Fendem suas muralhas porque as portas estreitas impediam que por elas passasse o artifício grego.¹³

À noite, quando entorpecidos pelo vinho dos festejos e quebrados pelos anos de batalhas dormiam os troianos, Sinão abre as entranhas do cavalo e deixa sair delas os chefes gregos que conduziriam a Tróia o saque e a destruição.

Quando observamos mais atentamente as atitudes de Helena e Sinão vemos que há entre os motivos que os levaram a trair uma diferença profunda: de um lado está Helena expiando

12. A ofensa tinha sido cometida contra Minerva. A deusa estava irada porque os gregos tinham roubado a sua estátua, o Paládio, que os troianos conservavam em suas fortalezas.

13. Haviam-no planejado para que realmente não o pudessem conduzir pelas portas da cidade. Segundo narram os poetas, ele era mais alto que as muralhas e em seu bojo escondiam-se mais de cem soldados.

uma culpa trágica; Sinão, por sua vez, é peça fundamental de uma trama urdida pelos chefes gregos.

Helena já nascera com esse triste fado: chorar até consumarem-se os seus dias por ter sido causa de tamanhas desgraças. Como estivesse apaixonada não deu ouvidos à razão e abandonou seu país, esposo e filha sem prever as conseqüências. Afrodite só lhe restituiu a razão e abriu-lhe os olhos quando os exércitos se batiam às voltas das muralhas de Tróia. Reconhecera, então, que a vingança de Afrodite estava realizada: ela havia cedido aos caprichos de uma imortal a quem era submissa.

Cabia-lhe reparar o seu erro involuntário entregando aos seus a grandiosa Pérgamo. Dar-lhes a vitória era recompensá-los por tanto sofrimento conseqüente de sua cegueira. Os dias de Helena serão sempre tristes por lamentar a cada momento os perigos e os sacrifícios sofridos pelos gregos. Nem mesmo a completa ruína de Tróia pôde arrancar-lhe o remorso.

Com os mesmos olhos não vemos Sinão. Ele encarregara-se da difícil tarefa de cegar os entendimentos dos troianos. Era um simples soldado e, como soldado, estava arriscando a sua vida, submetido aos chefes e guiado pelas capacidades próprias. Agia de conformidade com os deuses, que também haviam determinado a queda de Tróia, mas seus atos não decorriam da imposição direta desses deuses. Ele era o humano que faria se realizarem as predesti-

nações, portanto uma solução humana para uma pré-determinação dos deuses.

Diferente de Helena, seus atos resultavam da sua vontade ou da vontade dos seus comandantes. Os deuses não lhe haviam imposto um destino funesto. Ao contrário, foi motivo de glórias para a sua pátria. Ele não praticou pela traição um ato de vileza, mas soube usar de uma habilidade humana, que, no momento, foi bem vista pelos gregos. Importava destruir o inimigo e venceria o mais habilidoso.

Os deuses já haviam estabelecido que Tróia fosse completamente arrasada, não importando que artificios fossem utilizados para isso, pois um novo e grandioso império deveria nascer. Enéias, o filho de Vênus, conduz os Penates e os sobreviventes de Tróia para a Itália. Aí vão forjar uma nova raça forte e audaciosa, que, tempos depois, fará da Grécia uma a mais de suas conquistas.

BIBLIOGRAFIA

- BAYET, Jean. *Literatura Latina*. Traducción del Francés y del Latín por Andrés Espinosa Alarcón. Barcelona, Ediciones Ariel, S.A., 1966.
- BIGNONE, Ettore. *Historia de la Litteratura Latina*. Buenos Aires, Editorial Losada S.A., 1952.
- CROISSET, Alfred et CROISSET, Maurice. *Histoire de la Litterature Grèque*. Paris, Ernest Thorin Editeur, 1890.
- HOMÈRE. *Iliade*. Texte établi et traduit par Paul Mazon. Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1955.
- L'ÈVEQUE, Pierre. *La Aventura Griega*. Traducción por Pedro Mulet. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1968.

Mitologia Clássica. Publicada bajo la dirección de Juan Richepin.
México, Union Tipográfica Editorial Hispano Americana.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Pequeno Dicionário de Literatura Latina*.
São Paulo, Editora Cultrix, 1968.

VIRGILE. *Énéide*. Texte établi par Henri Golzer et traduit par
André Bellessort. Neuvième édition. Paris, Société d'Édition
"Les Belles Lettres", 1959.

.....

.....

.....

.....

.....

O COMO E O QUÊ NO *ÉDIPO REI*, DE SÓFOCLES

JACYNTHO JOSÉ LINS BRANDÃO

“O mito é o princípio e como que a alma da tragédia.”

(ARISTÓTELES, *Poética*, VI, 35)*

A base temática da tragédia grega é o mito. O mito heróico imemorial, que já servira de assunto para os autores épicos.

Apesar de ter uma origem diversa — a celebração do deus Dioniso — a tragédia mergulhou muito cedo no caudal das antigas tradições helênicas. A princípio seria ela a representação das glórias de Dioniso, seu assunto mais próprio. A temática dionisíaca vai, porém, pouco a pouco, cedendo lugar a uma temática apolínea, o que teria gerado a conhecida observação de: “οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον” (nada para Dioniso).

De dionisíaca, a tragédia conservou a forma — o diálogo, e não só como “fôrma” exterior, mas também como forma interior —

* ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa, Porto Alegre, Globo, 1966.

expressa como dialogismo. A estrutura trágica inclui-se mesmo no que hoje se costuma tratar como *carnavalesco*: o carnaval era a própria festa do deus, em que o teatro — enquanto faz-de-conta, máscara, fantasia, ser-e-não-ser — brotou naturalmente. Naturalmente na medida em que, sendo representação, supõe esse jogo de duplos valores. Aquele que representa é ator e personagem (vai-se ao teatro para ver um grande ator viver uma grande personagem — são importantes, pois, os dois). Ou seja, é e não é a um só tempo. O princípio básico da filosofia aristotélica e, conseqüentemente, ocidental é estranho ao drama — o princípio de identidade de si consigo e alteridade de si com o outro. No teatro, tudo é e não é ao mesmo tempo. Essa é a mágica de Dioniso — a magia da máscara, anterior às filosofias racionais, mítica e mística ela própria.

No plano da forma interior, o jogo do ser e não-ser também se manifesta. É primorosa, na *Electra*, de Sófocles, a cena de reconhecimento dos dois irmãos. Orestes está morto e está vivo. Nunca mais virá e já veio. É causa de tristeza e de júbilo para Electra. Como ela própria afirma: “pela astúcia (invenção, imaginação, arte) foi morto, pela astúcia reviveu” (vv. 1228/29). Também no *Édipo Rei* chega o autor à máxima exploração desses recursos. Pela boca de Tirésias é colocado o problema essencial — o dialogismo trágico do ser e não-ser: “este dia te revelará o segredo de teu nasci-

cimento e de tua destruição”. O segredo de Édipo é mesmo essa faca de dois gumes, essa serpente de duas cabeças — nascimento e morte. Édipo não deixa de ser a mais acabada expressão do dialogismo, dentre todas as personagens que o drama grego colocou sobre a cena: filho e marido, pai e irmão, detetive e criminoso, herói e crápula, salvador da cidade e causa de sua desgraça — é a própria encarnação do ser e não-ser simultâneos. Podemos afirmar que o *Édipo Rei* é a máxima manifestação literária de estrutura dialógica, ambígua — por isso extremamente tensa, dramática — que nos deixaram os antigos.

O sentimento do trágico adviria justamente dessa tensão, obtida através do diálogo. Não se trata de uma narrativa, mas de partes dialogadas que se completam, se contrapõem, formando o mosaico da tragédia. O principal recurso, a nosso ver, para criar tal tensão, está em conter a ação no seu desenrolar. Uma história que se desenvolvesse monologicamente, tenderia a distender o espectador. Alguém que conta um caso, longe no tempo e no espaço, geralmente assume atitude despreocupada, justamente em virtude da distância, que permite um domínio completo sobre os fatos.¹ No teatro, pelo contrário, o ir e vir, o jogo contínuo de ação e contenção não permite ao espectador

1. Veja-se WEINRICH, Harald. *Estructura y Función de los Tiempos en el Lenguaje*.

o repouso. A estrutura dialógica, enquanto significa proximidade e abertura, admitindo assim o inesperado, joga o espectador dentro da trama, fazendo com que *viva*, na incerteza das próprias personagens, os fatos *representados*. Tal incerteza se deve justamente à forma como se desenrola a ação — sem continuidade. O ritmo trágico seria justamente o ritmo descontínuo, dialógico, antitético. Quando tudo se encaminha para uma solução (como ocorre diversas vezes no *Édipo Rei*), lança-se uma dúvida que desvia e *contém* a ação. Esclarecida essa, surge outra, e assim por diante. O que, num monólogo, poderia ser narrado num único parágrafo (um *Argumento*, por exemplo), no teatro se desenrola contraditoriamente — dialogicamente.

Como afirma Heráclito (um “filósofo trágico”, no entender de Nietzsche) que “o divergente consigo mesmo concorda”, assim também o drama se constrói com base em divergências, em lutas — os ἀγῶνες — constituindo a própria consecução da “harmonia de tensões contrárias, como de arco e lira”, a que se refere o mesmo filósofo.² Tal se obtém não pela eliminação do conflito, mas por sua exploração, levada às últimas conseqüências. Enquanto se opõem os contrários se constrói o universo dramático, num jogo intencional de tensão e distensão,

2. HERÁCLITO DE ÉFESO. *Fragments* (tradução de José Cavalcante de Souza) in *Os Pensadores: Pré-Socráticos*. São Paulo, Abril, 1973, p. 84.

3. Veja-se, por exemplo, SÁBATO MAGALDI, *Iniciação ao Teatro*.

como já observamos. Assim, no *Édipo Rei*, a cada fato novo que provoca distensão sobrevém outro, restabelecendo a tensão. Às vezes o jogo é simultâneo, como no episódio do mensageiro que, esclarecendo ser infundado o medo de Édipo, por não ser filho de quem pensa (eliminação da tensão), provoca tensão maior ainda, levando ao reconhecimento final de sua verdadeira identidade.

Sendo pois o diálogo a própria razão de ser do teatro, seu caráter dialógico se manifestará em diferentes níveis, desde o conteúdo até a forma, e não apenas no que diz respeito à forma literária, mas à própria maneira de realização, em que a tensão se estabelece no jogo de três componentes básicos: *autor, ator, público* ou *texto, representação, assistência*. Não entraremos em detalhes quanto a esses aspectos, por fugir do nosso objetivo e por serem tratados por diversos autores.³ Basta dizer aqui que, sem qualquer deles, não se realiza o teatro, sendo todos essenciais.

Trabalhar com um texto dramático supõe assim deixar de tomar o fenômeno em sua totalidade. Significa ficar apenas na potência — a capacidade de ser — sem atingir o ato — a realização de tal capacidade. Embora não se negue a possibilidade de se ler o texto dramático (já Aristóteles, na *Poética*, chamava a atenção para isso), esta não é sua maneira própria de realização. O drama é feito para ser representado

e o dramaturgo tem em mente esse objetivo, ao escrever.

Aqui gostaríamos de discutir a maneira como o texto do *Édipo Rei*, encenado, atingiria os espectadores gregos contemporâneos a ele. Em que se apoiaria o autor para despertar atenção e agradar. Se valeria mais a história contada — o *quê* — ou a forma como era contada — o *como*. Apesar das naturais dificuldades, decorrentes da mudança no ângulo da análise (geralmente se pretende estudar o texto, o autor ou a representação, quase nunca o *público*), cremos ser válida a discussão, ainda que não conduza definitivamente a uma última palavra. Basearemos o raciocínio, naturalmente, no texto, num trabalho de descobrir nele os indícios da intencionalidade do autor e de procurar determinar como tais recursos atingiriam o público. Apesar pois de partirmos do texto, que constitui o único dado realmente válido com que se pode contar ainda hoje, procuramos atingir e compreender o fenômeno em sua totalidade, na medida em que tal seja possível. Daí resulta o nível de complexidade com que nos deparamos, responsável pelas prováveis imperfeições.

O COMO E O QUÊ NO TEATRO GREGO

Uma pergunta tem sido várias vezes formulada: conheceria o público grego os entrecchos a serem representados no teatro? A discussão parece não ter uma solução absoluta, nem pode-

ria, se considerarmos que o teatro constituía um acontecimento de grande amplitude social, reunindo indivíduos de todas as classes e condições. Haveria, decerto, desde os grandes entendedores de mitologia até leigos e mesmo ignorantes no assunto. Não se pode considerar essa platéia como um bloco homogêneo, o que é óbvio.

Mas para que lado penderia a balança? Porque, de acordo com a tendência geral, escreveria o autor. Para um público no qual a maioria conhecesse a história contada, teria ele de descobrir novas formas de tensão e suspense, diferentes da comum, que consiste em guardar para o fim alguma grande revelação. Mais ainda: poderia ele emprestar uma carga de ambigüidade extremamente profunda a cada fala, de modo a permitir diversos entendimentos. Para os ignorantes do mito, não passaria a peça de uma história comum, com princípio, meio e fim surpreendente (a revelação da identidade de Édipo, por exemplo). Os entendidos, por sua vez, sentiriam a ironia amarga do destino, que joga com o homem, incapaz diante dele.

Aristóteles, na *Poética*, afirma que a maioria dos espectadores desconhecia os entrecchos representados. Em que pese a autoridade do filósofo, devemos levar em conta sua posteridade ao momento da tragédia clássica. Pois nada prova esse desconhecimento generalizado. Embora pudessem existir pessoas que ignorassem as narrativas míticas, o público deveria ter notícia pelo menos das mais afamadas, em suas linhas prin-

cipais. Poderíamos argumentar serem narrativas muito antigas, de heróis de um passado muito remoto. Suponhamos que houvesse pelo menos dois mil anos, entre a efabulação dessas histórias e a época dos grandes tragediógrafos. Seria tempo demasiadamente longo para a memória popular coletiva? Cremos que não. Hoje em dia, ou pelo menos até há alguns anos atrás, a maioria das pessoas, no ocidente cristão, conheceria as histórias de São Sebastião ou São Tarcísio, por exemplo, passadas há quase dois mil anos. Parece-nos que a situação não deixa de ser a mesma. Abstraindo as particularidades de cada caso, que não alteram nossa observação, teríamos, como entre nós esse cabedal de tradições heróico-cristãs, entre os gregos uma aluvião de tradições heróico-míticas.

Por outro lado, consideremos ainda que, caso o interesse de uma peça residisse no que se contava, não haveria razão para vários autores escreverem sobre o mesmo tema, em épocas relativamente próximas. Por que três *Electras*, se desde a de Êsquilo o público já conheceria o entrecho? Que surpresas poderiam revelar ainda as peças de Sófocles e Eurípedes?

Conviria lembrar que ainda hoje há pessoas que assistem mais de uma vez a um mesmo espetáculo, por muito ter gostado ou para melhor apreciar os detalhes. Um filme de suspense, mesmo depois de conhecido o mistério, guarda certo interesse. Assim como, hoje, o público assiste de novo a uma fita tirada das histórias

de Agatha Christie, por exemplo, não poderia acorrer, na Grécia antiga, ao teatro, uma vez conhecido o enredo, pelos mesmos motivos? Decerto. Embora haja diferenças entre o fato observado nos nossos dias e na era clássica. No primeiro caso, temos a mesma história, de um mesmo autor, numa mesma representação. O assistente deseja presenciá-la uma segunda vez por razões diversas das que motivaram a primeira: de início a curiosidade quanto ao enredo; depois, a vontade de melhor observar os detalhes. Primeiro *o que* se vai contar; em seguida *como* se contou.

Ora, na Grécia, tínhamos a mesma história, pelo menos no que respeita às linhas gerais, mas de autores diversos e em representações diferentes. Logo, o interesse motivador inicial não é a história em si, mas *como* esses autores diferentes a teriam tratado. Por outro lado, não é normal que todos os freqüentadores de nossos cinemas assistam mais de uma vez a todos os filmes. Isso porque interessa em primeiro plano *o que* se conta. Tal não podia acontecer com relação ao teatro grego, uma vez que o público já teria conhecimento da maioria dos entrecos. Esse conhecimento prévio tomado muitas vezes como mera hipótese, é fato comprovado em alguns casos — como no de *Electra*, já que temos, em poucos anos, três peças sobre o mesmo assunto.

Lembrando mais uma vez Aristóteles, cumpre anotar que existiram peças que modificavam

o mito. Segundo o estagirita, “não é necessário seguir à risca os mitos tradicionais; pois seria ridícula fidelidade tal, quando é certo que ainda as coisas conhecidas são conhecidas de poucos, e contudo agradam elas a todos” (IX, 53). Naturalmente o agradar independe do conhecimento prévio, pelo que é possível à tragédia atingir seus fins mesmo quando se afasta do mito. Mas tal não supõe nem justifica o desconhecimento generalizado, que o filósofo toma como dado evidente, baseando-se talvez — conforme já nos referimos e discutiremos adiante — em sua própria época, não na dos grandes tragediógrafos.

Prova disso é que os latinos, quando tomaram para si as formas da cultura grega, inclusive o teatro, buscaram no *Argumentum* um modo de compensar o desconhecimento, da parte do público, das tradições helênicas. É natural que o entrecho das peças não fosse conhecido pelos romanos. Embora assimilassem e adotassem a cultura grega, tinham suas próprias mitologias e tradições. A história a ser contada seria, assim, totalmente inédita. Ora, o *Argumentum*, colocado no princípio da peça e descrevendo, em linhas gerais, sua história, representava a própria destruição do suspense, como a dizer: *o que se vai passar é isso; agora observem como*. O argumento ao *Oedipus*, de Sêneca, destrói toda a possível surpresa com que o autor poderia jogar; narra, de forma claríssima, tudo o que se vai passar. Quem não

lhe conhecesse a história, conheceria a partir daí. Conhecendo-a, estaria apto a assistir a sua representação.

Teriam os romanos acrescentado às peças o *Argumentum* sem propósito? Não visaria tal procedimento a sanar o desconhecimento dos mitos helênicos de sua parte? Uma resposta ao problema tenderia a ser afirmativa, bem se vê.

Mas se tal procedimento era desnecessário entre os gregos, por que o usaram Eurípedes e Aristófanes? O primeiro ajunta uma *hypothesis* inclusive à *Electra*, já anos antes levada a cena por Êsquilo e Sófocles. A única explicação seria o fato de serem os dois primeiros de um período posterior, que corresponderia a uma desvalorização das tradições. Aristófanes investe, em *As Nuvens*, contra Sócrates — o marco da transição do sistema antigo (mítico) para o novo (racionalista e humano). Por outra parte, é sabido como Eurípedes se colocava numa atitude desrespeitosa em face dos deuses e mesmo de seus antecessores — Sófocles e sobretudo Êsquilo. Esses são indícios de que a época de Eurípedes e Aristófanes corresponde a um certo esquecimento das velhas tradições. O espaço entre esses dois e os anteriores é pequeno, sabemos, mas uma geração basta para esquecer. Voltando ao paralelo anteriormente traçado, consideremos quantos, entre os jovens de hoje, conhecerão a história de São Sebastião. Certamente bem poucos. No entanto, há vinte ou trinta anos atrás, seria difícil encontrar, no oci-

dente cristão, quem dela não tivesse sequer pequena notícia.

SÓFOCLES E O PERÍODO DE TRANSIÇÃO

Sófocles não deixa de ser um autor do período antigo ou, pelo menos, apresenta-se como mais preso a ele.

Para bem situar a divisão de épocas, adotemos a teoria spengleriana da História, em cuja terminologia podemos afirmar ser Sófocles o mais alto e último representante da *cultura* grega; em Eurípides teríamos já um autor do período de *civilização*. Examinemos de modo mais detido o problema.

Spengler admite que a história de cada povo se divide em duas etapas principais: uma primeira de florescimento, de juventude — chamada por ele de *cultura* — e uma seguinte de petrificação, de estagnação, de decadência, nomeada como *civilização*. Através de três pontos básicos se pode identificar uma e outra: o relacionamento do homem com o sobrenatural, o humano e o natural. No período de *cultura*, esse relacionamento é simples — tanto do homem com a divindade, quanto com os outros homens e a natureza. É o tempo da crença religiosa natural e doméstica, das relações sociais simples, da vida em harmonia com o meio. A *cultura* se desenvolveria até um apogeu, cristalizando-se então em *civilização*. A *civilização*, como decadência da *cultura*, repre-

sentada uma complicação de relacionamento, nos três planos aludidos. Duvida-se do sobrenatural; entra-se em infundáveis atritos no plano social, provocando a criação de um sem número de leis e protocolos; estabelece-se também o conflito com o meio natural. Exemplificando, afirma o historiador que, no ocidente cristão, a Idade Média corresponderia à *cultura*, enquanto a Idade Moderna (do Renascimento até hoje) à *civilização*. Depois do apogeu da primeira, com a *Divina Comédia* e a *Suma Teológica*, nos campos literário e filosófico, inicia-se a segunda — com Descartes, Kant, etc. Nesse sentido, Spengler compara Descartes a Platão, Kant a Aristóteles; os sofistas com os enciclopedistas franceses; Alexandre Magno com Napoleão.

Parece-nos parcial considerar um ou outro período como de apogeu ou decadência, pois tal dependerá do ângulo do observador. Interessamo-nos antes sublinhar a *mudança*, a sucessão — de uma era ligada à cultura ancestral, para outra de inovação. Quando afirmamos que Sófocles representaria o fim e o apogeu da *cultura* grega, foi nesse sentido. A dúvida de Eurípides já é própria da *civilização*. Se Aristófanes critica Sócrates, é por pertencerem os dois a *eras* diferentes: o primeiro à velha, o segundo à nova. A morte do pensador, devida a sua curiosidade em investigar e problematizar dogmas geralmente conhecidos e aceitos — o desejo de desvendar o que havia debaixo da terra e acima do céu — manifesta bem esse

choque de culturas. O homem que crê, como Êsquilo, não necessita de provas, nem exhibe tal curiosidade. Sócrates não deixa de ser, assim, o que duvida — e por isso morre, para que não se corrompam os jovens por meio de suas idéias. Contra ele investe Aristófanes, por ser um homem de mentalidade antiga (um homem do período de *cultura*): a moral de *As Nuvens* é que não se deve duvidar dos deuses. Encarados desse ângulo, os fatos manifestados ora no campo social e jurídico — a morte de Sócrates — ora sob roupagens literárias — como em *As Nuvens* ou na crítica ferina de Aristófanes contra Eurípides, ou deste contra os velhos Sófocles e Êsquilo — representam, na verdade, o choque de duas épocas diversas, de duas culturas diferentes, ou, conforme Spengler, da *cultura* versus a incipiente *civilização* grega.

Pertencendo, pois, a um período mais antigo, Sófocles não teria necessidade, como Eurípides, de ajuntar a suas peças uma *hypothesis*, pois seria natural que o povo tivesse conhecimento dos mitos, dos quais não duvidava. Essa mudança de eras seria também a responsável pela provável inexatidão de muitas das afirmações de Aristóteles, um homem do período novo, quando toma por base não a época anterior, mas a própria.

Considerando o exposto, não será descabido admitir que, por ocasião da apresentação do *Édipo Rei*, o público tivesse conhecimento do

entrecho. Cumpre, todavia, analisar o texto em si, a fim de observar nele as intenções do autor — para descobrir se se dirigia a um público previamente sabedor ou não, a quem interessaria, em primeiro plano, o *como* ou o *quê*, respectivamente.

O COMO E O QUE NO *ÉDIPO REI*

A ambigüidade seria a base principal do texto de Sófocles. Desde o princípio, lança o autor certos indícios que, para o espectador ciente da trama, são significativos. Não que o texto, tomado num nível externo ou superficial, não guarde interesse. Mas seu valor precípua está justamente neste jogo de vários níveis, só perceptível na medida em que se conheça previamente o mito.

Passemos pois a sua leitura, atentos ao duplo sentido.

1. *Os dois Édipos*

Logo na primeira fala, no Prólogo, Édipo se apresenta como “o célebre Édipo glorificado por todos”. A sentença permite uma leitura ao nível do texto (Édipo é celebrado e glorificado pelos tebanos por ter vencido a esfinge) e uma extrapolação (Édipo conhecido por *todos* — “*πᾶσι*” — em virtude de suas desventuras). Considerando que o protagonista se dirige aos tebanos (o coro), não deixaria de haver, da parte da platéia, a impressão de que se dirigia

também a ela. Sua fala principia com um vocativo plural — “ὦ τέκνα” (Ó filhos). Nessa pluralidade seria fácil, para o público, inserir-se. Não pode, pois, ser tida como impossível a segunda leitura. Ademais, se o autor quisesse evitar o duplo sentido, poderia ter usado não apenas o termo “πᾶσι” (por todos), mas alguma expressão mais específica, como ‘glorificado por todos os tebanos’, ‘por todos vós’ (dirigindo-se claramente ao coro), etc. Parece, entretanto, que quis ele manter, mais ainda, quis *criar* desde o início essa ambigüidade, opondo dois Édipos, dois tempos:

TEMPO	APARÊNCIA	CARACTERÍSTICA
da peça	Édipo conhecido dos tebanos	o salvador, o glorioso
exterior	Édipo conhecido de todos os gregos	o desafortunado

O verso 47 reforça esse jogo. Diz o corifeu, dirigindo-se ao protagonista:

“Vai, ó melhor dos mortais, reergue
a cidade que tomba;
vai, tua glória está em jogo.”

A oração grifada corresponde, no original, ao verbo “ἐλάβομαι”, que significa ‘cuidar-se, guardar-se, precaver-se’. Trata-se pois da afirmação de um duelo, um diálogo doloroso que se estabelecerá entre o Édipo passado (o sal-

vador) e o futuro (o crápula). Mais adiante, declara o corifeu:

“Que não se diga que, no teu reinado, nós não fomos elevados senão para tombar de novo”.

A consideração aplica-se não somente ao povo, mas sobretudo ao próprio Édipo. Na fala seguinte ressalta ele tal fato, ao afirmar:

“meu coração geme sobre a cidade, *sobre mim*, sobre ti...”

Édipo, assim identificado com a cidade, assume suas dores. Tudo o que então se disser da cidade, será referência velada ao próprio rei — percebida pelo público que, de antemão, soubesse de seu destino, cuja irrevocabilidade torna cada conceito emitido, cada ato praticado extremamente irônico e trágico.

2. Juiz e Réu

Há, desde o início da peça, um envolvimento grande de Édipo não só com os sofrimentos da cidade, mas também com o próprio crime. Ainda nos versos 76/77, afirma, depois de haver mandado Creonte a Delfos, que traga seu cunhado de lá o que trouxer, “eu serei um criminoso se não executar à risca as instruções do oráculo” — “ἐγὼ κακός...” lê-se no texto grego. E na verdade, o culpado “κακός” é ele próprio.

Daí, a tensão ambígua cresce, sobretudo no diálogo com Creonte. Édipo afirma nunca ter

visto Laio e indaga sobre o lugar onde estaria o criminoso:

“Onde encontrar traços de um crime tão antigo?”

(108/9)

Para um espectador desinformado, a passagem não tem maior importância. Para o sabedor da trama, é profundamente irônico afirmar o filho de Laio nunca ter visto o pai, bem como indagar onde estariam as pistas de um crime tão antigo, quando ele próprio o praticou. Édipo não se acha porque não se conhece. O público pode apreciar tal jogo apenas se conhecer a história. Parece-nos que o autor, em tais passagens, se dirige preferencialmente a esse público sabedor.

O envolvimento de Édipo com as consequências do crime (envolvimento pessoal num problema público) vai sendo reforçado:

“É no meu próprio interesse que castigarei o criminoso; seja ele quem for, *o assassino de Laio já me condenou*; assistir ao defunto é pois defender-me.” (vv. 139/141).

“(dirigindo-se a Tiréias): Afasta o perigo de ti mesmo e da cidade, *afasta-o de mim*” (v. 312)

A partir do primeiro ἀγών (a discussão com Tiréias), Édipo começa a ser acusado diretamente. Interessa, por enquanto, observar que tal fato gera tensão na personagem, que passa

para a defensiva. Durante o próximo ἀγών (entre Édipo e Creonte), ao dizer-lhe o cunhado que tem perguntas a propor, o protagonista precipitadamente ajunta:

“Não serei surpreendido criminoso.” (v. 576)

Trata-se de defesa precipitada, porque o intuito de Creonte não é acusar ninguém, mas justificar-se. A auto-defesa, que parece preparar uma nova acusação, ao ver logrados seus temores, torna-se simplesmente irônica. Parece mesmo não ter sido outro o intento do autor — reforçar o jogo ambíguo de tensão e distensão, de entendimento e ignorância, junto da personagem e do público.

Conhecimento de Édipo	Conhecimento do Público
1. “Eu serei um criminoso se...”	1. <i>Sem dúvida</i> é ele o criminoso.
2. a. “Onde encontrar traços de um crime... b. ... tão antigo?”	2. a. Onde? — em si mesmo. b. Quando? — na sua própria história.
3. “O assassino de Laio já me condenou.”	3. Ele próprio condena e é condenado.
4. “Assistir ao defunto é defender-me.”	4. Assistir-lhe é também condenar-se.
5. “Afasta o perigo de mim.”	5. Afastá-lo, descobrindo o criminoso, é aproximá-lo de si.
6. “Não serei surpreendido criminoso.”	6. É ele o próprio criminoso.

3. *Os laços de sangue*

A família de Laio presta-se bem à expressão da tensão dialógica própria da tragédia, uma vez que as relações de parentesco se tornam intrincadas e flutuantes, dependendo do ponto de vista do observador. A ambigüidade, criadora da tensão e percebida pelo espectador ciente do enredo, chega, no campo das relações de parentesco, ao máximo.

Assim, no verso 105, ao ser informado da exigência do oráculo, afirma Édipo jamais ter visto Laio, quando se sabe que o viu na encruzilhada:

“Édipo : A que vítima o deus se refere?

“Creonte: A Laio, príncipe, o qual governou esta terra antes, e a quem sucedeste.

“Édipo : Ouvi falar dele, não o vi jamais.”

Mais adiante, durante a discussão com Creonte (vv. 551-52), observa Édipo, tomado pela dúvida de que o cunhado conspira contra sua pessoa:

“Se tu pensas que um crime cometido contra um *homem parente* não conhecerá a justiça, tu te enganas.”

Ora, o autor usa o termo grego “συγγενῆ”, que tem sentido bastante amplo, designando qualquer parente. Neste podem incluir-se tanto o cunhado — conforme a leitura superficial indica — quanto o pai que uma leitura em

profundidade, atenta às ambigüidades do texto, revela. Caso buscasse a exatidão, poderia Sófocles ter usado termo mais específico, como “δαήρ” (cunhado). Mais ainda: lê-se no original “ἄνδρα (‘homem’, por oposição a ‘mulher’, não no sentido geral de ‘humanidade’) συγγενῆ”, ou seja, trata-se de um parente homem. Procurou o tragediógrafo definir bem que se refere a pessoa do sexo masculino. Interessa marcar esse detalhe, deixando aberta a interpretação quanto ao tipo de parentesco (o cunhado ou o pai, ou melhor ainda, *ambos*, dependendo do ângulo em que se coloca o espectador).

Ainda outros indícios aproximam Édipo de seu pai, como nos versos 261 e seguintes:

“eu adotaria seus filhos (de Laio) se sua raça tivesse prosperado... eu o defenderia, como se fosse meu pai.”

Sófocles parece querer reforçar o jogo ambíguo, relacionando os pais verdadeiros de Édipo com os supostos. Tal se dá sobretudo a partir do verso 771, no longo monólogo em que conta o rei, a Jocasta, sua história. Principia dizendo-se filho de Políbio e Mérope, e natural de Corinto, onde era considerado o primeiro dos cidadãos. Na verdade, trata-se de uma fala de duplo sentido, em que Políbio, Mérope e Corinto — personagens e lugar ausentes da cena, logo, não materializados, inconsistentes, inexistentes a não ser como ponto de referência para o jogo ambíguo — estão por Laio, Jocasta e Tebas.

Tanto que, em seguida, aparece a descrição da morte de Laio. Os últimos versos do trecho (826ss) já se referem a “mãe” e “pai”, sem indicar os nomes, como a querer favorecer o duplo entendimento.⁴

No princípio do terceiro episódio, ao indagar o mensageiro sobre o palácio de Édipo, o corifeu indica-lhe Jocasta, como a “mãe dos filhos dele”. Mais uma vez é possível admitir a intenção irônica do autor, reforçando, junto daqueles que conhecem o entrecho, o caráter duplo das relações de parentesco entre Édipo e Jocasta — filho e marido; mãe e mulher; mãe dos filhos de Édipo e mãe de Édipo.

Adiante, como a própria notícia que será a um tempo causa de alegria e sofrimento, o mensageiro, através das informações sobre a filiação apenas adotiva de Édipo, reforça a ambigüidade, tornando mais claro ainda o jogo entre pais supostos e verdadeiros:

pais verdadeiros:

Laio está morto.
Jocasta vive.

pais supostos:

Políbio está morto.
Mérope vive.

O fato de não desejar o protagonista retornar a Corinto, pelo temor do incesto, apesar de se considerar livre de ter assassinado o pai,

4. Isso se não aceitarmos o verso 827, que parece inclusão, como consideram alguns editores. (Cf. SOPHOCLE, *Théâtre*, traduction nouvelle avec texte, introduction et notes par Robert Pignarre, Paris, Garnier, 1947).

inverte todo o desenvolvimento da ação, estabelecendo uma oposição frontal entre o que julga Édipo e o que se passa realmente:

está livre de matar o pai
(Polúbio);

matou o pai (Laio);

evita a ocasião de incesto (com
relação a Mérope).

vive em estado incestuoso (com
relação a Jocasta).

O momento de alegria (Polúbio sofreu morte natural) é o próprio momento do infortúnio, em virtude de saber-se filho adotivo. A tensão, diminuída fugazmente no primeiro instante, cresce de novo a seguir, de forma intensa, conduzindo ao desfecho final.

Extremamente irônica é a crítica de Jocasta aos oráculos — imediatamente anterior à aluvião de dados que porá a nu a verdade. Irônica e amarga a justificativa de Édipo para sua fuga de Corinto, afirmando não *desejar* ser o assassino do pai (v. 1001). O verbo usado — *χρήζω* — significa tanto *desejar* quanto *profetizar*: simbolizaria bem a luta entre a vontade humana e o destino. O espectador que conhecesse o enredo poderia apreciar tais conotações, que dão outra dimensão ao texto, além da meramente superficial.

4. *Tensão e Distensão*

Muitas vezes se tem perguntado que interesse teria, para o espectador, uma peça cujo enredo fosse conhecido de antemão. Onde se

concentraria o poder de atrair e prender a atenção, eliminado o elemento surpresa.

A fim de responder a isso, é-nos necessário penetrar no próprio cerne da ação trágica, na forma como se processa. A “purgação das emoções”, de que fala Aristóteles, obtida no desenrolar do drama, será processo lento e gradativo, jamais abrupto.

O realizar-se a purgação num *gran finale*, envolvendo uma surpresa inimaginável, provocaria o efeito contrário, implicando uma sobrecarga de emoção que o espectador levaria para casa, em vez de eliminar no teatro.

Ora, colocando dessa forma o problema, poderíamos mesmo chegar a afirmar que seria recomendável o conhecimento prévio do entrecho, para que ocorresse a catarse, cumprindo a tragédia sua finalidade. Acompanhar passo a passo o ir e vir da ação, num jogo contínuo de tensão e distensão — isso provocaria a “purificação das emoções”, num processo lento, gradual e suportável.

Várias vezes, na encenação do *Édipo Rei*, parece que tudo está a ponto de revelar-se. Logo, todavia, a revelação é contida, pelo surgimento de uma dúvida, que desvia a atenção e o desenrolar dos fatos. A fim de melhor visualizar esse jogo, apresentamos abaixo os seus principais momentos, de forma esquemática:

DÚVIDA	FATO	REVELAÇÃO
2. Quem é o criminoso?	1. A peste.	
	3. Consulta a Tirésias.	4. Édipo é o criminoso.
	5. Reação violenta de Édipo, acusando Tirésias e Creonte.	
6. Há uma conspiração?	7. Jocasta critica os oráculos, contando sua história.	8. A história de Jocasta coincide com a de Édipo.
	9. Manda-se buscar o servo que acompanhava Laio.	
10. Eram muitos ou poucos acompanhantes?	11. Chegada do mensageiro de Corinto.	12. Políbio morreu.
	13. Édipo não matou o pai.	14. Políbio não é o pai verdadeiro de Édipo.
15. Quem são os pais de Édipo?	17. Jocasta descobre tudo.	16. Um dos escravos de Laio entregou-o, menino, ao mensageiro.
	19. Reação violenta de Édipo, diante do pedido de Jocasta para que interrompa as investigações.	18. Édipo é seu filho.
20. Será Édipo filho de escravos?	21. Depoimento do servidor de Laio.	22. Revelação final: Édipo descobre quem é.

Vê-se, assim, como desde o primeiro *αἰών* já está tudo desvendado. A arte do poeta consiste em lançar dúvidas, jogando com tensão

e distensão, criando, dessa forma, o ritmo dramático. A evidência, já desde o início afirmada por Tirésias, vai sendo reforçada e ocultada sucessivamente, salientando a luta desesperada do protagonista contra essas mesmas evidências. Várias vezes intui ele toda a verdade, fugindo logo, entretanto. No verso 754, por exemplo, declara o rei:

“Ah! isto é já muito *claro* (“διαφανῆ”, isto é, transparente, translúcido, visível);

ao que ajunta mais adiante um *se* (uma dúvida):

“*Se* ele confirma que eram muitos (os acompanhantes de Laio) ... mas *se* ele diz que era apenas um viajante isolado...” (v. 843 ss).

Não será necessário arrolar mais exemplos, mesmo porque o esquema é bastante evidente na obra. Seria a mola motora da ação, num ritmo alternado de avanço e recuo, tensão e distensão, revelação e dúvida, capaz de prender o espectador e interessar, não apenas pelo que se mostrava, mas pelo modo como se fazia; ou seja, não só à parte da assistência que tomava primeiro contato com o mito agradaria a peça, mas sobretudo àqueles que já o conhecessem. Afirmamos que sobretudo a estes, porque lhes seria possível entender não só as linhas, mas também as entrelinhas, onde se oculta a ironia amarga do destino, que o conjunto da obra visa a transmitir.

CONCLUSÃO

Naturalmente, os dados apresentados e considerações feitas tiveram de ser tomados na medida de nosso objetivo: estudar o que seria mais importante no *Édipo Rei*, o *como* ou o *quê*. Cada um dos itens abordados suportaria maior aprofundamento e, inclusive, sugerem eles novos e variados estudos. A peça tratada tem essa formidável capacidade de abrir-se sempre a diferentes ângulos, por envolver muitas variantes, entrecruzadas e intrincadas, de modo a tornar difícil e incompleta qualquer incursão.

Por isso delimitamos bem nosso objeto, a respeito do qual cumpre anotar, sintetizando o exposto:

a) é plausível admitir o conhecimento dos entrecostos míticos em que se baseavam os trage-diógrafos, da parte do público grego;

b) naturalmente, nem todos conheceriam, nem todos desconheceriam;

c) é necessário considerar a época abordada: a de Eurípides e Aristóteles penderia para o desconhecimento; a de Esquílio e Sófocles, para o conhecimento;

d) o caráter heterogêneo do público não podia deixar de preocupar um autor do porte de Sófocles — o *Édipo Rei* admite várias leituras, além da superficial, certamente por isso;

e) há um número considerável de dados — ironias e indícios quanto ao crime e à identidade de Édipo — que só poderiam ser compreendidos e apreciados pelos conhecedores do trecho;

f) o autor se preocupa não só em contar a história, mas em prender a atenção dos espectadores previamente informados, através dos diversos jogos ambíguos que procura criar e explorar, sobretudo o jogo de tensão e distensão;

g) embora o trecho seja apresentado na sua totalidade (inclusive os fatos passados, através de narrativas das personagens) a perícia do autor se faz patente sobretudo na maneira *como* trata esses fatos.

Há, pois, como tudo na peça, várias maneiras de presenciá-la e entendê-la. Agradaria tanto ao público ignorante do mito, quanto àqueles que com ele tivessem familiaridade. Predomina todavia, em termos de qualidade, a apreciação dos últimos. Talvez a eles se dirigisse o autor preferencialmente, por sabê-los capazes de apreciar, de forma integral, *como* se dava o jogo de ambigüidades, o dialogismo irônico de cada episódio, atitude ou fala: enquanto a superfície da linha revela o fio da história contada, a profundidade das entrelinhas desvela a condição amarga e impotente do homem, aqui encarnado na personagem. Édipo, o que decifrou a esfinge, mas sucumbiu diante do próprio enigma. Aquele que reuniu em si todos os con-

trários, como a provar que “o contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia”, conforme Heráclito. A provar e a mostrar a natureza trágica do homem: “nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos”.⁵

5. HERÁCLITO DE ÉFESO. *Fragmentos*. Trad. de José Cavalcante de Souza, in *Pré-Socráticos*, p. 80 e 84.

.....

.....

.....

.....

.....

PARA ENTENDER A TRAGÉDIA GREGA

JOHNNY JOSÉ MAFRA

PRIMEIRA PARTE — O TRÁGICO

1. INTRODUÇÃO

Nunca os temas da tragédia grega atraíram tanto a atenção dos estudantes como em nossos dias. Movimentam-se os universitários, quer de graduação, quer de pós-graduação, para conhecer e aprofundar a problemática trágica. É verdade que o romance moderno enseja a volta à antigüidade clássica, uma vez que se inspira, com muita freqüência, nas suas mais altas produções. Basta exemplificar com a obra de Autran Dourado,¹ que revive a estrutura e a problemática da tragédia grega.

Para ficar coerente com a tendência e a necessidade da época, cedi à tentação de escrever sobre o trágico e o teatro grego em geral, de tal modo que pudesse oferecer aos alunos ele-

1. Cf. *Os Sinos da Agonia, Opera dos Mortos*.

mentos objetivos desse tema que, por mais que se estude, mais profundo e mais difícil se mostra.

Talvez nos assuste a idéia de que o homem é um animal trágico. Estamos acostumados a ouvir, e a dizer, que o homem é um animal político, ou um animal social. Mas deixemos de lado o filósofo e sigamos Aristóteles retórico. Imaginemos que muita coisa poderia seguir rumo diferente, se não fosse nossa insistência em fazer que se cumpram as forças da natureza.

Se andarmos um pouquinho pela antigüidade, descobriremos a figura de Heitor, valeroso herói troiano, filho de Príamo e chefe do exército que resistia aos ataques dos gregos. Para ter a glória perfeita e evitar a ignomínia de uma derrota, bastar-lhe-ia, naquele momento, ter-se dado por satisfeito com a vitória que os troianos levavam sobre os comandados de Agamenão. No desejo de uma vitória maior, lançou-se de novo ao combate e acabou morto pelas mãos de Aquiles, tendo seu corpo arrastado em volta da cidade.

Para infelicidade da rainha Dido, Enéias aporta a Cartago. A rainha estava viúva e jurara sobre as cinzas de seu marido toda fidelidade. No entanto, um amor desastroso, fonte de seu desespero e suicídio, a esperava, com a chegada do chefe troiano.

Sobre a cabeça do casal Laio e Jocasta, rei e rainha de Tebas, pesava a terrível profecia do oráculo de Apolo, segundo o qual seu filho haveria de matar o pai e casar-se com a mãe.

Tentou o régio casal, por todos os meios, evitar a concretização do oráculo, mas, presa do vinho, concebeu a Édipo. Na esperança de que a eliminação do filho evitaria o infausto acontecimento, determinou a rainha a um escravo que tomasse a criança e a expusesse às intempéries, no alto do monte Citerão, presa pelos pés a uma árvore. O escravo, porém, penalizado da criança, poupou-lhe a vida, dando-a a um pastor vizinho, para que a criasse.

Fatos como esses querem mostrar-nos que o homem é um animal trágico, isto é, nada mais faz do que cumprir o que lhe está determinado. No primeiro caso, Heitor abandonou o caminho glorioso e entregou-se como vítima ao seu destino. Não lhe cabia receber a honra, mas a ignomínia. No segundo caso, a rainha abriu mão da fidelidade que jurara, para que se cumprisse, desgraçadamente, o fim trágico que lhe estava programado. A Édipo, por último, estava reservado o destino de matar o pai e casar-se com a mãe, tendo sido baldados todos os meios que o fizessem afastar-se desse caminho.

Quando dizemos que houve um acontecimento trágico, por exemplo, um desastre, uma catástrofe, onde está a tragédia? Onde está o trágico, a tragicidade? No desastre em si? No fato de ser horripilante, pavoroso? Estará a tragédia na irreduzibilidade do destino? Em nossos dias, a palavra tem vários sentidos, conforme descobrimos no seu uso e nos dicionários.

Wolfgang Kayser propõe a distinção entre o trágico e a tragédia, quando diz: “Parece vantajoso distinguir o trágico, como fenômeno vital, da tragédia, como forma artística dramática que se apodera do trágico”. É-nos oportuna a observação, uma vez que nosso estudo se desenvolverá em duas partes, sobre o trágico e sobre a tragédia. Vale citar os passos seguintes de *Análise e Interpretação da Obra Literária*: “Trágica é em primeiro lugar, no uso da língua corrente, toda a catástrofe que não deveria acontecer e que nos fere ou atinge pelo incompreensível e absurdo do seu desfecho. É neste sentido que a palavra é diariamente usada, e, em vez de lamentarmos este emprego como aguado, parece mais sensato tentar pôr a descoberto os pressupostos que fazem do trágico objeto da obra poética. A poesia sente-se solicitada a dar-lhe forma logo que se nota que na catástrofe há ainda mais alguma coisa, que naquilo que aparentemente não tem sentido se oculta ao mesmo tempo algo carregado de sentido.”² Entende Kayser que a tragédia “potencializa... o absurdo da catástrofe” e ao mesmo tempo “apresenta o decurso da ação como necessário, de tal modo que, com isto, se pressente um sentido: as potências superiores ao homem intervêm também no jogo”. Para Jacinto Prado Coelho “a essência da tragédia não é a ação inesperada,

2. KAYSER, W. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. 2ª ed. Coimbra, Arménio Amado, 1958. p. 281.

mas a contemplação de pungentes situações paradigmáticas, em que o Homem defronta o enigma do Destino”.³

2. O SENTIDO DO TRÁGICO

Partindo dessas idéias, poderemos mais facilmente chegar a uma melhor compreensão do sentido do trágico. De acordo com G. Bornheim,⁴ dois elementos possibilitam o trágico: de um lado, o homem, e de outro lado, a finitude, a contingência, a limitação. Do mesmo modo diríamos que o trágico está no fato de que de um lado estão os deuses, donos do destino (a *Moira*), e do outro lado o homem, em luta constante e desigual com as divindades. O autor ensina-nos que um dos pressupostos do trágico é o sentido da ordem na qual o herói trágico está inscrito. A essa ordem chama “horizonte existencial do homem”. Em que consiste essa ordem é o que perguntamos. E o próprio Bornheim dá-nos a explicação, quando diz que a “ordem pode ser o cosmo, os deuses, a justiça, o bem ou outros valores morais, o amor, ou até mesmo e sobretudo o sentido último da realidade”. Procuramos o trágico e o encontramos afinal no conflito entre estes dois ele-

3. COELHO, J.P. Frei Luís de Sousa. In: *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa e Galega*. Porto, Figueirinhas, 1978.

4. BORNHEIM, G.A. *O Sentido e a Máscara*. 2ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1969. p. 72.

mentos opostos: “o homem e o mundo em que ele se insere”.

Podemos, então, aparentemente contradizendo o que dissemos antes, afirmar que “o homem como homem, em sua condição, não é trágico”. O elemento possibilitador do trágico, aquilo que torna o homem trágico, é a *separação ontológica*, isto é, a oposição homem/finitude-contingência-imperfeição.

Por outro lado, sempre que nos propomos perguntas como esta — (quais são os pressupostos da tragédia?) — somos levados a pensar no homem trágico: Édipo, Orestes, Ifigênia são trágicos? Certamente essa será nossa única resposta, pois o elemento básico para que se possa verificar o trágico é que ele seja vivido por alguém, isto é, é necessário “que exista um homem trágico”.

Albin Lesky acha necessário recorrer às palavras de Goethe para determinar a essência do trágico. São estas as palavras do filósofo: “Todo o trágico se baseia numa contradição irreconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico”. E acrescenta o autor de *A Tragédia Grega*: “A contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem”.⁵

5. LESKY, A. *A Tragédia Grega*. São Paulo, Perspectiva, 1971. p. 25.

Ocorre-nos freqüentemente fundamentar a tragédia a partir da esfera da obra de arte, tendo em vista os textos existentes. Mas “não é apenas a obra de arte que dá a si própria a sua tragicidade. Deve-se dizer, pelo contrário, que o trágico é possível na obra de arte porque ele é inerente à própria realidade humana, per-tence, de um modo precípua, ao real”.⁶

Vista desse modo, a tragicidade resume-se no conflito, que deve ser compreendido como a tensão entre os dois pólos. O que importa é o conflito. Não importam os seus resultados. A esse propósito afirma Bornheim: “Queremos dizer que a ação trágica não precisa redundar necessariamente na morte do herói, embora a morte possa causar um impacto trágico maior. Mas de modo algum é lícito considerar o *happy end* como incompatível com a tragédia; se assim fosse, uma boa parte das tragédias gregas não deveria ser classificada como tragédia. O mais importante, longe de ser a morte do herói, é a reconciliação dos dois pólos ou a suspensão do conflito, embora a reconciliação possa acontecer através da morte”.⁷

Para exemplificar, lembremos a tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles. Embora na peça haja morte, a tragicidade não está nessa morte, pois o herói trágico é Édipo, que permanece vivo, de tal modo que possa estabelecer a reconci-

6. BORNHEIM, op. cit. p. 72.

7. Idem, p. 74.

liação dos dois pólos opostos — “homem/finitude” ou “homem/destino”. Do mesmo modo, a tragédia *Antígona* oferece-nos exemplo bem claro. Antígona é o herói trágico que morre para defender seus ideais. Mas o trágico está menos na sua morte do que na luta contra o poder, contra a ordem estabelecida, luta desigual que a torna derrotada. A tragicidade está no conflito. Na verdade, o grande herói trágico dessa peça é Creonte, feito para viver todos os conflitos que a sociedade oferece.

3. O HOMEM E SUA FINITUDE

Para melhor esclarecimento da situação do homem na luta contra os seres superiores ou contra o seu destino, e para que, portanto, possamos chegar a uma melhor compreensão do trágico, dois conceitos devem ser lembrados particularmente: *Amartía*, e *Hýbris*. Em seguida, falaremos do Destino, a *Moirá*, ser todo poderoso e onisciente, ao qual se contrapõe a finitude do homem.

3.1. *Amartía*

No capítulo 13 da Poética, Aristóteles explica a natureza do herói trágico, e fala em *amartía*: erro, falha. Para ele a causa da tragicidade é a *amartía*. Fala-se em caráter moral ou intelectual do *erro*, mas a maioria dos autores o entende no

sentido de “dimensão intelectual”, como erro de juízo, pois o próprio Aristóteles afirma que não se trata de uma deficiência de ordem moral do herói. A maior dificuldade está em que não conseguimos entender o *erro* à maneira grega. É certo, entretanto, que a *falha* trágica é entendida como algo objetivo, que consegue afetar a relação entre deuses e homens, e a própria vida pública. Talvez se trate da deficiência humana em reconhecer aquilo que é correto e orientar-se com certeza da meta. (Lesky, op. cit. p. 23).

Northrop Frey formula da seguinte maneira um conceito de *amartía* ou *falha*: “Não é necessariamente um ato mau, muito menos fraqueza moral: pode constituir simplesmente uma questão de ser um caráter forte em posição exposta”. Entende por posição exposta “o oposto de liderança, no qual uma personagem é excepcional e isolada ao mesmo tempo, dando-nos aquela curiosa mistura do inevitável e do incongruente que é peculiar à tragédia”.⁸

Do mesmo modo concluimos com o pensamento de Albin Lesky: *Amartía* é “a falha intelectual do que é correto, uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida”.⁹

8. FREY, N. *Anatomia da Crítica*. São Paulo, Cultrix, 1973. p. 44.

9. Op. cit. p. 35.

3.2. *Hýbris*

O outro conceito que devemos conhecer para entendermos a tragicidade é a *hýbris*. Tal conceito não se encontra desenvolvido na Poética, sobretudo nos fragmentos de Heráclito, que Nietzsche considera trágico por excelência. Para melhor esclarecimento, cito textualmente o pensamento de Bornheim: “A sua filosofia (de Heráclito) seria, assim, dominada pela idéia da justiça. ‘O Sol não pode transgredir as suas medidas, e se o faz as Fúrias o perseguirão até que a justiça se restabeleça’, diz o fragmento 94. A grande inimiga da justiça ou da medida é a *hýbris* ou a desmedida”.¹⁰

Em outro passo, o autor completa seu pensamento, esclarecendo mais o conceito de *hýbris*, quando afirma: “O próprio de quem vive entregue ao mundo da aparência é fazer do homem a medida do real, fazendo com que ele recuse uma medida que o transcende. Nessa recusa da transcendência radica o *pseudos*, a injustiça, a culpa. O homem se torna — enquanto vive, como dissemos, a teimosia de sua particularidade — princípio da lei, e rejeita um princípio (arké) que transcenda a sua particularidade. O *nómos théios*, a lei divina, de que fala Heráclito, é preterida. O indivíduo passa a ser, assim, presa da aparência ou de uma medida aparente, porque sua, particular; ele incide em *hýbris*, ou

10. BORNHEIM, op. cit. p. 76.

desmedida, o oposto da existência que encontra a sua medida na 'lei divina', e que por isso é justa".¹¹

A idéia principal que permanece e que nos guia é a do conflito entre o homem e o mundo em que ele se insere. "No momento em que estes dois pólos, de um modo imediato ou mediato, entram em conflito, temos a ação trágica". A tragédia existe no momento em que a *hýbris* ou desmedida entra em conflito com a justiça ou a medida.

Sobre a *hýbris* lemos ainda em *Metateatro*,¹² que nos dá um novo ponto de vista do conflito, o trecho que transcrevo:

"Sófocles propõe, em *Édipo-Rei* e *Édipo em Colono*, os dois movimentos essenciais da tragédia: na primeira peça sobre Édipo o protagonista é destruído; na segunda, tendo sobrevivido à destruição trágica, ele se torna divino, um demônio. Talvez a melhor maneira de compreender esses dois movimentos diferentes seja a de considerar, em poucas palavras, aquela falta humana que, segundo o pensamento grego, torna possível a tragédia: *hýbris*. (...) Será *hýbris* a insolência? E só isso? Pode-se argumentar que sim. Porém, o conceito, assim compreendido, iluminaria bem pouco o movimento das obras de Sófocles, ou o modo pelo qual ele concebia seus heróis e herínas. Sugiro que *hýbris* não é insolência, e que quando um personagem age como se já tivesse vivido a tragédia, quando a tragédia ainda está à

11. Idem, p. 79.

12. ABEL, Lionel. *Metateatro — uma nova visão da forma dramática*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968. p. 17-18.

sua espera, ele é culpado de *hýbris*. Por outro lado, ter passado por uma tragédia, ter sido destruído, mas de algum modo continuar a viver, é tornar-se capaz de poderes demoníacos. O personagem que age como se ele ou ela tivesse o poder de um demônio será destruído; mas após essa destruição poderão vir os poderes demoníacos. *Hýbris*, portanto, é a presunção a uma certa espécie de divindade que poderá ou não ser concedida. Isso não significa que o protagonista de uma tragédia esteja disposto a ser destruído para tornar-se um demônio. Muito pelo contrário, o protagonista trágico espera atingir fins outros e mais humanos. Ele age, porém, como se fosse invulnerável; e é essa ficção que o conduz à destruição”.

Embora, segundo Lionel Abel, se tente provar que os heróis de Sófocles não são motivados por *hýbris*, vemos em Édipo um exemplo perfeito dessa *insolência* ou *presunção*, que bem explica o ponto de vista desenvolvido pelo autor de Metateatro. Édipo anuncia que encontrará e há de punir o assassino de Laio. Presunçosamente, persiste na busca, embora aconselhado a não fazê-lo, até descobrir que ele próprio é o assassino que jurou punir. Estabelece-se o conflito entre sua teimosia e vontade de não ser e o conhecimento de que é o assassino de Laio, que é seu próprio pai. Esse conflito o destrói.

3.3. *Moirá*

Dissemos que o trágico deve ser entendido como a luta do homem contra o Destino. Isso nos leva a crer no conceito que os gregos tinham

da superioridade dos deuses com relação aos homens.

Em excelente trabalho intitulado *A Concepção Homérica da Divindade*, Aída Costa estuda a noção de Deus na epopéia homérica. Analisa cada um dos atributos da divindade: *Eternidade, Imensidade, Inteligência, Bondade, Justiça* e por último *Onipotência*. Demonstra que, na epopéia homérica, Zeus é todo-poderoso, apesar dos inúmeros desmentidos que a obra oferece. Como exemplo disso, lemos no Canto XIII da *Ilíada* o empenho de Posidão, contra Zeus, a favor dos gregos, enquanto o pai dos deuses deseja a vitória dos troianos e de Heitor. Posidão, porém, age com discrição e prudência, aproveitando-se de um momento de distração de Zeus. A autora conclui que Zeus é o responsável pela ordem universal e acrescenta: “Há, sem dúvida, um destino a que se submetem homens e deuses: às *Moirai* e às *Keres*, como às *Parcas* latinas, está reservado o poder executivo do Destino, mas esse poder não se exerce à revelia de Zeus e contra a vontade dele. Ao contrário, esse Destino representará, talvez, pré-determinação da Divindade e, como tal, é a própria Divindade quem diligencia pela sua preservação contra as arremetidas das circunstâncias ou dos homens, como no caso da destruição de Tróia, a que aquiesce Zeus, embora ao seu coração de pai doa a má sorte dos troianos”.¹³

13. COSTA, Aída. A Concepção homérica da divindade. In: *Boletim de Estudos Clássicos*, II, 1958. p. 114.

Na tragédia grega, a *Moirá* identifica-se com Zeus. Exprime o *fado* de cada um, a *Fatalidade* ou *Parca*. Seu conceito é expresso também por *Ananké*, necessidade, por *Nêmesis*, justiça. Nesse sentido, ela é a expressão da essência divina, particularmente na manifestação de dois atributos: justiça e providência. Lemos num fragmento, cujo contexto se desconhece, a confirmação do que afirmamos para identificar Zeus com a *Moirá*:

“Zeus é o ar, Zeus é a terra, Zeus é o céu.
Zeus é o universo e mais alto ainda do que tudo isto”.¹⁴

Embora os argumentos nos convençam da identificação de Zeus com a *Moirá* na tragédia, o conflito entre Prometeu e Zeus em *Prometeu Acorrentado* deixa-nos um tanto perplexos, quando lemos uma das respostas do deus agri-lhoado: “O poder da *Moirá* é superior ao de Zeus; ele não escapará ao seu Destino”. (Êsquilo, *Prometeu Acorrentado*, 515-518). António Freire esclarece nossas dúvidas e reforça a idéia de que os argumentos e contra-argumentos destinam-se a ressaltar o poder de Zeus e de fato o fazem. Textualmente:

“Do contexto depreende-se que Prometeu afirma a sujeição tanto sua como de Zeus ao jugo da Necessidade (*Ananké*), a qual, por sua vez, é governada pela *Moirá* e pelas *Erínias*. Havia uma tradição

14. Apud ANTÓNIO FREIRE. *Conceito de Moira na Tragédia Grega*. Braga, Livraria Cruz, 1969. p. 161.

popular que punha a *Ananké* (moira) e as *Erínias* ora acima dos deuses, ora abaixo deles, ora ao mesmo nível. Ésquilo, embora haja superado as crenças populares em matéria teológica, nem sempre se libertou da sua influência, deixando-nos vestígios delas na boca das suas personagens.

“A prova, porém, de que no caso presente, o poeta não admite a superioridade da *Moira*, como divindade independente de Zeus, fornece-a logo o verso seguinte: ‘Qual é o destino de Zeus? Reinara para sempre’. (Ésquilo, *Prometeu*, 519). Logo, o Destino (*Moira*) confunde-se com Zeus, identifica-se moralmente com a sua eternidade. (...).

“Mas a prova mais convincente de que o texto acima citado nada prova contra a identificação prática de Zeus e da *Moira*, encontramos-la noutra texto de Ésquilo, tomado do mesmo *Prometeu Agrilhado*. Reza assim: ‘Ninguém é livre senão Zeus: *Eleútheros gár oútis estin plén Diós*’. A esta afirmação tão peremptória do Poder (Krátos), Hefesto (deus do fogo) declara nada ter que objetar. Zeus é, portanto, independente e não está sujeito ao império da Necessidade ou da *Moira*, que são a expressão da sua vontade e da lei moral, identificando-se com ele. (...).”¹⁵

O Destino, ou *Moira*, é, portanto, um ser todo-poderoso e onisciente, ao qual se contrapõe a finitude do homem. O epíteto de pai dos deuses atribuído a Zeus bem atesta a sua identificação com a *Moira*.

O espírito fatalista está presente na crença popular, e, em todas as épocas, tem-se procurado explicar os acontecimentos com as forças da

15. FREIRE, António. Op. cit. p. 165-167.

natureza. Não é de estranhar que o teatro grego explorasse essa tendência, quer com a intenção de corrigir os conceitos populares a respeito dos deuses, como em Êsquilo, quer com a intenção de apagar da crença popular a existência de deus. Vale, neste passo, notar com que precisão o poeta trágico explora o motivo da fatalidade, do mesmo modo que o exploram hoje os veículos modernos de comunicação. A poesia não criou o Destino. Ele existe na mentalidade popular. Entra na tragédia como elemento que se contrapõe à finitude humana. Do mesmo modo que se formaram na antigüidade os temas poéticos, épicos ou trágicos, em torno do motivo da fatalidade, outros temas poderiam formar-se em outras épocas, como de fato se formaram, ou mesmo nos dias atuais. À maneira de Êsquilo, Sófocles ou Eurípides, um poeta moderno, jogando com os elementos *finitude* e *infinitude*, poderia criar um texto de tragédia a partir de notícia veiculada por periódico português, relatada por António Freire. Diz o autor em sua tese: “No mesmo periódico lia-se a 6 de Dezembro de 1966, a propósito da tragédia do estádio da Luz, em que um jogador do Benfica pereceu electrocutado: ‘O destino, só ele, aniquilou a vida de um atleta que teimava, à força da sua juventude, em vencer a barreira telúrica da fatalidade’.”¹⁶ Tal notícia contém os componentes essenciais da tragédia: o conflito, a

16. FREIRE. Op. cit. p. 295.

teimosia, a pretensa superioridade do homem e a força da natureza.

É expressivo dessa força, da *Moirá*, o canto final do coro de Sêneca na tragédia *Édipo*. Vale transcrevê-lo, em tradução nossa, para que fique clara a crença que tinham os antigos nessa ação irreversível do Destino:

Somos juguete dos fados:
cedei aos fados.
Nossos cuidados, inquietos,
não podem mudar os fios do fuso fatal.
Tudo o que padecemos, raça mortal,
tudo o que fazemos vem do alto,
e Láqueses guarda os destinos fiados por sua roca
e sua mão jamais os fiará de novo.
Tudo segue um caminho certo
e o primeiro dia traz marcado
o que acontecerá no último:
ao próprio deus não é lícito modificar as coisas,
que correm ligadas a suas causas.
Cada um segue uma ordem determinada,
que nenhuma prece modifica:
a muitos o próprio medo prejudica;
muitos encontram seu destino
enquanto temem o destino.

4. CATARSE

“... suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a *purificação* dessas emoções”.

(ARISTÓTELES. *Poética*, IV, 27).

Um estudo mais atento mostra-nos que a *catarse* grega significava, primeiramente, a cura dos males físicos, do corpo, depois passou a

significar a cura da alma ou das aflições do espírito. Assim é que, na tradição pitagórica, catarse queria indicar a “purificação do corpo pela medicina, e da alma pela música, pela filosofia e, sobretudo, pelas prescrições rituais”.¹⁷ Na mesma linha do pai do pitagorismo, Platão atribuía à catarse um sentido moral e ascético, quando dizia, em Fédon, 67 b, que só a quem está puro é lícito tocar no que é puro: *Mé kathairó katharóú epháptesthai, mé athemitón é*.¹⁸

É fácil mostrar que o sentido de *kathairo* está ligado à medicina: *purificar, lavar, limpar*. Da medicina do corpo, passamos à medicina moral e dizemos que, assim como se cura um mal do corpo pode-se curar um mal da alma. Assim como há uma doença física, há uma doença moral. Há remédios para curar o corpo e há para curar a alma.

Que coisa causaria um mal moral? Na tragédia *Édipo-Rei*, de Sófocles, lemos no verso 99 o seguinte:

Poió katharó; Tís o trópos tés xymphorás;
(E com que purificação? Que espécie de contágio é?)

A essa pergunta de Édipo, Creonte responde:

Andrelatounta, é phóno phónon pálin
lýontas, ós tód'aíma cheimázon pólin.

17. FREIRE. Op. cit. p. 142, n. 23.

18. Idem, ibidem.

(Com o desterro do assassino ou com o pagar homicídio com homicídio, pois é esse sangue o que atormenta a cidade. v. 100-101).

Em nota à sua tradução de *Édipo-Rei*, Cláudio Brandão comenta que qualquer homicídio, ainda mesmo o inintencional e não premeditado, acarretava para o seu autor uma “mancha” (*miasma*, de *míaino* = tingir, manchar, sujar) que cumpria apagar por um rito purificador (*katharmós*).¹⁹ Acrescenta que essa nódoa vinha-lhe de fora e não da consciência, aderiria-lhe como lepra e podia propagar-se como um contágio, contaminando um país inteiro. O criminoso tinha de ser afastado ou eliminado. Na mesma nota, p. 282, comenta a doutrina de Platão segundo a qual a alma do morto infligia horrendas torturas aos que, obrigados a vingá-lo, não o faziam, e podia até causar doenças, sofrimentos e reveses a gerações seguidas.

Essa foi a mancha de Édipo, que devia ser lavada com o sacrifício de sua vida. Ele mesmo, vítima e sacerdote do sacrifício, impôs-se a pena, prometida antes de se descobrir assassino. A tragédia Édipo é, ao mesmo tempo, um belo e terrível ritual em que se dá sua purificação. Inicia-se o ato litúrgico em Tebas, na peça Édipo-Rei, em que a vítima-sacerdote se pune, furando-se os olhos, e termina em Colono, na

19. BRANDÃO, C. Rei Édipo. In: *Kriterion*, nº 43-44. p. 281, nº 2.

peça Édipo em Colono, em que Édipo, retirado nas florestas, completa sua purificação, transformando-se numa divindade (num *daímon*). Neste sentido, o sofrimento é purificador e é com tal espírito que o homem sempre se impõe castigos físicos para a purificação de males morais.

Neste passo do estudo da tragédia, cabe mencionar a *catarse* no sentido de purificação da alma mediante o prazer causado pela emoção artística. Aristóteles “transferiu para o universo estético a purgação medicinal e religiosa”,²⁰ quando assim definiu a tragédia: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes (do drama), (imitação que se efetua) não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”.²¹ O filósofo nada mais esclarece a respeito de *catarse*. Tal assunto, porém, tem gerado inúmeras discussões. Há quem conteste a frase de Aristóteles, afirmando que ele não teria usado a palavra *kátharsis*. António Freire, em *Conceito de Moira na Tragédia Grega*, apresenta e comenta a teoria de M. D. Petrushevski, exposta na obra *Pathemáton kátharsin ou bien Pragmáton sýstasin?*. Sugere esse autor que o copista ou o editor-interpolador da *Poética* conhecia já o

20. Cf. Massaud Moisés. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix.

21. ARISTÓTELES. *Poética*. VI, 27 (trad. de Eudoro de Sousa).

passo da *Política* (VIII, c. 7), em que Aristóteles fala da catarse musical, da purificação dos homens arrebatados por um furor divino, bem como de outras emoções, como a piedade e o temor, por meio de uma espécie de música purificadora; encontravam-se aqui as palavras *éleos*, *phóbos*, *páthos*, *patheticous*, *kátharsis*. O interpolador, ao ler na *Poética* a última passagem da definição e ao ver que se falava ali do fim da tragédia, completou o *p. . . máton* em *pathemáton* (por associação com *páthos*, *patheticous* da *Política*, visto que *éleos* e *phóbos* são *páthe*) e o *. . . sin* em *kátharsin*. (cf. op. cit. p. 153).

Por outro lado, em nota a esse passo, António Freire esclarece que “é certo que ao espírito de Aristóteles não parece alheia a idéia de catarse não só musical, mas também *dramática*. Com efeito, no livro VIII, cap. 7, da *Política*, refere-se aos fins pedagógicos da música e aos fins *catárticos*. Diz que a música actua sobre as emoções como se fosse um tratamento médico, ou à maneira de um purgante. Observa que as melodias *catárticas* causam deleite sem sofrimento, e adverte que os que se dedicam à música teatral devem ser competentes em melodias desta espécie. Contudo, no livro que posuímos sobre a *Poética*, ao tratar do elemento musical da tragédia, nada diz sobre a *catarse!*” (op. cit. p. 142, nota 23).

Apesar de não ser clara a idéia de *catarse dramática* na obra de Aristóteles, tal função parece tornar-se-nos evidente, a partir da leitura

dos textos de tragédias e pode ser inferida por analogia com a *catarse musical*. Devemos lembrar que a música andava ligada à poesia e, especialmente, que a tragédia tinha partes cantadas. Se Aristóteles não atribuiu à tragédia função *catártica*, como querem alguns, assim o fizeram os divulgadores de sua obra, que, segundo Petrussevski, teriam substituído *pragmáton sýstasin* por *pathemáton kátharsin* (pela composição dos fatos — com a purificação das emoções).

Nossa opinião, amparada pela teoria de Petrussevski, não nos autoriza a abonar o pensamento de Luís de Sousa Rabelo, segundo o qual Aristóteles teria analisado a tragédia do ponto de vista psico-social. A verdade é que a Poética só fala em *purificação das emoções* quando define a tragédia e não mais volta a falar do assunto. Há diferença entre concluir, pela sua leitura, que à tragédia se atribuiu função psico-social, e dizer que Aristóteles desenvolve essa tese na Poética. Cito as palavras do autor de *Teatro Clássico*: “Aristóteles analisou ainda a tragédia dum ponto de vista psico-social. Para ele o elo que se estabelecia entre o espectador e a ação dramática, essa participação interessada no devir dos acontecimentos, causadora de estados de endopatia, tinha função de *cathársis*, que, segundo a interpretação crítica mais corrente, se destinava a purificar o espectador das suas tendências imorais ou anti-sociais, uma espécie de válvula de escapa de

forças psíquicas e cargas emocionais, que não encontram conduto próprio para se liberarem”.²²

A tradição literária ocidental sempre entendeu a tragédia como possuidora de função catártica, e provam isso as inúmeras definições elaboradas por críticos ou teatrólogos de todas as épocas. Eis algumas definições referidas por Eurodo de Sousa.²³

SÉCULO XVI

Victorius: “... et non per expositionem, sed per misericordiam et metum conficiens hujusmodi perturbationum purgationem”.

Riccoboni: “... sed per misericordiam et metum inducens talium perturbationum purgationem (Purgari perturbationes... id est, non ut explicat Madius, tolli et destrui, sed temperari et moderationem fieri)”.

SÉCULO XVII

Racine: “... excitant la terreur et la pitié, purge et tempère ces sortes de passions. C'est-à-dire qu'en émouvant ces passions elle leur ôte ce qu'elles ont d'excessif et de vicieux et les ramène à un état de modération conforme à la raison”.

Corneille: “La pitié d'un malheur où nous voyons tomber nos semblables nous porte à la crainte d'un pareil pour nous; cette crainte, au désir de l'éviter;

22. RABELO, Luís de Sousa. Teatro Clássico. In: *Dicionário de Literatura Brasileira, Portuguesa e Galega*. 3ª ed., Porto, Figueirinhas, 1979.

23. SOUSA, Eudoro. *Aristóteles-Poética*. Porto Alegre, Editora Globo, 1966. p. 120.

et ce désir, à purger, modérer, rectifier et même deraciner en nous la passion qui plonge à nos yeux dans le malheur des personnes que nous plaignons; par cette raison commune, mais naturelle et indubitable, que pour éviter l'effet il faut retrancher la cause".

Finalmente e para concluir, de duas maneiras principais podemos entender o vocábulo *catarse*, a partir do que sobre ele se tem escrito: ou que a purificação consiste no terror e na piedade que o espectador experimenta na contemplação do fato trágico, a ponto de se colocar na posição das personagens da tragédia, ou que, com a visualização dos sofrimentos alheios, o espectador experimenta um alívio das próprias tensões. Essas duas possibilidades encontram apoio também nos escritos mais antigos, pois vemos já em Aristófanes (*As Rãs*, 1009) que o drama teria por fim tornar os homens melhores. (Cf. Massaud Moisés, *Dicionário de Termos Literários*).

5. CONCLUSÃO

Partindo da distinção entre o trágico e a tragédia, acabamos de estudar os componentes do trágico. Vimos que a tragicidade se situa na oposição *finito/infinito*. À vontade infinita dos deuses pode-se chamar *Fatalidade*, *Necessidade*, *Moira* ou *Keres*. Aprendemos que o trágico é desencadeado por uma falha, chamada *falha trágica* ou *amartia*, e que a *hýbris* é uma certa

pretensão a ultrapassar os limites da finitude. *Hýbris* é o orgulho do homem diante de sua fraqueza. Entendemos que, para haver tragédia, é necessário que haja um *homo tragicus*.

Cumpre-nos, a partir deste momento, estudar a tragédia como “forma artística dramática que se apodera do trágico”. Cumpre-nos levantar-lhe a história e descobrir seus elementos, tanto internos quanto externos. É o que pretendemos fazer na segunda parte deste trabalho.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

1954

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

UMA TRAGÉDIA ESQUILIANA: OS PERSAS

RUBENS DOS SANTOS

A liberdade como postulação essencial era o que Atenas propunha diante da ameaça de tornar-se uma satrapia. Contra a Pérsia brandiram-se armas de toda a espécie. Não só hoplitas ou peltastas¹ se empenharam no áspero corpo-a-corpo. Era uma luta de todo o povo. De todos e de cada um. Espécie de busca de oxigênio por animais que se afogam. Por isso, o campo de batalha não foi apenas o sagrado mar, mas principalmente o recôndito de cada consciência. Valiam não só lanças e espadas, mas também impérios, preces e poemas.

1. Os hoplitas constituíam a parte essencial do exército. Tinham armamento completo cujos componentes continuaram mais ou menos os mesmos em toda a idade clássica. Armas defensivas: capacete (primeiro, de couro, *χυνή*; depois, de metal, *κράνος*); couraça (*θώραξ*); *κνήμιδες* que cobrem as pernas dos tornozelos até os joelhos; escudo (*ἀσπίς*), às vezes redondo, às vezes oval, de 1,45 m de altura. Tal escudo era formado de diversos pedaços de couro de boi reforçados por peças de metal. Armas ofensivas: lança (*δόρυ*) de dois ou mais metros com uma ponta de dois gumes; espada recurvada (*μάχαιρα*) de um só gume; punhal reto (*ἐχχειρίδιον*)

E tudo visava menos ao aniquilamento do inimigo que ao desimpedido bater de asas de toda a nação como um ser múltiplo e uno. O campo de batalha ampliava-se, metamorfoseava-se, para dentro e para fora, em dobras de gestos somáticos e de gestos mentais.

A esses gestos de defesa e de ataque somar-se-ia uma peça teatral cuja pedagogia nacionalista da Liberdade flui enérgica sobre a trilha sonora de liras e de cítaras.

Relembrar OS PERSAS numa era em que os estados viram as costas às nações e amasiam-se com máquinas e estatísticas, esquecidos do Homem como pessoa, e, portanto, avessos à Liberdade, é uma forma de lutar por ela.

Êsquilo, além de haver estado nos entreveros da luta, brandiu um poema. O autor deste ensaio, mais tímido, menos herói, brande algumas páginas de comentário, como se, numa praça, agitando uma bandeira, gritasse: VIVA A LIBERDADE!

e *face curva* (ξυήλη). Todas essas armas juntas pesavam uns 30 kg mas, durante a marcha, eram carregadas em carros ou por escravos. Já as tropas ligeiras tinham apenas armas defensivas: lançadores de dardos (ἀκοντιστάι), arqueiros (τοξόται) e arremessadores de projéteis por meio de fundas. Quanto aos peltastas, eram intermediários entre as tropas ligeiras e os hoplitas. Usavam um escudo pequeno (πέλιτη) de madeira ou vime recoberto de couro, dardos e uma espada. (LAURAND, L. et LAURAS, A. *Manuel des Etudes Grecques et Latines*. Tome I, Grèce, Paris, A. et J. Picard et Cie, 1962. p. 93).

TEMPERO TRÁGICO NUM DRAMA
DE OCASIÃO

“A tragédia de Ésquilo é a ressurreição do homem heróico dentro do espírito da liberdade”.²

“ΑΙΣΧΤΛΟΝ ΕΥΦΟΡΙΩΝΟΣ ΑΘΗΝΑΙΟΝ ΤΟΔΕ
[ΚΕΤΘΕΙ
ΜΝΗΜΑ ΚΑΤΑΦΘΙΜΕΝΟΝ ΠΤΡΟΦΟ ΡΘΙΟ ΓΕΛΑΣ
ΑΛΚΗΝ Δ'ΕΥΔΟΚΙΜΟΝ ΜΑΡΑΘΩΝΙΟΝ ΑΛΣΟΣ
[ΑΝ ΕΙΠΟΙ
ΚΑΙ ΒΑΘΥΧΑΙΤΗΙΣ ΜΗΔΟΣ ΕΠΙΣΤΑΜΕΝΟΣ”³

“Aqui jaz Ésquilo, distante de Atenas, seu lar, sob o solo de Gela onde viceja o trigo.

A respeito da coragem deste filho de Eufóron
[na batalha,
muito podem contar os Persas de longos cabelos
que fugiram em Maratona”⁴

A quinze quilômetros de Atenas, erguia-se o famoso santuário de Deméter, em Elêusis. A seus mistérios, de cunho religioso-nacionalista (embora importados) só se admitiam cidadãos atenienses. Iniciados nos rituais em fevereiro, só sete meses depois, após rigorosa prática de todo um ritual ascético e votivo, subiam ao grau pleno.

Com o correr do tempo, os cultos eleusinos, antes centrados nos pressupostos da imortalidade da alma e de castigos e recompensas após

2. JAEGER, Werner. *Paidéia (A formação do Homem Grego)*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo, Ed. Herder, s/d. p. 265.

3. ΒΙΟΣ ΑΙΣΧΤΛΟΤ *In Eschyle*. Tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1969. (Texto estabelecido por Paul Mason). p. XXXIV.

4. Todas as traduções do grego para o português são de responsabilidade do autor.

a morte, descambaram para fanática permissividade. E perderam influência. Enquanto permaneceram na primeva intenção de buscarem soluções para a problemática dos novíssimos do Homem, influenciaram fortemente a formação dos contemporâneos.

Ao lado desse contexto religioso, o contexto político-social contribuiria decisivamente para a formação dos καλοὶ κ' αγαθοί.⁵ Causa admiração que uma constituição com raízes profundas numa aristocracia genealógica conseguisse evoluir para uma feição política quase democrática, principalmente após o advento de Clístenes.

Mas, foi exatamente a maior participação do povo na condução dos assuntos nacionais que fez de Atenas o cadinho da cultura do mundo ocidental.

Mesmo absorvida politicamente pelo poderio ateniense, Elêusis manteve seu *status* de metrópole religiosa. O sentimento do ritual e o amor à helenicidade moldaram o estilo, o modo de ser, de pensar, de expressar-se de seus filhos. E Ésquilo não foi o menor deles.

Nascido em 525, quando Cambises invadia o Egito, teria trinta e um anos quando as tropas de Dario arrasaram Mileto, na Jônia. Pouco depois, os persas avançariam sobre Atenas e acabariam derrotados em Maratona (490). E lá, entre os combatentes, usando bem seu escudo

5. MARROU, Henri Irénée. *História da Educação na Antiguidade*. Tradução de Leônidas Casanova. São Paulo, EPU e Brasília, INL, 1975. p. 77.

e, melhor, sua espada, estava Êsquilo. Numa segunda etapa, já sob o comando de Xerxes,⁶ os persas seriam batidos sucessivamente em Salamina, em Platéia, em Micalé. Também em Salamina, Êsquilo, como cidadão-soldado, participaria de todas as emoções do grande embate. Arrostaria perigos e gozaria triunfos. Embriagara-se do sopro ardente da Liberdade que o levaria à celebração do grande espetáculo sob a forma enclausurada da tragédia. Assim, nasceram os PERSAS.

São raríssimas na História as batalhas travadas com tanta pureza por uma idéia, como as de Maratona e Salamina. E foi no contexto desses episódios que Atenas alicerçou seu poderio e semeou sua aspiração nunca germinada de dominar toda a nação helênica. Em decorrência disso, a πόλις seria o espaço ideal, e não o lugar accidental dos poemas esquilianos. Neles, o Poeta Eleusino fundiria — principalmente em OS PERSAS, onde o pensamento da Pátria abraça-se com a reverência aos deuses e o intuito da catarse faz parêntese com objetivos paidêuticos — o dístico “por Deus e pela Pátria”.

A punição divina da ὕβρις envolve, no contexto esquiliano, os que se esquecem de pensar nos deuses, em Atenas, na Hélade:

“Pois, quando a *húbris* floresce,
traz como fruto a cegueira
cuja colheita é pródiga em lágrimas.
E, ao verdes tal recompensa para ações semelhantes,

6. JAEGER, op. cit. p. 22.

pensai em Atenas e na Hélade;
 não lhe seja permitido
 que desprezando os dons de seu *daimon*,
 cobice outros
 e soterre sua grande ventura.
 Zeus ameaça com vingança
 a soberba desmedida e orgulhosa,
 exigindo-lhe contas rigorosas" (v. 821 e segs.)

Frínico, no grande feito histórico, veria apenas o lado patético e sua tragédia AS FENÍCIAS pode ser entendida como uma espécie de cantata lacrimosa cujas romanças se tornariam populares.

Êsquilo, ao retomar o assunto, lembra logo às primeiras palavras o trabalho do antecessor, repetindo-lhe a forma vocabular.

Eis que, enquanto Frínico teria, talvez, intenções áulicas, manifestadas principalmente na ΜΙΑΗΤΟΥ 'ΑΛΩΣΙΣ de 493 que levava a clara intenção de agradecer a Temístocles que lhe sugerira o tema e já lhe servira de corega em 476, segundo Plutarco, (TEMÍSTOCLES, V, 6), Êsquilo, um aristidiano de idéias aristocráticas, não cita em sua obra, o nome de um só dos generais vencedores.

Arrimado na tragédia, enquanto forma, o poeta extravasava, além dos sentimentos religiosos de que se nutria, o sentimento do nacional, que o dominava.

Quando, em 494, a bela cidade jônica de Mileto caía sob o guante persa, pondo fim a um grande ato de rebelião votado à falência por

insuficiência de apoio de Esparta e de Atenas, Temístocles julgou necessário que alguém esclarecesse a nação sobre a negligente política ateniense.

Heródoto (HISTÓRIAS, VI, 21) conta-nos que, sob inspiração do grande general, Frínico, representando, um ano depois a ΜΙΑΗΤΟΥ 'ΑΛΩΣΙΣ, não agradou a seus concidadãos que, em verdade, o multaram em mil dracmas e interditaram novas representações de seu trabalho.

Iniciava-se a luta de bastidores entre Temístocles e Aristides, O Justo, cujo subsequente ostracismo seria inevitável (483 a.C.)

Quase duas décadas transcorreriam antes que Frínico voltasse à cena, em 476, com AS FENÍCIAS, celebração da vitória de Salamina. No início da peça, o coro, de mulheres de Sidon, lamentava a desgraça, precedido por um eunuco que, fazendo o prólogo, a anunciava.

Êsquilo reapANHARIA o assunto, mas sob ponto de vista diverso. Em AS FENÍCIAS era o grito grego de triunfo. Em Êsquilo, o amargo pranto dos súditos de Xerxes. No primeiro, a comemoração, o prêmio do denodado esforço. No segundo, o peso terrível da ΝΕΜΕΙΣ reequilibrando os pratos da balança da ordem natural e divina desnivelados pelo incidente da ὕβρις persa. E a intenção esquiliana: expressar dramaticamente o sentimento do nacional e, secundariamente, emular a glória de Frínico.

O gosto da emulação, no entanto, não levou à imitação servil. Em muito diferem os dois

dramas quanto à contextura interna. Assim, por exemplo, em OS PERSAS não há heróis gregos individualizados. O herói, o celebrável, é a Pátria. Note-se apenas que, mais inclinado para o conservador Aristides, deu Êsquilo bastante ênfase à vitória Ateniense em Psitália obtida sob o comando daquele. (OS PERSAS, 447 a 449 e Heródo, HISTÓRIAS, VIII, 76 e 95) Mas, em geral, a vitória é vista como resultado da proteção dos deuses e da καλή κ'ἀγαθία dos combatentes como um todo.

Além disso, em Frínico, havia um coro lamentoso de mulheres. Talvez mulheres de harém, frágeis e dependentes. Tais lamentações partidas de mulheres tão manietadas poderiam perder muito de sua intensidade representativa, uma vez que o tom lamentoso poderia atribuir-se à frágil condição de tais mulheres e não ao próprio conteúdo de desgraças da mensagem.

Já em Êsquilo o coro é formado de fiéis conselheiros do trono (τάδε πιστά καλεῖται).

Aí, pois, o sentido da dor e do aviltamento decorre da gravidade da derrota. Note-se também que a profundidade das reflexões religiosas e filosóficas estava a exigir personagens de maior vivência.

Em AS FENÍCIAS, a derrota é anunciada logo de início por um eunuco. Em OS PERSAS há um *crescendo* de expectativas que atinge o clímax com a entrada de Xerxes e a confirmação da desgraça. Além disso, os fatos não obedecem aqui a um escalonamento cronológico, mas a

uma temporização interna moldada pelo poeta a sua imagem e semelhança, para atingir a universalidade poética.

Tanto Frínico como Êsquilo colocaram o centro das ações em Susa, numa corte oriental opulenta, fabulosamente rica, o que criou, de certo, efeitos cênicos admiráveis e contrastes irreconciliáveis entre a suprema glória e riqueza e a miserável abjeção da derrota aniquiladora.

Além do mais, colocar a fonte do triunfo no próprio solo grego, celebrando-o, talvez parecesse aos deuses aquela mesma ἕβρις que lhes dera motivos de perseguirem os persas e fazerem-nos morder o pó da humilhação.

Onde, no entanto, mais se percebe o toque genial do Vate Eleusino é na terrível fé nos mistérios religiosos, que se esboça, sem sombras, na invocação dos manes de Dario. Êsquilo não dá a esse rei o tratamento de esperar-se para um potentado inimigo e bárbaro que lançara exércitos predadores contra a Hélade. Nota-se antes extremo respeito aos mortos e às soluções oferecidas pelos deuses aos problemas da vida e da morte. A punição pelos deuses reequilibra a ordem cósmica. Vilipendiar os que já foram julgados e apenados seria uma ἁμαρτία,⁷ uma colocação de pesos fraudulentos em um dos pratos da Νέμεσις. O pedido de licença aos deuses infernais revelará respeito:

7. Hamartia é falha, falta ou pecado.

“Mas, tu, ó Gaia e outros guias
das regiões subterrâneas,
permiti sair da morada o ser divino e glorioso,
deus persa, filho de Susa!
Enviai para cima aquele que a terra persa
de nenhum modo ocultou” (vv. 638-646)

E a invocação ritual:

“Rei, ó velho rei, vem, vem!
surge bem alto, no mais alto desta tumba!
Até lá ergue a açafroada sandália
que te reveste o pé
E faz brilhar a nossos olhos
o cimo da tiara real!
Aparece, bom pai Dario! Ah!” (vv. 657-663)

ALGUNS PROBLEMAS FORMAIS

A estrutura artesanal de OS PERSAS é singela.

Do primeiro verso ao de número 139 temos um párodo nitidamente dividido em dois segmentos:

a) Arrolamento de nações e príncipes guerreiros de Susa e de Ecbátana, do Egito, da Líbia e dos povos ribeirinhos do Tmolo até os de Babilônia.

b) Do verso 65 a 139 exalta-se o imenso poder do exército conquistador e mostra-se sobre ele a sombra negra da *μολογα*.

Do 140 ao 154, segue-se uma transição ao primeiro episódio:

“ Ἄλλ' ἄγε Πέρσαι, τοδ' ἐνεζόμενοι
 στέγος ἀρχαίων . . .
 φροντίδα κεδνήν και βαθυβοῦλον θώμεθα, χρεία δε προσήκει”

“Vamos, persas, sentados sob o antigo teto . . .
 comecemos um exame prudente e profundo, já que
 a necessidade nos oprime!”

A seguir, vem o primeiro episódio com duas cenas. A primeira (155-248) onde a rainha Atossa expõe ao coro o temor que a assalta em vista de horrível sonho que tivera. O coro, ponderado, aconselha-lhe orações e sacrifícios. Na segunda parte, (249-531) um mensageiro expõe, na íntegra, a derrota persa em Salamina e sua extrema gravidade. De 532 a 597, um estásimo de lamentações com uma parte mélica precedida de introdução anapéstica.

O segundo episódio segmenta-se naturalmente em três impulsos:

a) de 598 a 622, Atossa anuncia ao coro sua intenção de invocar a alma de Dario;

b) de 623 a 680 há um hino anaclético contendo a invocação ritual e coral do espírito de Dario, precedida de uma introdução anapéstica;

c) Dario em cena (681-851) toma conhecimento da derrota em Salamina e prediz a de Platea após recomendar a cessação de hostilidades contra os gregos.

Noutro estásimo (852-907) o coro celebra nostálgico a prosperidade e a riqueza do tempo de Dario.

Finalmente, fecha o drama a chegada de Xerxes (908-1076) em fuga aliando-se ao coro no canto de dor pela desgraça da Pérsia:

ΞΕ. “Ἡ,ῆ,ῆ,ῆ τρισκάμοισιν
ῆ,ῆ,ῆ,ῆ βάρισιν ὀλόμενοι.
ΧΟ. Πέμψω τοι σε δυσθρόους γόοις”

XERXES — “Ai! Três vezes ai! Mortos pelas
trirremes!
Pelas trirremes de largo bojo!

CORO — De certo acompanhar-te-ei com meu
pranto desgraçado!”

Observe-se logo que, embora o prólogo seja uma constante em *Êsquilo*, na peça que antecedeu a *OS PERSAS (AS SUPLICANTES)* e nesta, ela está ausente já que o coro nos lança diretamente no ventre dos acontecimentos. Era nitidamente uma primeira etapa de predominância coral e de confirmação formal, embora a anterioridade dessas peças em relação às outras não se documente apenas com esse dado.

Tanto em *AS SUPLICANTES* como em *OS PERSAS*, o coro dá os títulos aos dramas e prevalece nitidamente sobre os diálogos.

Em *OS PERSAS*, cuja forma afinal pode ser reduzida a três atos, ou dois episódios e um epílogo (598-851), o coro ocupa lugar extenso e intenso como o exemplifica a invocação do rei

em 57 versos (623 a 680). Todo o epílogo transpira lirismo coral.

Note-se, além disso que em OS PERSAS o coro não se limita à função de espectador interessado e aparteante, mas, evoluindo na orquestra, participa da trama como personagem. É o coro quem aprofunda angústias, acentua conflitos irreconciliáveis e aguça o interesse trágico. É o conselheiro de Atossa:

“Εὐμενεῖς γὰρ ὄντας-ἡμᾶς τῶνδε συμβούλους καλεῖς” (175)

“Em nós tu te diriges a conselheiros repletos de boa vontade”

É ele que alterna com o desolado Xerxes nas lamentações finais.

Atente-se também ao fato de que a introdução de um segundo ator que poderia, no embate dialogal, produzir efeito de contraste, sublinhando a tragicidade, infelizmente em OS PERSAS não consegue tal efeito. Apenas acrescenta variedade ao conjunto e só mais tarde, em outras peças, robustecer-se-ia como deuteragonista, e isso mesmo só após AGAMEMNON, onde este e Clitemnestra digladiam-se. O mesmo aconteceria nas COÉFORAS com a oposição de Orestes a Clitemnestra.

Atente-se a essas considerações, que não vamos encontrar em OS PERSAS, um entrecho propriamente dito. Aí há, em verdade, num *crescendo* vivaz, o amadurecimento de uma situação que envolve sucessão de momentos.

Além disso, o assunto era conhecido dos espectadores, eles mesmos personagens em busca de autor. Não poderia haver, assim, o intuito de esclarecer situações nem a possibilidade de, euripidianamente, modificar lendas com o propósito de acicatar os interesses. Temos apenas a análise profunda e impressionante de um acontecimento. Em *flash-back*, o fantástico esplendor persa e a glória de Dario. Em projeção, o futuro na profecia do morto. Entre o antes e o depois, encaixa-se o agora com a derrota e a contingência da infelicidade humana sem perspectiva de melhora no vazio do além-túmulo.

Nesse contexto não pode haver a preocupação de desenhar as personagens com nitidez e minúcia, com sutis qualificações. Elas surgem e mantêm-se através de rápidas pinceladas, embora coloridas, às vezes sobrenaturais ou exóticas. Muitas parecem fruto do pincel de Da Vinci. Um sorriso de Mona Lisa, enigmático e talvez irônico sobre as erranças dos passos humanos nas areias do nada, onde as pegadas desaparecem ao sopro agudo e constante da 'ΑΝΑΓΚΗ.

PERSONAGENS E "DÉCOR"

No início, as representações faziam-se ao ar livre. Degraus cavados na rocha eram arquibancadas de espectadores. Epidaurós, ainda hoje testemunha em pedra, mostra o lugar da orquestra definido no piso, o altar-túmulo e o

local para a σκηνή. Esta, com o passar do tempo, acabaria por desdobrar-se em camarins e cenários, enquanto o desabrigado *theatron* no século IV receberia em Atenas um edifício confortável e protetor.

Anteriormente já a antiga σκηνή fora substituída por um tablado vertical a cuja frente processar-se-iam as evoluções do coro e atores. Esse tablado, em OS PERSAS, que representaria?

No verso 140 e nos seguintes o corifeu entoa:

“ Ἄλλ’ ἄγε, Πέρσαι, τόδ’ ἐνεζόμενοι στέγος ἀρχαῖον,
φροντίδα κεδνήν και βαθύβουλον θώμεθα”

“Vamos, persas, abriguemo-nos
sob este antigo teto
e abramos um debate prudente e profundo.”

Traduzimos aqui στέγος por teto em particular cientes de que o parentesco com o verbo στέγω não nos permite atribuir-lhe o sentido de palácio, menos ainda o de palácio real.

Atendendo ao conselho do corifeu, os velhos retiram-se para a reunião, quando poderiam tê-la feito nos bancos e assentos colocados em cena. Assim, parece que com στέγος Êsquilo pretendia designar um lugar de reuniões. Alguns autores pretendem que se tratasse do túmulo de Dario. Liddel and Scott anotam⁸ também

8. LIDDELL, Henry George e SCOTT, Robert. *A Greek English Lexicon*. Oxford, 1953.

o sentido de “urna contudo cinzas-em Êsquilo”. Mas, no contexto, não cabe, de certo tal interpretação.

Na ἹΠΟΘΕΣΙΣ — atribuída a Aristóteles de Bisâncio — elucida-se que a “σκηνή τοῦ δράματος” está “παρά τῷ τάφῳ Δαρείου”, ou seja: o túmulo de Dario está em cena, mas como monumento isolado e não como uma parede de fundo.

Estando o τάφος à esquerda, a direita ficaria livre para as chegadas e saídas para o interior do país. Saindo daí, Atossa atravessa solene toda a cena para levar suas homenagens ao sepulcro. Já o mensageiro e Xerxes, vindos do exterior, entrariam pela esquerda. E o fantasma de Dario, surgindo falaria do topo do sepulcro. (v. 659)

Em suma, à falta de outra indicação, στέγος poderia ser qualquer edifício.

Quanto aos atores, o desempenho das personagens nos obriga a ter duas delas em cena. Uma faria o papel de Atossa e outra, os de Dario e do mensageiro. E qualquer delas estaria disponível para o papel de Xerxes.

HISTÓRIA VERSUS *MIMESIS*

No capítulo IX, 1 da POÉTICA, informa-nos Aristóteles de que “A obrigação do poeta não é a narração exata dos acontecimentos e sim sua versão do que poderia ter acontecido, do possível, de acordo com a verossimilhança e a

necessidade.” E completa (IX, 2): “a poesia e a história diferem porque a segunda informa sobre o que aconteceu e a primeira, sobre o que poderia ter acontecido.”⁹

Daí que a manutenção exata do rol onomástico e o reverente respeito à cronologia podem não ser, para o poeta, o ideal. A *μίμεις* não é cópia, paráfrase, fotografia, mas a recriação, ou a projeção de um fato sob determinado ponto de vista. É como uma perspectiva cavaleira que, aos olhos de inexpertos, deforma, mas é absolutamente correta de acordo com o ângulo de incidência da luz.

Assim, a manutenção da exata cronologia histórica é própria da visão do historiador. Já a visão do poeta lança sobre os fatos uma luz vinda de direção diversa. O que é longo e ortogonal para o ponto de vista do primeiro, pode aparecer achatado ou inclinado sob nova perspectiva. As leis que norteiam o poeta são as da necessidade e da verossimilhança.

Havendo o autor de OS PERSAS concentrado seu trabalho em torno da batalha de Salamina, esta ficou plenamente iluminada pelo foco das considerações. O restante seria apenas um panorama de composição.

9. a) “Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένον καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον, ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο, καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

b) ‘Ο ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητῆς οὐ τῶ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν. (.) ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῶ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο.”

O contraste tão bem marcado entre o modo de vida ateniense e as modulações do viver persa serve apenas para, acentuando a diversidade, plantar a ruína sobre os alicerces da ὕβρις. É por isso que outras interessantes minúcias do relacionamento belicoso entre persa e gregos ficam na sombra, mal delineadas, quase apagadas. Fundo de quadro apenas.

A revolta dos jônicos, por exemplo, com a conseqüente queda de Mileto (494) que Frínico tratara de maneira tão infeliz, nem é objeto de referência. Sobre a alocução de Dario, a quem, para rebaixar o potentado Xerxes, o poeta elevou, semeia menos de uma dezena de versos, como umas poucas cintilas dentro das trevas. Fatos notáveis foram descuidados propositadamente. O que o autor pretendia mostrar não era propriamente a glória de Atenas. Era, antes, a ruína da Pérsia como conseqüência da ἀμαρτία.

Episódios cronologicamente separados tornaram-se contíguos, em visível contração do tempo.

Então não há que pesquisar em OS PERSAS recursos de entrecho ou particularidades. Foram escolhidos pelo poeta somente os momentos de imponência. É neles e por eles que resulta o *frisson* do espectador e se mantém sua atenção.

Em OS PERSAS não nos encontraremos com a História, como também não nos encontraremos com a invenção do mito. Os episódios são históricos na medida em que tiveram existência real. Por outro lado, não são históricos

porque História é contexto e aqui o contexto foi manipulado de modo a atender aos interesses da admiração, do fausto, da παιδεία.

Lendas e mitos heróicos poderiam ter reforçado a urdidura, mas Êsquilo prefere conseguir tal efeito com elementos humanos. Em lugar de explorar, por exemplo, a chuva de ouro pela qual Zeus ter-se-ia unido a Danae, mãe de Perseu, fonte da família real persa, resolve o poeta enumerar povos e príncipes da malograda expedição, as regiões gregas percorridas pelo inimigo em fuga (vv. 482-512), a comovente invocação dos *manes* de Dario no hino anaclético (vv. 633-680) e a exaltação do grande chefe no segundo estásimo (vv. 852-908). Além disso, a cor local é conseguida com a citação de nomes próprios persas, exclamações persas, certamente melodias locais, terminando a peça com gemidos e dolorosas lamentações típicas dos persas.

Por isso mesmo, podemos insistir na afirmação de que OS PERSAS não são um drama histórico. O fato histórico é aí apenas uma oportunidade que o poeta aproveita para transpor ao plano das coletividades o conceito de herói trágico proposto por Aristóteles (POÉTICA — XIII, 5): “O homem que, sem se distinguir por sua superioridade ou sua justiça, não sendo mau nem perverso, cai em desgraça em virtude de um erro qualquer”.

No caso, a comunidade persa ou o rei Xerxes, reduzido pelo autor à mediocridade

pela exaltação de Dario, teria, pendurando arrogância e violência na ponta de suas lanças, incorrido numa ἁμαρτία.

É bem verdade que a Ἄτη, a Ἀνάγκη marcaram os caminhos e balisaram a rota da desgraça. Mas, é também certo que houve um erro. Ora, o erro desequilibra o cosmos. Νέμεσις o reequilibraria de maneira cabal.

O pincel do tempo ainda não colorira de lendas os acontecimentos integrantes da moldura histórica de OS PERSAS. Com os poucos anos passados, cicatrizes reais e metafóricas não permitiam ainda esconder sob mantos de nobreza, transfigurando-os, aqueles grandes eventos terrivelmente biológicos. Faltava, assim, ao autor, liberdade necessária à mudança de foco, restando, como única possibilidade, a projeção ortogonal, a reproduzir em escala os fatos projetados.

A obra de Frínico levava a clara intenção de atender ao desejo popular: a celebração da glória nacional. Êsquilo, seguindo-lhe as pegadas, não poderia fugir demasiadamente a esse objetivo, contornando com cuidado o perigo de cair em arroubos de retórica patrioteira.

Se na lírica o tom oratório deixa sempre uma visão de coisa falsa ou artificial, pior situação teríamos num drama baseado na exaltação das paixões ou no contraste enraizado nos cavernosos mistérios da vida.

Por isso, se em Êsquilo existe o elogio ou exaltação dos vencedores, decorrem não de ação ou referência direta, mas do contraste com as

calamitosas dores dos bárbaros aviltados e derrotados e da intensa piedade humana pelos vencidos, a dar o clima trágico da peça. Uma espécie de voz passiva sem referência ao agente. Foram vencidos. Simplesmente.

Ao mesmo tempo em que mostra a desgraça dos bárbaros, atenua-se a grandeza heróica dos vitoriosos, pondo-lhe o selo da fatalidade, que a marca como uma estação eventual e não, um roteiro para a marcha da Humanidade.

Os personagens sobrevoam a realidade histórica envoltos no luto e ela, ao compasso de dor, torna-se apenas uma das variáveis na equação do Destino.

É exatamente na defesa dessa tese que o autor atinge os píncaros da poesia, com quase nenhum tom oratório que, se mais denso fora, teria prejudicado o quadro geral. Tal não houve. A celebração nacional, a celebração da *ἐλευθερία* ateniense em oposição ao despotismo asiático surge como consequência e não como intenção primeira.

Por sua própria conotação religiosa, a tragédia tem de infundir um clima de respeitosa comiseração. Isso exige elevação da linguagem. Em OS PERSAS, não há referências degradantes, nem ao menos irônicas aos vencidos. Desde a entrada, o coro revencia a majestade de Atossa e tanto ela como Dario são recebidos em cena como aparições sagradas. Sem desequilíbrio da verdade, porque Dario trata aos seus

súditos como coisas, ou como uma multidão de escravos.

Os príncipes persas aparecem às vezes como homens de coragem, mas tal dom não é mostrado como qualidade inata e consciente. Há clara insinuação de que seja ela fruto da subserviência.

Já a *ἀνδρεία* dos soldados atenienses resplende no fundo de sua alma como uma decorrência do conhecimento da própria força e dignidade. E mais relevo é dado ao fato porque o Poeta colocou na boca dos persas o espanto e estupor diante de tanto heroísmo.

É isso mesmo que se depreende do que informa o coro a Atossa em relação aos atenienses:

“Não são eles escravos nem sujeitos a ninguém”
(v. 242)

Ou do peã do exército grego na primeira batalha:

“Ó filhos dos helenos, ide, libertai a pátria!
Libertai filhos e esposas!
Santuários dos deuses antepassados e os túmulos de
nossos avós!
Este é o maior de todos os combates!” (v. 402 e segs.)

FILOSOFIA E RELIGIÃO

“A armadilha da ilusão inspirada por um deus, quem a evitaria? Quem, com pé veloz, com um salto salvador, é capaz de subtrair-se a ela? Acariciante e sedutora, Ate faz com que o homem caia em suas redes e dessa armadilha

nenhum ser humano pode safar-se e fugir.
(vv. 93-101)

Com firmeza Êsquilo apegava-se às profundas idéias religiosas de que sua alma se impregnara. Acreditava piamente na justiça divina, deixando de lado a crença na inveja e na vingança como qualidades essenciais dos deuses.

Em OS PERSAS, além da expressão de radiante nacionalismo, o sentimento profundo de uma lei teológica e moral está claramente presente. A doutrina da sobrevivência da alma confirma-se após o verso 680¹⁰ na invocação solene e ritual que lhe fez o coro, quando a imagem do morto, indistinta a princípio, mas angustiante e fantasmagórica, ergue-se dos abismos do túmulo. Nesse passo, dilata-se o negror da Fatalidade e uma luminosa lei de justiça eterna deixa entrever-se.

Ê expressa a referência que aí se faz à ὕβρις e é clara quando os sofrimentos que aguardam Xerxes são atribuídos a seu orgulho desmesurado e sacrílego. (v. 808) Ofendera o deus do mar lançando uma ponte sobre o Helesponto, possuído por um δαίμων maligno:

“Ai, que grande demônio foi esse que o não deixou raciocinar bem?” (v. 723)

“Com cadeias de escravo ele imaginou parar o curso do Helesponto sagrado. O Bósforo!

10. Do verso 681 até o desvanecimento do fantasma, no verso 839 e nos três seguintes: “Ἐγὼ δ' ἄπειμι γῆς ὑποζόφον κάτω”. “Quanto a mim, afasto-me para as trevas inferiores”.

Meio por onde flue um deus!” (v. 746 e segs.)
E “Nenhum mortal deve nutrir-se de pensamentos acima de sua condição mortal.” (v. 820)

Ora, Xerxes, repleto de soberba e impiedade, invadira a Grécia destruindo templos, altares e efígies de deuses! (809 e segs.)

Pela boca de Dario, Êsquilo eleva seu sermão como, mais tarde, um pregador medieval:

“A soberba, depois de florescer, produz a espiga da culpa e uma colheita de lágrimas” (v. 821 e seg.)

“Como severo juiz, Zeus pune os pensamentos demasiado orgulhosos” (v. 827 e seg.)
“Mesmo que a tais pensamentos o homem seja arrastado por um grande demônio a que não saiba resistir” (v. 724 e segs.)

Embora o autor nada afirme como de si mesmo, sente-se como desenvolve o problema ético-religioso do livre arbítrio. Enquanto o coro, o mensageiro e a rainha são fatalistas e choramingam o seu “estava escrito”, Dario, o Rei, o grande “Balén”, apresenta o ser humano como fundamentalmente livre e responsável, mesmo quando atormentado por cruciantes aporias.

Não era, no entanto, a hora ainda de nascer a religião do Homem. Em Êsquilo defrontamo-nos com a religião do terror, com os deuses pesando, medindo e contando, supremos cobradores das contas cósmicas. E o Homem, apesar de Prometeu, realmente não surgira ainda. Mesmo que não seja apenas um boneco de

engonço movido por cordéis em mãos divinas, sua liberdade esbarra nas contingências de sua vida, e, em sua cegueira, tropeça, sem número de vezes, nas raízes de sua própria desgraça. A noite era sem astros e cheia de silêncios. Na misteriosa treva, ATH esperava, de tocaia, a descuidada passagem do pecador. Que sempre paga. E em débito continua sempre.

UM CONCEITO DE TRAGICIDADE

Aristóteles, na POÉTICA, ao discorrer sobre a tragédia, analisa o artefato, mas não conceitua o espírito.

De fato, em que consiste a tragicidade? Na incomensurável impenetrabilidade dos novíssimos do Homem? No conflito entre a vida e a morte? Entre o ser e o não ser?

É comum ouvir-se que em OS PERSAS o foco é o sentido de angústia e de dor que Êsquilo faz pesar sobre o desenvolvimento dos fatos trazidos à cena.

Mesmo concordando que esse torturante sentido de agonia esteja presente, entendemos que ele aí esteja mais como um ornato poético que como essência do conteúdo dramático.

Duas dúvidas podem ser levantadas. Uma sobre se a tragicidade em OS PERSAS deve ser estudada como um contraste de qualquer espécie: de ação, de situação, de sentimento, de pensamento. Outra sobre a própria existência de tais contrastes no âmago do poema.

Na ação não há contrastes. Heródoto, historiador, é mais rico em contrastes que Êsquilo. Nas HISTÓRIAS, em VIII, 99, por exemplo, as orgias e festas comemorativas a que se encontra entregue o povo persa contrastam violentamente com a subsequente desolação ante a notícia da derrota. E esse contraste Êsquilo não explorou.

Há, é fato, o quadro da luta entre o homem frágil e ignorante, de um lado, e o Destino inelutável, de outro.

Antigos oráculos haviam profetizado a derrota. Diz Dario “Ê sobre meu próprio filho que Zeus deixou cair o cumprimento das profecias” (v. 739 e segs.). Mas, Xerxes, de certo modo, tece seu destino através da ἀμαρτία, porque, como informa seu pai, “Quando um mortal resolve perder-se, os deuses acodem a empurrá-lo” (v. 743 e segs.). Essa corrida ao fojo é liricamente expressa pelo coro (v. 904). Mas, o debate do Homem contra o Fado não se desdobra na ação cênica. Nem mesmo as personagens opõem-se no embate dialogal, já que todos são concordes quanto ao desconforto e à desolação.

O primeiro episódio,-narrativo-expositivo, é uma epopéia dramatizada. Enquanto o epílogo é um θρήνος fúnebre, um carpir de Jeremias.

Não será pois, no primeiro episódio ou no epílogo que se encontrará o drama, a trama.

Se segundo episódio é onde, de fato, se concentra a força dramática da peça. Aí é que a tragicidade se incorpora.

Do reino da pálida quietude e da lúcida sabedoria surge Dario, evolvendo-se do sepulcro. E traz um novo modo de ver e de julgar. Emitindo juízos de valor, compara o mundo da eterna paz à vida terrena. Considera a ignorância, a dor, a obscura Fatalidade e as fugazes luzes da alegria. Por estas, poucas que sejam, prefere a vida na terra à inútil paz que repleta as trevosas plagas.

É uma visão nova. Diferente do lugar comum expresso pelo coro e por Atossa. É nesse contraste, como sobre um alicerce, que o drama se assenta. A mesma glória helênica empalidece, torna-se oca diante de tal revelação. Porque ela mesma arrimava-se nesse distância mágica para nobilitar-se frente a um senso superior de piedade humana. Agora transforma-se em nada no cone de luz sinistra projetada pelo mistério de um outro mundo. As leis ocultas que regem a vida no além túmulo Ésquilo aqui as plange como às cordas de uma lira. E essa música ilumina apenas um pequenino trecho da treva infinita. E agiganta, em projeção, minúsculos fragmentos de Verdade e Certeza.

Alia-se aqui à sólida construção filosófica e moral de um mundo desconhecido a consciência da dúvida e da incongruência, elemento poderoso na trama de uma tragédia.

É um dissenso indomável. Confronto terrífico entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, que se olham e não se compreendem.

A TETRALOGIA

OS PERSAS, FINEU, GLAUCO e PROMETEU-PORTA FOGO pertenciam a uma só e mesma tetralogia. As três últimas perderam-se e a respeito de seus argumentos apenas conjecturas podem estabelecer-se.

Fineu era o rei lendário de Salmidessos, na Trácia, que recebera de Apolo o dom da adivinhação. Por haver maltratado seus filhos e abusado de seus dons proféticos, foi punido com a cegueira e entregue à sanha das harpias que lhe roubavam ou emporcalhavam a comida toda vez que pretendesse alimentar-se. Havendo ensinado aos argonautas o caminho da Cólquida, Ceto e Calaio o libertaram da fúria das harpias. Irmão de Cefeu, que fora vítima de seu amor por Andrômeda, no casamento de Perseu e Andrômeda, penetrou na sala do festim e matou a todos que lá encontrou. Perseu o petrificou com a cabeça da Medusa.

Quanto a Glauco, há algumas dúvidas. Deus marinho, filho de Possidão e de Naia, segundo uns, ou de Eubéia e Políbio, segundo outros, quando pescador em Antedônia, na Beócia, viu um dia os peixes que havia pescado precipitarem-se de novo no mar. Atribuindo o fenómeno de sua ressurreição a umas plantas sobre as quais haviam sido colocados, comeu delas e se atirou às ondas. Oceano e Tétis o incluíram no número dos deuses marinhos. Tendo-se enamorado da ninfa Cila e não sendo correspondido,

apelou para os encantamentos de Circe. Acontece, porém que como Circe também o amava, transformou-o, por vingança, num monstro marinho. Mesmo assim, ele se enamorou de Ariadne. Dioniso o amarrou com ramos de videira e ele fugiu. Outras lendas nos falam de um outro Glauco que fora um dos argonautas caído ao mar durante um combate e transformado em deus marinho. A ele também Apolo teria dado o dom da profecia. A sibila Deífoba teria sido sua filha.

Um terceiro Glauco, bem mais trágico, lendário também, teria sido rei de Corinto, filho de Sisifo e Mérope e pai de Belerofonte. Foi despedaçado por seus cavalos aticados por Afrodite.

Prometeu (Προμηθεύς Πυρκαεύς) foi o herói trágico que trouxe dos céus a cintila dos deuses para acender a alma humana.

Nas Grandes Dionisiacas, eram julgados os trabalhos de três poetas. Cada um deles apresentava uma tetralogia que, ao menos a partir de Pisistrato, era composta de peças em seqüência temática. Por isso, Êsquilo normalmente grupava as três tragédias da tetralogia em três momentos sucessivos de um só desenvolvimento mítico. Mas, no grupo de OS PERSAS temos um fato histórico cercado por dois momentos míticos que não requerem mais preâmbulos ou fechos. Observe-se, no entanto que quando Dario (v. 739 e segs.) fala de antigas profecias, fá-lo de súbito, como de coisa dita antes. Talvez em

FINEU, cujo protagonista teria sido notório profeta. Justifica-se a hipótese com o fato de que Fineu se relacionava com a expedição dos argonautas a que se liga, por outro lado, a figura de Glauco. Pode-se, pois, em sã razão, conjecturar que o grupo das tragédias a que pertence a d'OS PERSAS seria uma trilogia marinha iniciada pela expedição de Jasão e continuada em OS PERSAS em mal disfarçada celebração do valor grego sobre o mar, sem os excessos da ὑβρις. É apenas uma hipótese que, ao que sabemos, no entanto, não vai de encontro a fatos ou teorias estabelecidas.

CONCLUSÃO

No início do séc. V a. C., os gregos tiveram de empenhar-se com todas as forças em defesa de sua liberdade ameaçada por povos poderosíssimos. Diversas obras escreveram-se, a esse tempo, com a finalidade clara de levantar os ânimos, de motivar a Hélade para a luta por sua independência. OS PERSAS de Ésquilo situam-se entre elas, no lugar mais alto.

Poderia ter sido revista pelo autor, com visível vantagem, quanto ao estilo, ao apuro da linguagem, e, até quanto ao conteúdo. Quanto, porém, a seu valor como obra engajada na exaltação do patriotismo, é sem par. Se houver memória no pó dos sepúlcros, não apenas os "Persas de longos cabelos" se lembrarão dele.

Ele está na memória em pedra da visita da Luz que são os monumentos gregos, frutos da panpaidéia.

Quanto a nós outros, no torvelinho dirigido desta aldeia global em que se tornou o mundo sem imaginação, em que os poderosos teimam em moldar os mais fracos como um oleiro molda seus tijolos, sentimos — estranha nostalgia — falta dos Êsquilos e dos OS PERSAS para renovar a pira do amor à Pátria tão sem lenha e tão sem brilhos.

.....

.....

.....

.....

.....

II - FILOLOGIA

.....

.....

.....

.....

.....

ELEMENTOS DE MORFOLOGIA HISTÓRICA DO NOME EM LATIM

OSCARINO DA SILVA IVO

As desinências casuais latinas indicam, ao mesmo tempo, a função sintática e o número gramatical das palavras. Não se pode dizer o mesmo com relação ao gênero, pelo menos do substantivo. Nenhum morfema distingue o substantivo masculino *nauta* do substantivo feminino *ianua*, ou *dominus*, masculino, de *fagus*, feminino. Pode-se afirmar que o nominativo masculino *dominus* é diferente, na sua desinência, do neutro *templum*, mas não cabe a mesma afirmação para as formas *dominum* e *templum*, de acusativo singular.

Há, contudo, na língua uma tendência natural para a sistematização. Pode-se verificar, por exemplo, que, desde os seus primórdios, o latim tende a colocar no tema em *-a* os substantivos de gênero feminino e no tema em *-o* os masculinos, sempre que as palavras indiquem seres de sexos opostos. E é no campo do adjetivo que essa tendência se manifesta de

forma clara e regular, em palavras do tipo *magnus*, *-a*, *-um*. É o determinante que precisa o gênero do substantivo: *poeta magnus* ou *fagus frondosa*. Mas nos temas em *-i-* e *consoante*, também o adjetivo não tem tal versatilidade, não distinguindo o masculino do feminino, mas apenas o animado do inanimado, tipo *facilis* (masculino e feminino) e *facile* (neturo).

Se a igualdade de desinências do acusativo singular levou o masculino a absorver o neutro, o que na língua oral deve ter-se dado ainda muito cedo, a própria língua clássica registra palavras femininas procedentes do neutro plural do tipo *ganea*, *-ae*, *ramenta*, *-ae*, *opera*, *-ae*, ao lado de *ganeum*, *-i*, *ramentum*, *-i*, *opus*, *operis*. E essa confusão entre o feminino em *-a-* e o neutro plural dá frutos abundantes nas línguas românicas.

A palavra variável comporta, na sua estrutura, uma divisão ampla em radical e desinências. O primeiro contém a idéia da palavra, no seu sentido primitivo ou marcado por idéias secundárias e posteriores. As desinências indicam as categorias gramaticais a que pertence a palavra: o número, o caso, o gênero, o tempo, o modo, a pessoa. O radical pode conter apenas a raiz ou pode ter sua significação alterada por sufixos e prefixos.

Ao lado, porém, da tendência natural da língua para a criação de sistemas, outras forças provocam alterações que desfiguram sistemas já existentes, levando a outros que os substi-

tuam. As alterações fonéticas, devidas a causas diversas, ora mais ativas, ora menos, são elementos atuantes ao longo de toda a vida de uma língua.

Assim, não trataremos aqui dos aspectos morfológicos das formações nominais, como, por exemplo, a sufixação e a prefixação, mas apenas das alterações históricas sofridas pelas desinências casuais dos nomes.

Era natural que, na evolução da língua latina, os casos sofressem mudanças constantes que viessem forçosamente comprometer todo o sistema, até sua completa modificação no estágio românico.

Podemos levantar as desinências casuais em várias fases da língua e compará-las entre si. É o que vamos fazer entre a fase primitiva e a fase clássica da língua latina. Ficam aqui registradas as tendências evolutivas que a língua escrita conteve até certo ponto, mas que não puderam ter freio no curso da língua oral.

A explicação parte do tema da palavra. Seguimos a ordem *-a-*, *-o-*, *-u-*, *-e-*, *-i-*, *consoante*, em virtude da relação desses temas com os do português.¹ No tema em *consoante*, pode o radical aparecer desprovido de qualquer afixo,

1. Também nos nossos trabalhos anteriores, *Estudo progressivo da morfo-sintaxe latina*, Imprensa Universitária, 1974 e *Introdução ao estudo do latim vulgar em Ensaios de Literatura e Filologia*, Imprensa Universitária, seguimos o mesmo critério, levando-se em conta que os seis temas latinos reduzem-se a três no português: *-a*, *-o*, *-e*.

coincidindo, pois, o tema com o radical e com a raiz. São palavras-raiz: *duc-s* (*dux*); *leg-s* (*lex*); *flos*. Nos demais grupos, o radical recebe pelo menos a vogal temática, a que também podemos chamar pré-desinencial.

O português não conhece o tema em consoante, pois seus nomes terminados em consoante, mesmo os que possuem uma só sílaba desprovidos de qualquer prefixo ou sufixo, possuem pelo menos a vogal temática, que desaparece no singular quando a consoante precedente tem condições de formar sílaba com a vogal anterior. A vogal temática de *flor*, *luz*, *dor*, *cor* aparece, plena, no plural: *flore-s*, *luze-s*, *dore-s*, *core-s*, da mesma forma que a de *capaz*/*capaze-s*, *trabalhador*/*trabalhadore-s*.

Examinaremos cada caso, no singular e no plural, apresentando o tema da palavra, o gênero, a desinência primitiva, a desinência ou terminação clássica, a forma clássica e a evolução histórica. Em seguida, serão dadas as explicações necessárias.

NOMINATIVO SINGULAR

O nominativo latino clássico tem no tema em *-a* uma quantidade breve. De um modo geral, porém, aceita-se um *-ā* longo primitivo, que teria evoluído para *-a* breve, por força da lei das palavras jâmbicas, isto é, a passagem do dissílabo formado de *- —* (breve mais longa) para *- -* (breve mais breve). *tōgā* > *tōgã*, estendendo-se a todas as palavras. Essa quantidade

NOMINATIVO SINGULAR

Tema da palavra	Género	Desinência primitiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
- <i>a</i> - togā- nautā-	f m	∅ ∅	-a -a	toga nauta	togā > togā nautā > nautā
- <i>o</i> - dominō- aluō- puerō- agrō- uirō- templō-	m f m m m n	-s -s -s -s -s -m	-us -us -er -er -ir -um	dominus aluus puer ager uir templum	dominō > dominus aluō > aluus puerō-s > puers > *puerr > puer agrō-s > *agrs > *agrr > *agr > ager uirō-s > *uirs > uirr > uir templō-m > templum
- <i>u</i> - fructū-	m	-s	-us	fructus	*fructeu-s > *fructou-s > fructūs > fructūs
tribū- genū-	f n	-s ∅	-us -u	tribus genu	*tribeu-s > *tribou-s > tribūs > tribūs *geneu-∅ > *genou-∅ genū / genū
- <i>e</i> - diē-	mf	-s	-es	dies	diē-s > dies

NOMINATIVO SINGULAR — Continuação

Tema da palavra	Género	Desinên- cia primí- tiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
-i					
puppī-	f	-s	-is	puppis	puppī-s > puppis
naui-	f	-s	-is	nauis	naui-s > nauis
caedi- / caed-	f	*-eis	-es/-is	caedes / caedis	*caed-eis > caedēs / caedis
facili-	mf	-s	-is	facilis	facili-s > facilis
faciī-	n	∅	-e	facile	faciī-∅ > facile
acri-	m	-s	-er	acer	acri-s > *acris > *acir > *acrī > acer
acri-	f	-s	-is	acris	acri-s > acris
acri-	n	∅	-e	acre	acri-∅ > acre
prudenti-	mfn	-s	-s	prudens	prudenti-s > *prudents > *prudenss > prudens
animāl-	n	∅	-al	animal	animāl-∅ > animale > animal
calcari-	n	∅	-ar	calcar	calcari-∅ > calcare > calcar
mari-	n	∅	-e	mare	mari-∅ > mare
<i>consoante</i>					
duc-	m	-s	-s	dux	duc-s > ducs / dux
leg-	f	-s	-s	lex	leg-s > lecs / lex
princep- (> princip-)	m	-s	-s	princeps	princep-s > princeps

NOMINATIVO SINGULAR — Continuação

Tema da palavra	Gênero	Desinência primitiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
caeleb- (> caelib-)	mfn	-s	-s	caelebs	caeleb-s > calebs
hiem-	f	-s	-s	hiems	hiem-s > hiems
ped-	m	-s	-s	pes	ped-s > pes
ciuitat-	f	-s	-s	ciuitas	ciuitat-s > ciuitass > ciuitas
caput-	n	∅	∅	caput	caput-∅ > caput
cord-	n	∅	∅	cor	cord-∅ > cor
leon-	m	∅	∅	leo	leon-∅ > leo
imagon-	f	∅	∅	imago	imagon-∅ > imago
pecten-	m	∅	∅	pecten	pecten-∅ > pecten
(> pectin-)					
flumen-	n	∅	∅	flumen	flumen-∅ > flumen
(> flumin-)					
pater-	m	∅	∅	pater	pater-∅ > pater
(> patr-)	n	∅	∅	nectar	nectar-∅ > nectar
nectar-					
pubes-	mfn	∅	∅	pubes / puber	pubes-∅ > pubes / puber
(> puber-)	m	∅	∅	consul	consul-∅ > consul
consul-	n	∅	∅	onus	onos-∅ > onus
onos- (> oner)					

longa seria justificada pelos dialetos osco e umbro e pelas outras línguas indo-européias, “mais cette théorie est fondée sur des exemples contestables”.² Ernout argumenta ainda que o *-a* (breve) é antigo, pelo menos nas palavras formadas pelo sufixo *-ya* e, a partir dessas palavras, a quantidade breve ter-se-ia estendido a todo o grupo.

No tema em *-o-*, o masculino e o feminino possuem uma desinência primitiva *-s*, acrescentada a um vocalismo breve. O neutro possui um *-m*, que deve ser originariamente de acusativo.

O nominativo em *-er*, quer no substantivo, quer no adjetivo, aparece sob a influência da consoante *-r*: cai a vogal do tema e o *-s* assimila-se ao *-r*. Havendo consoante anterior, o *-r* torna-se uma soante, desenvolvendo-se posteriormente a vogal *-e-* por epêntese. A evolução, todavia, não é absoluta. A desinência *-us* conserva-se:

a) quando o *-r* provém de *-s* por rotacismo: *numerus*;

b) quando a penúltima sílaba tem como base uma vogal longa ou um ditongo: *taurus*, *austērus*, *secūrus*;

c) quando a penúltima sílaba é breve e a palavra é dissilábica: *uerus*, *ferus*.

Nestas condições, a palavra *uir* é uma exceção. Possivelmente, sua evolução tenha sido o resultado de uma influência analógica dos nomes

2. A. ERNOUT, *Morphologie historique du latin*, p. 18.

de parentesco do tipo *pater*, *mater* ou da palavra *mulier*.

O latim primitivo apresenta, ainda, um nominativo em *-is* nos nomes formados por meio do sufixo *-yo-s*: *Valeris* = *Valerius*.

O tema em *-u-* tem essa vogal originariamente longa, como resultado da evolução do grupo *-eu* para *-ou* e depois para *-u*. O paralelismo desse tema com o tema em *-o* leva a desinência de nominativo a abreviar-se. O neutro aparece empregado muito raramente no singular, principalmente em nominativo e acusativo. Além disso, somente duas palavras, *genu* e *cornu*, conservam-se no tema em *-u-*. *Gelu* e *ueru* são palavras geralmente substituídas pelas correspondentes de tema em *-o-*, *gelum*, *-i* e *uerum*, *-i*; *pecu* dificilmente se emprega no singular, além de sofrer a concorrência da forma de tema em consoante *pecus*, *-oris*. O vocalismo ora é longo, ora é breve.

O nominativo do tema em *-i-*, conquanto possua normalmente a vogal breve, deve ter tido a quantidade longa em um certo número de palavras, normalmente de sentido técnico, o que é comprovado pelo nominativo clássico *uīs*, pelo acusativo singular em *-im*, como *tussim*, *securim*, *febrim*, e pela vogal longa dos derivados como *febrīculosos*.

Nesse tema, se a penúltima sílaba é longa por natureza ou por posição, a vogal temática cai: *plēbis* > *plebs*; *prudēntis* > *prudens*. Também cai a vogal se é precedida por *-r*, sendo que,

neste caso, desenvolve-se um *-e-* por epêntese, conforme se vê no quadro. Conservou-se para o feminino a forma em *-is*, tipo *acris*, mas tal oposição genérica não tem apoio na fonética. Possivelmente tenha havido analogia com os temas em *-o/-a*, do tipo *ater*, *atra*, *atrum*. Tal distinção não é absoluta. Ao lado do trifone *pedester*, *pedestris*, *pedestre*, o latim usa o biforme *pedestris*, *-e*.

A forma em *-e* é apenas o resultado da evolução do *-i* temático: *mari* > *mare*. O *-e* final cai quando precedido de *-l-*. O sufixo *-ar(i)* é o resultado da dissimilação de *-al(i)*.

Os nomes em *-n* são formados com o sufixo primitivo *-on/-en*, com o vocalismo longo ou breve. Quando breve, aparece nos casos oblíquos a vogal alternante *-i-*: *multitudo* / *multitudinis*. É comum, aliás, nos temas em *consoante* essa alternância, que pode ser de timbre, de grau reduzido e de grau zero. O quadro mostra as alternâncias. O elemento *-n* do sufixo *-on* cai em nominativo.

O tema em *-r* e o tema em *-s* confundem-se nos casos oblíquos, em virtude da evolução, por rotacismo, do *-s* intervocálico para *-r*. A analogia com os casos oblíquos pode levar o nominativo ao final em *-r*: *arbos*/*arbor*; *honos*/*honor*.

Nos temas em *consoante*, o nominativo só apresenta desinência nos temas em dental, velar e bilabial e, assim mesmo, no gênero animado. Todos os neutros da 3ª declinação, quer do tema

em *consoante*, quer do tema em *-i-*, têm desinência ZERO em nominativo singular. No tema em *consoante*, alguns neutros podem perder a consoante final, tipo *lact* > *lac*. No tema em dental, o *-s*, que é a desinência específica do tema em consoante, assimila essa dental. A forma *mīless* é atestada em Plauto. A velar *-g* torna-se surda e combina-se com a desinência: *-g-s* > *-cs / x*. As bilabiais conservam-se diante do *-s*, conquanto haja formas atestadas de passagem de *-b* para *-p*. É um caso de ensurdecimento. A analogia, contudo, com os demais casos restabelece o *-b*.

VOCATIVO SINGULAR

O vocativo, como caso independente, praticamente desapareceu no latim. Confunde-se, no plural, com o nominativo, em todos os temas. No singular, sua sobrevivência restringe-se ao tema em *-o-*, ainda assim excluídos os nomes do tipo *puer*. Sua característica é *-e*. Não parece ser uma simples desinência. É, quase certamente, uma vogal temática alternante *-o / -e*, que se conservou apenas no vocativo: *dominus* (< *domin-ō-s*) / *domine* (< *domin-e*). Os nomes próprios em *-ius* e os nomes comuns *filius* e *genius*, que têm a mesma formação de vocativo, perdem o elemento *-e*: *fili-e* > *fili*; *Antoni-e* > *Antoni*.

ACUSATIVO SINGULAR

Tema da palavra	Género	Desinên- cia primi- tiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
-a- togā-	f	-m	-am	togam	togā-m > togām
-o- dominō-	m	-m	-um	dominum	dominō-m > dominum
fagō-	f	-m	-um	fagum	fagō-m > fagum
agrō-	m	-m	-um	agrum	agrō-m > agrum
uirō-	m	-m	-um	uirum	uirō-m > uirum
templō-	n	-m	-um	templum	templō-m > templum
-u- fructū-	m	-m	-um	fructum	fructū-m > fructum
genū-	n	∅	∅	genu	genū-∅ > genū / genū
-e- diē-	mf	-m	-em	diem	diēm > diēm
-i- puppī-	f	-m	-im	puppim	puppī-m > puppim
ciuī-	m	-m	-em	ciuem	ciuī-m > ciuem
facili-	mf	-m	-em	facilem	facili-m > facilem
faciī-	n	∅	-e	facile	igual ao nominativo
acri-	mf	-m	-em	acrem	acri-m > acrēm
acriī-	n	∅	-e	acre	igual ao nominativo
prudenti-	mf	-m	-em	prudentem	prudenti-m > prudentem
prudenti-	n	∅	-s	prudens	igual ao nominativo

ACUSATIVO SINGULAR

Continuação

Tema da palavra	Género	Desinências primitivas	Desin. ou term. clássicas	Formas clássicas	Evolução histórica
animali-	n	∅	∅	animal	igual ao nominativo
calcar-	n	∅	∅	calcar	igual ao nominativo
mari-	n	∅	∅	mare	igual ao nominativo
<i>consoante</i>					
duc-	m	-m	-em	ducem	*duc-m > ducem
leg-	f	-m	-em	legem	*leg-m > legem
princip-	m	-m	-em	principem	*princip-m > principem
ped-	m	-m	-em	pedem	*ped-m > pedem
ciuitat-	f	-m	-em	ciuitatem	*ciuitat-m > ciuitatem
caput-	n	∅	∅	caput	igual ao nominativo
cord-	n	∅	∅	cor	igual ao nominativo
lact-	n	∅	∅	lac	igual ao nominativo
leon-	m	-em	-em	leonem	leon-em > leonem
imagin- (< imagon)	f	-em	-em	imaginem	imagin-em > imaginem
patr-	m	-em	-em	patrem	patr-em > patrem
(< pater)	n	∅	∅	nectar	igual ao nominativo
nectar-	m	-em	-em	consulem	consul-em > consulem
consul-	n	∅	∅	onus	igual ao nominativo
(< onos)					

No tema em *-a-*, a quantidade longa da vogal temática no acusativo é atestada pelas outras línguas indo-européias. Todos os adjetivos gregos em *-a*, por exemplo, têm essa vogal longa em todos os casos, com exceção apenas do nominativo plural. No latim, a evolução da longa para breve (*-ām > ām*; *-ūm > ūm*; *-ēm > ěm*; *-im > ĭm*) explica-se muito bem, porque qualquer vogal longa em sílaba final travada abrevia-se, excetuando-se apenas o caso de travamento por *-s*: *amās / amāt (amāre)*.

No tema em *-o-*, o acusativo em *-om* aparece nos textos arcaicos.

A conservação do acusativo *-im* de um certo grupo de palavras deve-se à sua quantidade inicial longa. No caso do *-i-* breve, há evolução de *-im* para *-em* por analogia com os temas em consoante. A desinência primitiva dos temas em velares, dentais e bilabiais era *-m* ou, possivelmente, *n*.

Somente se pode explicar a desinência *-s* nos adjetivos neutros do tipo *prudens*, quer em nominativo, quer em acusativo, como uma extensão do masculino. A desinência primitiva devia ser *zero*.

GENITIVO SINGULAR

A desinência *-s* de genitivo do tema em *-a-* é indo-européia. Aparece normalmente no grego: ἀγορᾶς, γνῶμης. Conserva-se no latim arcaico e aparece em toda a latinidade em expressões estereotipadas: *pater familias*. A desinência *-i* provém,

GENITIVO SINGULAR

Tema da palavra	Gênero	Declinação primitiva	Decl. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
-a-					
togā-	f	-i	-ae	togae	togā-i > togāi > togāi > togae
familiā-	f	-s	-as	familiās	familiā-s > familiās
-o-					
dominō-	m	-ī	-ī	domini	*dominō-ī > *dominōi > *dominei > domini (ou talvez) : domin-ī > domini
templō-	n	-ī	-ī	templi	*templō-ī > *templōi > *templei > templi
-u-					
fructū-	m	-s	-ūs	fructus	*fructeu-s > *fructou-s > fructūs
senatū-	m	-os	-ūs	senatus	senatu-os > senatuus > senatūs
genū-	n	-s	-ūs	genus	*geneu-s > *genous > genūs
-e-					
diē-	mf	-i	-ei	diei	diē-i > diēi
-i-		-s	-es		die-es > diēs
puppī-	f	-s	-is	puppis	puppei-s > puppis > puppis
facili-	mfn	-s	-is	facilis	facilei-s > facilis > facilis

GENTIVO SINGULAR *Continuação*

Tema da palavra	Género	Desinência primitiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
<i>consoante</i> duc- ciuitat- leon- consul- capit- patr- (< caput) (< pater)	m f m m n m	-es -es -es -es -es -es	-is -is -is -is -is -is	ducis ciuitatis leonis consulis capit- patris	duc-ēs > ducis ciuitat-ēs > ciuitatis leon-ēs > leonis consul-ēs > consulis capit-ēs > capit- patr-ēs > patris

por analogia, do tema em *-o-*, possivelmente através do emprego constante e necessário do adjetivo masculino de tema em *-o-* ao lado do substantivo de tema em *-a-*, ou talvez por influência do masculino sobre o feminino, estendendo-se o fenômeno aos substantivos. Em inscrições de Cápua e de Roma aparecem formas em que o genitivo em *-ae* se combina com a antiga forma em *-s*: *Pesceniaes*, *Laudicaes*, *Aquilliaes*. (Cf. Ernout, Recueil)

No tema em *-o-*, alguns autores contestam a tese de que o *-i* do genitivo provenha de *-oi*. A desinência ligar-se-ia diretamente ao radical. De fato, o latim arcaico faz distinção entre o *-i* longo primitivo e o ditongo *-ei*, que também evolui posteriormente para *-i* longo. E Ernout lembra muito bem que em nenhum texto arcaico encontra-se registrado o genitivo em *-ei*. Por outro lado, esse genitivo em *-i*, de origem obscura, que alguns supõem um sufixo de valor adjetivo, só aparece no Céltico e no Itálico. No grego, por exemplo, o genitivo é de formação diferente, embora muito complicado. A língua homérica tem os finais *-οιο* e *-οο*. O dório faz regularmente o genitivo em *-ω* e o ático em *-ου* (< *-οο*). Na opinião da maior parte dos latinistas, o genitivo singular teria sua origem na desinência *-o-syo*. De qualquer forma, a área latina é um desvio.

O tema em *-u-* apresenta a quantidade longa no genitivo singular. Esse *-u* longo provém de uma forma primitiva *-eu*, que evolui para *-ou*. A essa vogal temática acrescenta-se a desinência

-s. *Senatus* aparece em todos os textos arcaicos com o genitivo em -os, *senatous*, o que significa a influência dos temas em consoante, com um tratamento dialetal alternante da desinência: -es / -os. Não são também estranhas as formas arcaicas em -is: *domuis*, *senatuis*.³ No neutro, o genitivo tende a perder a desinência -s: *genus* > *genu*.

No tema em -e-, a desinência primitiva é -s, desinência que Lucrécio emprega: *rabies*. A desinência -i entra no tema em -e- por analogia com o tema em -o-, possivelmente depois da contaminação do tema em -a- com o qual o tema em -e- compartilha os nomes de sufixo -ye- / -ya-: *materies* / *materia*; *rabies* / *rabia*.

A escansão do genitivo -ei pode ser feita com a separação do grupo em duas sílabas ou com o valor de uma só. Por isso é que Vergílio emprega a forma *dii* de genitivo (Eneida 1, 636).

Nos temas em -i e consoante, a influência de um sobre o outro é constante. A desinência -es evolui para *is*, e, sob a influência desta última, abrevia-se a vogal do tema em -i-, prevalecendo a desinência -is de genitivo, comum aos dois temas. O genitivo com a alternância -os encontra-se em formas dialetais.

DATIVO SINGULAR

O dativo apresenta um -i (longo) em todos os temas, com exceção do tema em -e-, onde é quase certamente breve.

3. Cf. AULUS GELLUS, 4. 16, 5, apud ERNOUT, *Morphologie Historique du latin*. p. 67.

DATIVO SINGULAR

Tema da palavra	Género	Desinência primitiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
-a- togā-	f	-i	-ae	togae	togā-i > togāi > togae
-o- dominō- templō-	m n	-i -i	-ō -ō	domino templo	dominō-i > dominō templō-i > templō
-u- fructū-	m	-ei	-ui	fructui	fructeu-ei > fructouei > fructuei > fructui
cornū-	n	-ei	-ui	cornui	corneu-ei > cornouei > corneui > cornui diē-i > diēi
-e- diē-	mf	-i	-ei	diei	puppei-ei > puppeyei > puppeei > puppei > puppi
-i- puppi- ciui-	f m	-ei -ei	-i -i	puppi ciui	ciuei-ei > ciueyei > ciueei > ciuei > ciui > ciui

DATIVO SINGULAR *Continuação*

Tema da palavra	Género	Declinação primitiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
<i>consoante</i>					
ciuitat-	f	-ei	-ī	ciuitati	ciuitat-ei > ciuitati
duc-	m	-ei	-ī	duci	duc-ei > duci
leon-	m	-ei	-ī	leoni	leon-ei > leoni
consul-	m	-ei	-ī	consuli	consul-ei > consuli
patr- (< pater)	n	-ei	-ī	patri	patr-ei > patri
capit- (< caput)	m	-ei	-ī	capiti	capit-ei > capiti

A grafia *-ei* é largamente atestada em palavras dos temas em *-u*, *-i*- e *consoante*. Possivelmente o *-i* do dativo dos temas em *-a* e *-o* tenha a mesma origem.

No tema em *-a*, o *-i* abrevia-se, formando ditongo com o *-a* do tema. Em vários falares latinos fora de Roma, há evolução de *-ae* para *-e* ou perda do *-i*. Convém lembrar que no período primitivo da língua a diferença fundamental entre o dativo e o genitivo era a de que neste o grupo *-ai* separava-se em duas sílabas e no dativo era monossilábico. Os dois casos só se identificam após a evolução de *-ai* para *-ae*.

No tema em *-o*, essa vogal é longa no dativo e não se abrevia, forçando a queda do *-i* final. O seu abreviamento redundaria na formação do grupo *-ei*, que se reduziria a *-i*. A desinência antiga *-oi* é atestada. A redução de *-ōi* a *-ō* segue o mesmo caminho do dativo grego, onde o iota subscrito não é pronunciado.

O dativo do tema em *-e*- é muito pouco empregado. Sempre que possível, a língua prefere as formas supletivas do tema em *-a*: *materiae*. O *-i* desinencial normalmente forma ditongo com o *-e* do tema. É comum também o dativo contrato em *-e*.

Os demais temas têm o dativo em *-ei*, que evolui naturalmente para *-ī*. O dativo em *-e* dos temas em *consoante* que aparece em algumas inscrições deve ser um tratamento dialetal do grupo *-ei*.

ABLATIVO SINGULAR

Tema da palavra	Género	Desinência primitiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
<i>-ŭ-</i> togā-	f	-d	-ā	toga	togā-d > togā
<i>-o-</i> dominō-	m	-d	-ō	domino	dominō-d > dominō
templō-	n	-d	-ō	templo	templō-d > templō
<i>-ŭ-</i> fructū-	m	-d	-ū	fructu	fructeu-d > fructoud > fructūd > fructū
genū-	n	-d	-ū	genu	geneu-d > genoud > genūd > genū
<i>-e-</i> diē-	mf	∅	-ē	die	diē-∅ > diē
<i>-i-</i> puppī-	f	-d	-i/e	puppi naue	puppei-d > puppid > puppi nauei-d > nauid > nauī > naue
ciuī-	m	-d	-i/-e	ciue	ciuei-d > ciuid > ciuī > ciue
<i>consoante</i>					
ciuitat-	f	-e	-e	ciuitate	ciuitat-e > ciuitate
duc-	m	-e	-e	duce	duc-e > duce
leon-	m	-e	-e	leone	leon-e > leone
consul-	m	-e	-e	consule	consul-e > consule
amor-	m	-e	-e	amore	amor-e > amore
capit- (< caput)	n	-e	-e	capite	capit-e > capite

O emprego, na poesia, de um dativo contrato em *-u* é o resultado de analogia com o tema em *-o*. Nos neutros esse dativo é comum.

A desinência indo-européia *-d* é específica do tema em *-o*. Estendeu-se aos temas em *-ā*, *-ī*, *-ū* ainda na fase itálica. O *-d* final precedido de vogal longa cai por volta do começo da época histórica. A vogal final não se abrevia, contudo, por força da lei do alongamento compensatório resultante da queda da consoante. Não há nenhum traço da extensão da desinência *-d* ao tema em *-e*.

Nos temas em consoante não havia a desinência *-d*. A desinência *-e* pode provir, segundo alguns, da desinência *-i* do locativo, desinência esta que provém de *-ei* ou de *-oi*. Seu abreviamento e passagem a *-e* resulta da própria falta da consoante final. Ou pode ser, segundo outros, a desinência de instrumental *-e*. Na época histórica, a desinência dos temas em consoante estende-se ao tema em *-i-* (breve), por analogia: *civi* > *ciue* / *ciuitate*. Conserva-se, todavia, a desinência *-i* (longo) de ablativo nos adjetivos, nos neutros de tema em *-i* e nos substantivos, geralmente femininos, que tinham o tema longo: *facili* / *mari* / *puppi*.

NOMINATIVO PLURAL

A desinência itálica comum do nominativo plural do tema em *-a* é *-as* (< *-a-es*) e do tema em *-o* é *-os* (< *-o-es*). Ë tomada como nominativo plural de tema em *-a* a expressão *laetitias*

NOMINATIVO PLURAL

Tema da palavra	Gênero	Desinên- cia primí- tiva	Desin. ou term. clássicas	Forma clássica	Evolução histórica
-a-					
togā-	f	-āī	-ae	togae	togā-ī > togāi > togae
-o-					
domino-	m	-ōī	-ī	domini	domin-ōī > dominōi > dominei > domini
templo-	n	-ā	-a	templa	templ-a > templa
-u-					
fructū-	m	-ēs	-ūs	fructus	fructeu-es > fructoues > fructues / fructūs (por anal. com acus.)
genu-	n	-ā	-a	genua	genu-a > genua
-e-					
diē-	mf	-yēs	-ēs	dies	diē-(y)es > diees > diēs
-i-					
puppī-	f	-ēs	-ēs	puppēs	puppei-es > puppeyes > puppees > puppēs
facili-	mf	-ēs	-ēs	faciles	facilei-es > facileyes > facilees > facilēs
facilī-	n	-ā	-ia	facilia	facili-a > facilia
ciuī-	m	-ēs	-ēs	ciues	ciuei-es > ciueyes > ciuees > ciuēs

NOMINATIVO PLURAL *Continuação*

Tema da palavra	Género	Desinência primitiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
<i>consoante</i>					
duc-	m	-ēs	-ēs	duces	duc-es > ducēs
princip- (< princep)	m	-ēs	-ēs	principes	princip-es > principēs
hiem-	f	-ēs	-ēs	hiemes	hiem-es > hiemēs
caelib-	mfn	-ēs	-ēs	caelibes	caelib-es > caelibēs
(< caeleb)					
ped-	m	-ēs	-ēs	pedes	ped-es > pedēs
ciuitat-	f	-ēs	-ēs	ciuitates	ciuitat-es > ciuitatēs
capit-					
(< caput)	n	-ā	-a	capita	capit-a > capitā
cord-	n	-ā	-a	corda	cord-a > cordā
leon-	m	-ēs	-ēs	leones	leon-es > leonēs
flumin-					
(< flumen)	n	-ā	-a	flumina	flumin-a > fluminā
patr-					
(< pater)	m	-ēs	-ēs	patres	patr-es > patrēs
consul-	m	-ēs	-ēs	consules	consul-es > consulēs

insperatas de uma atelana de Pompônio. Todavia, há quem veja aí uma contaminação de um acusativo exclamativo. A desinência *-ae* (< *-a-i*) é analógica de *-oi*, não se podendo afastar a hipótese da influência do dual: *duae*.

A desinência *-os* é a contração de *-o-es* e conserva-se nos outros dialetos itálicos. O latim substituiu essa desinência indo-européia pela desinência *-oi* dos pronomes demonstrativos, desinência essa que assumiu a forma arcaica *-ei* e posteriormente, na época republicana, *-i*. Nos diversos falares latinos, o nominativo plural em *-eis*, *-es* *-is*, no tema em *-o-*, é corrente, principalmente nos nomes próprios. Possivelmente uma contaminação de *-ei* com *-os*. Há quem supõe que o *-s* provenha dos nomes de terceira declinação. (Cf. L. R. Palmer, *Introducción*, p. 244)

O plural neutro *-a* é um sufixo de coletivo. No tema em *-o*, liga-se diretamente ao radical.

O tema em *-u-* tinha a mesma desinência dos temas em *-i-* e *consoante*. A desinência *-us* clássica é analógica do acusativo.

A quantidade da vogal da desinência *-es* era diferente: longa, no tema em *-i-* e breve, nos temas em *consoante*. A ação da analogia alonga a desinência dos temas em *consoante*. A presença do *-s* final teria concorrido para que não ocorresse o fenômeno contrário.

ACUSATIVO PLURAL

O gênero animado tem a desinência *-ns* para os temas vocálicos e a desinência *-ns* para os

ACUSATIVO PLURAL

Tema da palavra	Género	Desinência primitiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
- <i>a-</i>					
togā-	f	-ns	-ās	togas	*togā-ns > *togāns > togās
agricolā-	m	-ns	-ās	agricolas	*agricolā-ns > *agricolāns > agricolās
- <i>o-</i>					
dominō-	m	-ns	-ōs	dominos	*dominō-ns > *dominons > dominōs
aluō-	f	-ns	-ōs	aluos	*aluō-ns > *aluons > aluōs
agrō-	m	-ns	-ōs	agros	*agrō-ns > *agrons > agrōs
uirō-	m	-ns	-ōs	uiros	*uirō-ns > *uironns > uirōs
templō-	n	-a	-a	templa	templ-a > templa
- <i>u-</i>					
fructū-	m	-ns	-ūs	fructus	*fructū-ns > *fructuns > fructūs
tribū-	f	-ns	-ūs	tribus	*tribū-ns > *tribuns > tribūs
genū-	n	-a	-a	genua	genū-a > genua
- <i>e-</i>					
diē-	mf	-ns	-ēs	dies	*diē-ns > *diens > diēs

ACUSATIVO PLURAL *Continuação*

Tema da palavra	Género	Desinência primitiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
-i					
ciuī-	m	-ns	-ēs	ciues	*ciuī-ns > *ciuīns > ciuīs / ciuēs
puppī-	f	-ns	-īs/-ēs	puppīs / puppes	*puppī-ns > *puppīns > puppīs / puppēs
facili-	mf	-ns	-īs/-ēs	facilis / faciles	*facili-ns > *facilīns > facilīs / facilēs
facili-	u	-a	-a	facilia	facili-a > facilia
animali-	n	-a	-a	animalia	animali-a > animalia
<i>consoante</i>					
duc-	m	-ns	ēs	duces	*duc-ns > *ducēns > ducēs
leg-	f	-ns	ēs	leges	*leg-ns > *legēns > legēs
ped-	m	-ns	ēs	pedes	*ped-ns > *pedēns > pedēs
consul-	m	-ns	ēs	consules	*consul-ns > *consulēns > consulēs
capit- (< caput)	n	-a	-a	capita	capit-a > capita

temas em consoante. Nestes, desenvolve-se uma vogal epentética *-e-*, inicialmente breve. A síncope do *-n-* intervocálico provoca o alongamento compensatório da vogal. O mesmo fenômeno do alongamento ocorre no tema em *-i-* breve. Por efeito da analogia, sempre constante entre os dois temas, a desinência *-īs* do tema em *-i-* é substituída pela desinência *-ēs* do tema em consoante. Na época clássica, é comum o acusativo plural em *-īs* no tema em *-i-* longo e nos adjetivos, principalmente nos autores arcaizantes.

O gênero inanimado tem a desinência *-a*, antigo sufixo de coletivo.

GENITIVO PLURAL

A desinência *-som* passou dos pronomes aos nomes de tema em *-a-* e estendeu-se aos nomes de tema em *-o-*, atingindo ainda o tema em *-e-*, donde as terminações *-ārum*, *-ōrum*, *-ērum*. Entre vogais, o *-s* da desinência *-som* passa a *-r* por rotacismo.

A desinência indo-européia do genitivo dos nomes é *-ōm*, que se conserva nos demais temas. Pode-se, todavia, supor que no tema em *-i-* e nos temas em consoante o vocalismo da desinência seja breve: *-ōm*.

Algumas palavras compostas masculinas de tema em *-a-*, com o segundo elemento *-cola* e *-gena*, do tipo *agricola*, *Graiugena*, podem conservar a desinência contrata *-um*, proveniente de *-ā-ōm*, conquanto tal desinência possa ser tomada como uma influência do tema em *-o-*.

GENITIVO PLURAL

Tema da palavra	Género	Desinência primitiva	Desl. ou term. clássica	Formas clássicas	Evolução histórica
-a-	f	-sōm	-arum	togarum	*togā-sōm > togārom > togārum
-o-	m n	-sōm -sōm	-orum -orum	dominorum templorum	*dominō-sōm > dominorum > dominōrum *templō-sōm > templorum > templōrum
-u-	m n	-ōm -ōm	-ūm -ūm	fructuum genuum	fructu-ōm > fructuōm > fructuum genu-ōm > genuōm > genuum
-e-	mf	-sōm	-erum	dierum	*diē-sōm > dierom > dierum
-i-	m f mfn	-ōm -ōm -ōm	-ium -ium -ium	ciuium puppium facilium	ciui-ōm > ciuiōm > ciuium puppi-ōm > puppiōm > puppium facili-ōm > faciliōm > facilium
<i>consoante</i>	m f m m	-ōm -ōm -ōm -ōm	-ūm -ūm -ūm -ūm	ducum ciuitatum leonum consulum	*duc-ōm > ducōm > ducum *ciuitat-ōm > ciuitatōm > ciuitatum *leon-ōm > leonōm > leonum *consul-ōm > consuloōm > consulum
capit- (< caput)	n	-ōm	-ūm	capitum	*capit-ōm > capitōm > capitum

A terminação *-ōrum* é analógica de *-ārum*. A desinência primitiva *-ōm* conserva-se em latim, com o abreviamento da vogal, sendo cmum no latim arcaico. A linguagem religiosa e a do direito conservam muitas formas em *-um* de genitivo plural: *deum*, *triumvirum*, *nummum*, etc.

No tema em *-u-*, a terminação *-uum* pode contrair-se em *-um*: *manum*, *currum*, *passum*. Isto pode dever-se a uma influência do tema em *-o-* ou mesmo ao dativo/ablativo, onde a vogal *-u-* passa a *-i-* normalmente, estabelecendo-se uma analogia com os temas em consoante.

DATIVO E ABLATIVO PLURAL

A desinência *-is* é própria do tema em *-o-* que a recebeu do instrumental indo-europeu. Liga-se ao tema, dando a terminação *-ō-is*, que evolui para *-eis* depois do abreviamento da vogal temática. A evolução para *-īs* vem em época mais recente e a forma intermediária é atestada em muitas inscrições arcaicas. Passa analogicamente para o tema em *-a-*. A desinência *-bhos* encontra-se em algumas oposições de gênero, tipo *deis* / *deabus*; *filiis* / *filiabus*.

Nos demais temas a desinência primitiva é *-bho-s*. Nos temas em *consoante*, aparece uma vogal de ligação, analógica do tema em *-i-*. A ligação direta da desinência ao tema em consoante poderia gerar evoluções fonéticas que desfigurariam quer o tema, quer a desinência. É normal no latim a preferência dada à vogal de ligação.

DATIVO E ABLATIVO PLURAL

Tema da palavra	Género	Desinên- cia primi- tíva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
- <i>o-</i>					
togā-	f	-is	-īs	togis	*togā-īs > *togāis > *togēis > togis
- <i>o-</i>					
dominō-	m	-is	-īs	dominis	*dominō-īs > *dominōis > dominēis > dominīs
templō-	n	.is	-īs	templis	*templō-īs > *templōis > templēis > templīs
- <i>u-</i>					
fructū-	m	-bho-s	-ibus/ -ubus	fructibus/ artubus	*fructū-bho-s > fructubos > fructubus fructibus
cornū-	n	-bho-s	-ibus	cornibus	*cornū-bho-s > cornubos > cornubus cornibus
- <i>e-</i>					
diē-	mf	-bho-s	-ebus	diebus	*diē-bho-s > diebos > diebus
- <i>i-</i>					
puppī-	f	-bho-s	-ibus	puppibus	*puppī-bho-s > puppibos > puppibus

DATIVO E ABLATIVO PLURAL *Continuação*

Tema da palavra	Gênero	Declinação primitiva	Desin. ou term. clássica	Forma clássica	Evolução histórica
ciui-	m	-bho-s	-ibus	ciuiibus	*ciui-bho-s > ciuibos > ciuibus
facili-	mfn	-bho-s	-ibus	facilibus	*facili-bho-s > facilibos > facilibus
<i>consoante</i>					
duc-	m	-i-bho-s	-ibus	ducibus	*duc-i-bho-s > ducibos > ducibus
ciuitat-	f	-i-bho-s	-ibus	ciuitatibus	*ciuitat-i-bho-s > ciuitatibos > ciuitatibus
leon-	m	-i-bho-s	-ibus	leonibus	*leon-i-bho-s > leonibos > leonibus
consul-	m	-i-bho-s	-ibus	consulibus	*consul-i-bho-s > consulibos > consulibus
capit- (< caput)	n	-i-bho-s	-ibus	capitibus	*capit-i-bho-s > capitibos > capitibus

No tema em *-u-* era de se esperar que essa vogal aparecesse sistematicamente ao lado da desinência. São, contudo, poucas as palavras em que isso acontece. Por influência dos temas em consoante, a vogal *-u-* cede o seu lugar à vogal *-i-*: *fructibus*.

CONCLUSÃO

O quadro que acabamos de apresentar significa, naquilo que se refere à língua clássica, a fixação em obras escritas das formas de desinências casuais mais aceitas pela maioria. Mas a língua literária é, em si mesma, uma língua especial e, como tal, tende a permanecer invariável. As inovações e alterações fonéticas e morfológicas correm por conta da língua oral.

Todavia, as próprias formas casuais fixadas pela língua escrita são indicadoras de um processo que ainda não poderia estar terminado. Vê-se, por exemplo, que no plural, o dativo e o ablativo trazem um só morfema para os temas em *-a-* e *-o-* e outro para os demais temas. Se o mesmo houvesse acontecido ao singular, há muito o latim teria seguido o caminho do grego: a perda do ablativo.

A vida da língua está, pois, na fala. A língua escrita tem, entretanto, o condão de fixar os seus passos através dos tempos e de permitir-nos conhecer as várias fases da sua evolução.

BIBLIOGRAFIA

- COLLART, Jean. *Grammaire du latin*. 2ème. édition; Presses Universitaires de France, Paris, 1969; Coleção "Que sais-je?".
- ERNOUT, A. *Morphologie historique du latin*. 3ème édition; Librairie Klincksieck, Paris, 1953.
- . *Recueil de textes latins archaïques*. Librairie C. Klincksieck, 1957.
- MEILLET, A. *Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes*. University of Alabama, 1969.
- MEILLET, A. et VENDRYES, J. *Traité de grammaire comparée des langues classiques*. Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris, 1953.
- NIEDERMANN, M. *Phonétique historique du latin*. Librairie C. Klincksieck, Paris, 1953.
- PALMER, L.R. *Introducción al latín*. Apresentação, tradução e notas de Juan José Moralejo e José Luis Moralejo. Editorial Planeta, S.A., Barcelona, 1974.
- SZEMERÉNYI, Oswald. *Introducción a la lingüística comparativa*. Versão espanhola de Adelino Alvarez. Editorial Gredos, Madrid, 1978.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

1954

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

ÍNDICE

	<i>APRESENTAÇÃO</i>	7
	<i>'INNOCENS MANIBUS ET MUNDOS CORDE'</i> Por Olinto Carlos da Fonseca	9
I —	LITERATURA	15
	<i>HELENA E SINÃO, OS TRAIADORES DE TRÓIA</i> Por Antônio Martinez de Rezende	17
	<i>O COMO E O QUÊ NO ÊDIPO REI, DE SÓFOCLES</i> Por Jacyntho José Lins Brandão	31
	<i>PARA ENTENDER A TRAGÉDIA GREGA</i> Por Johnny José Mafra	61
	<i>UMA TRAGÉDIA ESQUILIANA: OS PERSAS</i> Por Rubens dos Santos	87
II —	FILOGIA	119
	<i>ELEMENTOS DE -MORFOLOGIA HISTÓRICA DO NOME EM LATIM</i> Por Oscarino da Silva Ivo	121

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

1954

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO