

**I LITERATURA, INTERTEXTO, INTERTEXTUALIDADE: uma reflexão a partir de teorias em literatura comparada**

No dizer de Aristóteles, "a arte imita a vida". Essa mimesis ou representação parece confirmar-se pela própria história da arte e, conseqüentemente, pela história do mundo. Se o mundo mudou, e essa é uma verdade insofismável, se a arte assumiu formas tão diversas e até imprevisíveis, como seria possível sustar o tempo, a evolução do pensamento num mundo tão outro? Os sistemas semiológicos e, dentre eles, a linguagem verbal, passaram por mudanças extraordinárias, e todo esse movimento não poderia deixar de refletir-se nas artes, em todas as artes que têm, nuclearmente, sua origem na necessidade de o homem expressar-se, no sentido lato do termo. Dentre elas, a arte verbal talvez seja a mais antiga de todas, e desde que o homem pôde dispor do instrumento linguagem, no dizer de Scholes e Kellogg<sup>1</sup>, ele inventou a literatura que é, aqui, nosso principal referente.

O óbvio preâmbulo tem a única intenção de fazer o ponto para uma reflexão que pretende tentar a seleção de alguns aspectos que nos parecem relevantes. Em primeiro lugar, os cânones clássicos, que dominaram o mundo literário por longos anos, parecem estar hoje superados dando espaço a uma nova visão de literatura sem fronteiras, embora permitindo e até enfatizando a identidade indiscutível de cada cultura. Identidade essa, contudo, permeada, vestida de traços culturais alheios. A apropriação cultural sempre existiu e provavelmente sempre existirá. Essa apropriação, entretanto, foi e deverá ser um lugar, um espaço de proliferação, de disseminação capaz de produzir e re-produzir idéias, formas, conceitos e conteúdos e de ser aceita como um fenômeno absolutamente natural, despreocupado de citação de fontes, influências e referências, de acordo com os postulados mais recentes dos estudos em Literatura Comparada.

\* Professora do Departamento de Letras e Comunicação Social da UNISC.  
<sup>1</sup> SCHOLES, R. & KELLOGG, R. *The nature of narrative*. London: Oxford University Press, 1966. p.17.

Nesse processo inter e transcultural o que se perde é apenas a exterioridade, diz Roland Barthes.<sup>2</sup> No momento em que muda o destinatário, os conceitos também se modificam, acrescentam, somam num dialogismo constante, produzindo, pelo processo literário, o que Barthes chama, com absoluto *esprit de finesse*, de descontínuo articulado.

Esse tipo de reflexão nos reconduz inevitavelmente ao conceito de fontes e influências. Que fontes? Quais influências? Como recuperá-las depois de sua homogeneização de formas e conteúdos? Trata-se de uma gestação difícil e arriscado seria tentar estabelecer uma fronteira para diferenciar o *passant* e o *passeur*, uma vez que ao "passar" ocorreu uma ampliação, uma transmutação, uma semente em que é praticamente impossível recuperar a semente em seu estado primitivo. A terra fértil e os fenômenos temporais e geográficos já produziram a sua extraordinária metamorfose.

"Fui a Tróia sem cavalo ...". No "Murilograma a Oswald de Andrade",<sup>3</sup> apenas para ilustrar com um exemplo, temos a alusão a uma *Iliada* tão diluída no tempo, no espaço e no conceito que em nada se relaciona e, ao mesmo tempo, está intimamente relacionada com algo anterior, com o que chamamos de intertexto.

Nesse percurso vem à tona o conceito básico de intertextualidade que contém a idéia tão claramente explicitada por Barthes<sup>4</sup> de uma redistribuição da língua responsável não pela reprodução, mas pela produtividade. Os postulados básicos da Linguística Estrutural já haviam estabelecido a finitude dos sistemas linguísticos e a infinita possibilidade de novos arranjos que a língua, apesar de finita, pode propiciar, mas não haviam levado em conta o aspecto literário desses arranjos. A esse respeito, lembramos aqui Riffaterre:

"Na linguagem cotidiana as palavras parece estarem ligadas verticalmente, cada termo liga-se à realidade que pretende representar, cola-se ao seu conteúdo como uma etiqueta a um frasco (...) Mas em literatura a unidade de significação é o próprio texto. Os efeitos que as palavras, enquanto elementos de uma rede finita, produzem umas sobre as outras, substituem a relação semântica vertical por uma relação lateral que, constituindo-se ao longo do texto escrito, tende a anular a significação individual que as palavras

podem ter no dicionário. O leitor que tenta interpretar a referencialidade acaba por chegar ao não-sentido; o que vai forçá-lo a procurar o sentido no interior do novo âmbito de referência dado pelo texto. É a este novo sentido que chamamos significância."<sup>5</sup>

## 2 LITERATURA E INTERDISCIPLINARIDADE

Intertexto e intertextualidade nos conduzem, por sua vez, como num *motu perpetuo*, à infiltração em outros campos artísticos e não-artísticos, e portanto de outras tantas intertextualidades que desembocam num amplo campo interdisciplinar: artes plásticas, música, ciências naturais, arqueologia, sociologia, lingüística, filosofia, etc. Não há como ler os clássicos, por exemplo a *épica homérica*, sem entrarmos no próprio mundo grego, donde surge o texto mitológico, histórico, político, filosófico e religioso que entretete o texto literário. É desse emaranhado, dessa teia de aranha, não a partir do texto em si, mas da recepção do texto, que se cria a possibilidade de o leitor re-criar uma infinidade de outros textos. Em seu livro sobre Homero, Cedric Whitman<sup>6</sup> compara a *Iliada* a cerâmica geometricamente decorada da Grécia antiga, devido ao equilíbrio preciso e elaborado do enredo. Temos aqui um emprego sugestivo das artes plásticas para a descrição de uma obra literária. Dessa forma, não parece difícil supor que a percepção dos aspectos intertextuais teria sua influência no próprio conceito de gênero literário, rechaçando a tendência à regulamentação estética da linguagem em rígidos esquemas retóricos:

"O hibridismo dos gêneros, no contexto da revolução industrial que se inicia na Inglaterra na segunda metade do século XVIII, mas que atinge o seu auge com o nascimento da grande indústria, na segunda metade do século XIX, passa a se confundir também com o hibridismo dos *media* e a se alimentar dele. A emergência da grande imprensa desempenha um papel fundamental nos rumos da literatura (...)."<sup>7</sup>

<sup>5</sup> RIFFATERRE, Michel. A ilusão referencial. In: BARTHES, R. et al. *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984. p. 102.

<sup>6</sup> WHITMAN, Cedric. In: DANZIGER, Marlies K. & JOHNSON, S. W. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

<sup>7</sup> CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 15-16.

<sup>2</sup> BARTHES, Roland. *Le grain de la voix*. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981.

<sup>3</sup> MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. e prep. do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 684-685.

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. *Encyclopédie Universalis*, Tomo XV.

Essa modificação sofrida pela obra literária data justamente do fim do século XIX: multiplicando-se os significados da obra, torna-se necessária uma leitura diferenciada. A crítica passa a deparar-se com a problemática do inter-relacionamento dos discursos que, embora não sendo uma novidade, porque: "a literatura nasceu da e na literatura"<sup>8</sup>, nessa época aparece sistematicamente na obra literária sob forma de paráfrase, estilização, paródia, etc. O inter-relacionamento dos discursos não é, contudo, uma criação do século XIX, exemplos importantes se encontram no Classicismo, no Barroco, no Arcadismo e em outras escolas, mas é no fim desse século que ele, além de ser visto em sua sistematicidade, é assumido de forma implícita pelos escritores e, o que é mais importante, é reelaborado tanto na forma como no conteúdo. O novo tipo de romance que surge dessas circunstâncias não revoluciona apenas o gênero literário mas, sobretudo, evidencia uma nova atitude artística e, conseqüentemente, uma nova postura crítica que levantará o importante questionamento sobre a atitude do crítico em relação à obra e em relação à sua própria atividade, ou seja, a intertextualidade crítica.

Nas palavras de Butor:

"A citação mais literal já é, em certa medida, uma paródia. O simples levantamento a transforma, a escolha na qual eu a insiro, seu recorte (dois críticos podem citar a mesma passagem, fixando seus limites de modo bem diverso), as supressões que opo em seu interior, e que podem substituir a gramática original por uma outra e, naturalmente, o modo como eu a encaro, como ela é tomada em meu comentário."<sup>9</sup>

O que diferencia, de fato, a intertextualidade crítica das demais formas de intertextualidade é a circunstância de ela ser assumida com todo o respeito devido aos direitos do autor e à ética dos cânones acadêmicos, enquanto a intertextualidade poética pode ser escamoteada ou não, mas sempre redefinida e dinamizada criativamente. Essa diferenciação, apesar de contestada por alguns teóricos como Barthes, Butor e Blanchot, sobrevive na atualidade, devido à natureza intrínseca da crítica e à natureza intrínseca da literatura. Alguns posicionamentos atuais indicam, porém, uma tendência em direção à queda dessa fronteira. Uma posição de fato coerente com a diluição dos gêneros literários, que, contudo, segundo Perrone-Moisés,<sup>10</sup> poderá acarretar a destruição de paredes muito

maiores que as da literatura e que deverá levar em conta uma multiplicidade de problemas metalingüísticos. Outro aspecto que diferencia as intertextualidades, ainda segundo a autora, é que o discurso crítico produz uma duplicação, enquanto a intertextualidade poética atua como unificação, como amálgama.

Esses questionamentos implicam condições de intertextualidade: para que não haja sobreposição, apropriação pura e simples, é preciso que a obra seja aberta, inacabada, tendo ficado atrás de si e deixa para que o diálogo prossiga infinitamente. Para Butor, a obra aberta é aquela que impele, que se prolonga, enquanto Barthes, pensando o mesmo, fala em reescritura. O que diferencia os dois últimos autores é que enquanto Barthes não acredita em fontes e portanto assume a apropriação, Butor defende a exatidão e o respeito a outros textos. Para Maurice Blanchot: "a obra de arte, a obra literária, não é nem acabada nem inacabada: ela é".<sup>11</sup> Continuidade, contigüidade, circularidade, em suma, a obra literária não se fecha em si mesma, do contrário ela se esgota, se aniquila, deixa de existir e portanto nega-se a si mesma.

Se ainda levarmos em conta, além da diluição dos gêneros e do desaparecimento das hierarquias intertextuais, a supressão das fronteiras entre as artes, estaremos diante de um desafio ainda maior, não somente o da intertextualidade, mas do desafio entre as próprias artes, posto que as artes não deixam de ser textos semiológicos, apenas de natureza diferente, que participam do texto e até podem desencadeá-lo.

### 3 A HERANÇA DA EPOPÉIA GREGA: aspectos culturais e multidisciplinares

"Alguém disse: "Por que preocupar-se em volta de Homero? De forma alguma o compreenderemos. E eu respondo: não compreendo nem o sol, nem a lua ou as estrelas; contudo, elas giram sobre minha cabeça e eu me reconheço nelas olhando-as e observando seu maravilhoso curso regular, e pergunto-me se tudo isso não possa tornar-se também alguma coisa de mim. Goethe"

#### 3.1 A sociedade homérica

O nosso percurso pela intertextualidade nos conduz inevitavelmente àqueles textos fundadores que alicerçaram todo o nosso discurso intertextual e

<sup>8</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978. p. 59.

<sup>9</sup> BUTOR, Michel. *Repertoire III*. Paris: Minuit, 1968. p. 18.

<sup>10</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>11</sup> BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: N.R.F., 1953. p. 11.

interdisciplinar. Impossível conhecer a civilização grega, que foi a fonte de toda a literatura e do pensamento ocidental, sem entrarmos no mundo mítico grego, e é a partir dele que traçamos a nossa trajetória.

A epopéia homérica estrutura-se no Período Arcaico que abrange, na Grécia, o período que vai desde o século VIII ao século V a.C. e se configura como o princípio das manifestações culturais do seu povo, tendo como pano de fundo as conquistas territoriais que fizeram da Grécia Antiga um mundo de referência em termos literários, culturais e políticos.

A *Odisséia*, nascida há quase 3000 anos na Ásia Menor, é, juntamente com a *Iliada*, o mais antigo poema que a Antiguidade nos legou (exceção feita pela epopéia apócrifa de *Gilgamesh*, que seria anterior). Com os poemas homéricos aparece pela primeira vez uma grande epopéia que, partindo de breves histórias populares, torna-se representativa de um novo sentimento pan-helênico.

O poeta da *Odisséia* desenvolve sua obra, no todo e em suas partes, nas bases de um conto tradicional, cuja forma e conteúdo serão os precursores do romance grego que surgirá em época posterior. O conceito de espaço, o novo sentido do ambiente e da paisagem, a dimensão espiritual e o tema do destino e da vida, tudo revela a mão de um poeta maior.

Na *Iliada*, por outro lado, há a exaltação do valor guerreiro, e a obra coloca-se como representação mítica e artística dos gregos primitivos e de suas conquistas territoriais que enfatizam a atividade coletiva, embora não seja estranha também a valorização individual:

“Em todo rigor, o herói da epopéia não é nunca um indivíduo. Desde sempre, considerou-se como uma característica essencial da epopéia, o fato de o seu objeto não ser um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E a comunidade é uma totalidade concreta, orgânica e, por isso, rica nela mesma de sentido. É por isso que a massa de aventuras que constitui qualquer epopéia é sempre articulada, mas nunca rigorosamente fechada; forma um ser vivo, de uma inesgotável riqueza íntima de vida, que tem outros seres semelhantes ou análogos como irmãos e como vizinhos.”<sup>12</sup>

A epopéia representa assim um ideal de vida, e a caracterização de seus personagens os torna arquétipos humanos que servirão de modelo para as gerações futuras. Werner Jaeger ressalta a grande influência da poesia épica na

<sup>12</sup> LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [s.d.], p.66-67.

formação social e cultural da Grécia Antiga. Os próprios filósofos socráticos consideravam Homero o educador de toda a Grécia. A razão se deve ao fato de que na idade primitiva os valores estéticos estavam vinculados aos valores éticos. A arte, para os gregos, estimulava a conversão espiritual, porque a beleza da arte - em todas suas expressões - além de tocar a sensibilidade, desperta o desejo de emulação dos heróis. A poesia épica torna-se assim a primeira tentativa artística que pereniza paradigmas ideais.<sup>13</sup> “O *phatos* heróico da *Iliada* e a ética aristocrática da *Odisséia* são imagens de vida que exerceram influência duradoura sobre a realidade grega”.<sup>14</sup>

Ao falar em literatura grega, ao descrever-lhe o caráter heteróclito que denota e explica o conceito de uma literatura dificilmente desvinculada de um saber mais amplo, que passa pela história, pela mitologia, pela história das religiões, pela psicologia, etc., abre-se para nós um imenso painel quase impossível de abarcar numa única visão. Para tanto, passaremos pela reflexão de diversos autores - e de diversas abordagens - que contribuíram e contribuem para uma maior elucidação não só da literatura grega clássica, mas também de um mundo grego que se descortina rico e instigante, mítico e real, permeado de fábula e de história; de filosofia e política. Em suma, de cultura, no sentido mais lato da palavra:

“Perderemos muito dos pensadores se os desprendermos da epopéia, da lírica e da tragédia. A tragédia será um mistério se a desvincularmos da epopéia, da lírica, da filosofia e da oratória. A literatura grega repete, com variações, a tentativa de recuperar o mundo que, ao recuar, fez-se mistério. A epopéia explora as origens do universo e do homem, procurando compreender a ação sobre o mundo. A literatura grega nos oferece o espetáculo de textos que nascem verdadeiramente originais. São *kosmoi*, mundos ordenados para ordenar o mundo (...).”<sup>15</sup>

Ao penetrarmos nos poemas homéricos, o panorama que se nos apresenta é o de uma sociedade formada por uma categoria especial de homens, na qual falta ainda uma clara distinção entre o psíquico e o somático, que se interpenetram,

<sup>13</sup> Cf. JAEGER, Werner. *Paidéia, a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1979. p.21-77.

<sup>14</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959. V.1. p.58.

<sup>15</sup> SCHÜLER, Donaldo. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985. p.7-8.

fazendo das funções intelectuais órgãos do corpo. A própria arte micênica mostra, através de seus desenhos e pinturas, essa estranha fusão, e a própria nomenclatura empregada por Homero, para definir tais realidades, nos dá a imagem de um homem possuidor de impulsos, apetites, alentos que podem impelir o herói para ações gloriosas bem como para a execução de ações triviais, como alimentar-se, por exemplo. O entendimento, a compreensão, Homero coloca-os na região precordial. Quanto ao aspecto do homem, a palavra *soma* indica o cadáver do qual se desprende a alma. Essa concepção não é encontrada somente em Homero, mas também em povos antigos que relacionavam a vida com a respiração ou com o sangue.

Os desequilíbrios psíquicos são quase sempre atribuídos a forças externas, personificadas pelos deuses, embora o herói homérico não se furte à sua responsabilidade. Mas, na essência, o homem homérico depende do destino que, em última análise, é a vontade dos deuses, por sua vez subordinados à força superior da *moira*.

Oposto a esses conceitos transcendentais, existe o conceito de excelência, superioridade, buscada como objetivo supremo do homem homérico. Uma excelência que tanto poderá dar-se no campo de batalha, nos embates agonais ou no âmbito da eloquência, aspectos esses bem terronos e seculares. Esse conceito de excelência se aplica também às mulheres e pode dar-se no plano da beleza física ou no plano das habilidades nas prendas domésticas, ou ainda em valores morais. Em contrapartida, a falta de valor ou de bravura enseja o conceito de vergonha que toma a forma de uma censura coletiva, a *nemesis*. Essa escala de valores é tão rigorosa, que Aquiles prefere morrer a ser desonrado. O mesmo Aquiles que se recusa a lutar com os aqueus por sentir-se desonrado por Agamênon. O próprio Heitor, tão valeroso no momento de enfrentar Aquiles, tem repensamentos e dúvidas. Andrômaca, a esposa, Laerte, o pai, e Hécuba, a mãe, o exortam a retirar-se da luta, mas o conceito de honra prevalece, e Heitor vai ao encontro da morte certa pelas mãos de Aquiles. A morte é vista como o aniquilamento total e a inércia, contudo, se o herói tiver deixado para trás uma vida digna e gloriosa, poderá descer à casa de Hades pelo menos em paz, e seus herdeiros poderão orgulhar-se de seu nome.

O homem homérico se mostra, assim, fruto do interesse que os deuses sentem por ele (se ele o tiver merecido através de oferendas e preces), mas também fruto de um forte espírito agonal, nos jogos ou no campo de batalha, ou ainda na Assembléia.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Cf. PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988. p. 114-130.

Como se pode observar, a moral e o comportamento da aristocracia grega, praticamente a única camada social presente na obra homérica, são abertamente competitivos.<sup>17</sup> Ser o melhor na guerra ou na sabedoria é motivo de honra, enquanto ficar aquém do valor heróico é motivo de sanção coletiva. Essa excelência é sempre herdada da linhagem familiar, entretanto deve ser cultivada, porque ela não é garantia de sucesso por si só.

A moral heróica é a moral aristocrática e, mesmo que o herói cometa atos reprobatórios, não perde suas qualidades. Esses aspectos serão encontrados mais tarde na educação grega que deve aos poemas homéricos as suas sementes.

O herói homérico deve ser honrado pela opinião pública e muitas vezes a *doxa* é representada por bens materiais. Quando Agamênon tenta reconciliar-se com Aquiles, é com valiosos presentes que ele chega, incluindo a bela Briseis, a presa de guerra que coube a Aquiles. De qualquer forma, ação guerreira e ação política estão interligadas sob o conceito de *areté*, e a recompensa será proporcional a essa virtude ou excelência.

O triunfo do herói se dá, pois, pela ação, mas também pela palavra que lhe darão *euphrosine*, ou seja, uma vida doce e refinada. Os capítulos finais da *Iliada* são um belo exemplo. Também na poesia posterior de Píndaro o ideal competitivo abarca dois planos: a vitória nos jogos e o pano de fundo da herança mítica. Como em Homero, aqui também há equilíbrio entre o risco heróico e o desfrute da vida. Mas, apesar da evolução moral que aparece em Teógnis e Píndaro, ainda permanece o conceito de excelência que deve ser demonstrada, cultivada e doutrinada. Com essa finalidade as crianças aristocráticas têm mestres para ensiná-las. Em Teógnis encontra-se ainda a ênfase na amizade e na gratidão por parte dos aristocratas, aliadas à solidariedade. Exemplos nos vêm dos próprios deuses que tomam partido por este ou aquele herói que lhes fez oferendas e sacrifícios (ou que eles amam mais), ou ainda pelos favores recebidos pelos humanos que sentem-se na obrigação moral de retribuir.

### 3.2 O mundo grego: aspectos éticos e políticos

Até época bem posterior (século V a.C.), era a aristocracia que administrava e ministrava a justiça, e essa mesma aristocracia criou um tipo de cultura essencialmente unitária, além de solidária. Um exemplo disso o temos na viagem de Telêmaco pelas cortes: essa unidade e solidariedade não conhecem

<sup>17</sup> Cf. ADRADOS, Francisco Rodrigues. *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza, [s.d.], p. 36-49.

fronteiras geográficas (o que não acontecerá na cultura espartana). Paradoxalmente, entretanto, a organização posterior de Esparta (modelo da aristocracia dos séculos VI a IV a.C.) resultou de reformas bastante distanciadas dos ideais de nobreza da tradição antiga.

A reforma de Esparta se dá pela mão de Licurgo e do rei Teopompo (séc. VIII a.C.): igualdade para os espartanos e o ideal de *polis* à qual se subordina a fama de seus habitantes. Nessa nova realidade política e social, os espartanos foram dispensados de trabalhos manuais e assim todos se converteram praticamente em nobres. Firma-se dessa forma o ideal de uma classe superior homogênea e responsável por toda uma nação. Vários fatores mantinham e protegiam esse *statu quo*. Não havia moeda circulante e por isso não pôde surgir uma classe mercantil; a herança obrigatória da terra da família mantinha a riqueza dos herdeiros. Impedia-se aos espartanos de viajar e, aos estrangeiros, de entrar em Esparta. Essa situação econômico-política fez com que o ideal de *areté* empobrecesse, ficando limitado ao valor militar. A austeridade espartana e o seu isolamento demonstram, de fato, pobreza espiritual, posto que a igualdade dos espartanos tinha pouca influência na política da qual o espírito racional estava a serviço.

A exaltação da individualidade encontrada em Homero, como vimos, apresenta uma restrição social fundada na idéia de glória e fama. Disso resulta, na época primitiva, que o importante é o que se pensa de um herói, não importa o que ele tenha feito. A separação entre "o parecer" e o "ser" é uma descoberta posterior que culminará em Parmênides e abrirá caminho para o reconhecimento e cultivo da vida interior. Esses aspectos do parecer e do ser os encontraremos ainda em Roma. Sobrevivem até hoje sob forma de figura: "A mulher de César não deve apenas ser honesta, deve parecer honesta".

Embora em Píndaro e Teógnis essa diferença já seja percebida, o papel da censura social é ainda decisivo, e ela se estabelece com duas palavras: bonito/feio, conceitos que se tornarão o eixo da moral grega. As obras boas são gloriosas; as ações feias são vergonhosas, mesmo que involuntárias. Fica assim evidente que para a sociedade homérica só é bonito aquilo que preenche o ideal de *areté*. Aqui não se diferencia erro de culpa. Êxito e derrota, contudo, nem sempre se referem a contextos agonais: é bonito também o respeito aos deuses, a piedade para com os mortos (exemplos belíssimos os temos nos funerais de Pátroclo e de Heitor); o respeito aos pais, aos velhos, à família, às autoridades, aos hóspedes, aos mendigos, aos arautos. Esses comportamentos sociais e religiosos, já ensejando a semente da moral que se desenvolverá bem mais tarde, encontram em Homero inúmeras demonstrações. Os laços familiares são percebidos fortes e afetuosos, bem como o respeito pelo hóspede. É justamente

em razão da violação das leis da hospitalidade, com o rapto de Helena, que se desencadeia a guerra de Tróia. Inclusive, Homero deixa transparecer aspectos que parecem estar pouco em consonância com o rigor dos padrões da epopéia clássica, quando ele condena, bem sutilmente de fato, o tratamento cruel dado por Aquiles ao corpo de Heitor e o sacrifício dos prisioneiros em homenagem a Pátroclo. Inferem-se aqui traços humanizados que fazem prever uma nova moral em gestação.

Teógnis e Píndaro nos dão uma panorâmica em que a sanção social está atrelada aos contextos antigos como fracasso ou falta de respeito, mas também a esferas mais amplas como a relação com a cidade, com os amigos, e ainda mais gerais, como o respeito à justiça, ao comedimento, à verdade. Aquiles é um embrião de exemplo, e não faltam expressões do tipo: "Dize toda a verdade", repetidas inúmeras vezes na *Iliada* e na *Odisséia*.

Esse desequilíbrio, essa falta de definição de conceitos manter-se-á até o século V a.C. e abrirá espaço à polêmica socrática que desfaz essa ambigüidade entre o "bonito e o feio". Essa pré-moral incipiente e parcial é característica da aristocracia dos séculos VII e VI a.C. e, embora haja indícios que exaltam a justiça como a única virtude já em Focílides e Delfos, o processo moralizante será longo e lento.

### 3.3 A concepção do homem homérico

A concepção do homem homérico não pode, como vimos, desvincular-se do conceito de divindade. E é essa divindade que podemos observar nos poemas homéricos.<sup>18</sup> Sua principal característica é a aparência clara e antropomórfica, o que representa uma grande superioridade sobre os demais deuses da Antigüidade que possuíam formas ocultas e assustadoras. Apesar de algumas metamorfoses em animais, que acontecem na *Iliada* e na *Odisséia*, esses são apenas vestígios. Os seus epítetos relacionam-se sempre a qualidades humanas, assim como suas ações que repetem as dos mortais. De acordo com Pereira da Rocha,<sup>19</sup> que refuta Mazon, a *Iliada* não seria o poema menos religioso jamais escrito. O que ocorre é que na *Iliada* religião e ética estão completamente desvinculadas, embora haja leves vestígios, quando Zeus, por exemplo, penaliza os perjuros e protege os suplicantes. O próprio tratamento dado a Príamo por Aquiles, quando o rei vai implorar-lhe o corpo do filho Heitor, aconselhado pelos deuses, caracteriza o respeito pelos mortos e a piedade para com os velhos, mas trata-se de vestígios

<sup>18</sup> PEREIRA, Maria Helena da Rocha. Op.cit., p.103-130.

<sup>19</sup> Idem, ibidem, p.108.

muito incipientes que não configuram ainda um conceito de moral.

Boa parte das tardias crenças gregas representam o desenvolvimento dessas sementes dos ensinamentos homéricos em que estão presentes as relações entre os deuses e os homens, e raramente os traços das origens homéricas se perderam em épocas posteriores. O Prof. Rose, citado por Guthrie,<sup>20</sup> demonstrou que a chave para a compreensão dessas relações reside na organização da sociedade homérica. Nos poemas homéricos o que percebemos é apenas a religião dos chefes e dos heróis, ao passo que pouco ou nada é dito sobre a religião do povo.

A classe mais alta era composta pelos deuses que, apesar de suas formas e comportamentos "humanos" eram bem distantes dos homens. Apenas no caráter eles se aproximam. Fragilidades humanas e falhas divinas, pecados e mentiras são comuns aos deuses e aos mortais. Os deuses, fascinados pela beleza dos mortais, se aproximavam e se juntavam a belas mulheres (e vice-versa), tinham filhos, e esses filhos eram os reis entre os homens. Ainda assim, a prole nascida desses casamentos mistos permanecia mortal (é o caso de Aquiles, filho da deusa Tétis e de um pai mortal). Esse é o aspecto que mais diferencia deuses e homens: a imortalidade daqueles e a caducidade destes.

Apesar dessa diferença ou, quem sabe, em razão dessa diferença, o que aproximava os deuses dos homens era um elemento de natureza humana, não o fato de que os homens possuíssem algo de divino. As relações entre deuses e homens são tão intensas que os próprios deuses descem do Olimpo e entram no campo de batalha, uns apoiando os aqueus, outros apoiando os troianos.

Em relação ao aspecto moral, quando os homens eram punidos pelos deuses, a punição não acontecia em padrões morais, eles eram punidos apenas por ofensas pessoais aos deuses. Os deuses podiam criticar-se entre si, como os reis faziam entre eles, enquanto um homem do povo jamais se atreveria a alguma petulância, porque seria punido sem piedade.

Por serem mortais e terem consciência de sua transitoriedade, os heróis aristocráticos tinham no corpo a fonte de sua alegria de viver: esportes, comida, bebida e o amor eram as supremas dádivas dos mortais ricos, e a velhice era vista como uma separação, a separação da psique do corpo. De acordo com Nilsson,<sup>21</sup> "o modelo do panteão homérico é solidamente fundado na realeza feudal micênica" da qual Homero preservou traços reconhecíveis, ao passo que a

<sup>20</sup> GUTHRIE, W.K.C. Gods and men in Homer. In: \_\_. *The Greeks and their gods*. London: Methuen, 1954. p.117-127.

<sup>21</sup> Cf. NILSSON, Martin Persson. *A history of Greek religion*. 2. ed. Translation by Fielden. New York: Norton Library, 1964.

comunidade dos deuses era semelhante às condições que posteriormente seriam adotadas pela cavalaria na Idade Média.

Essa analogia entre deuses e homens enfatiza mais o poder do que a honradez ou a justiça. Por outro lado, Nilsson prefere considerar essa analogia como derivada da origem de natureza-espírito dos deuses, daí ser o poder um aspecto mais importante do que a moral. De acordo com a crença fatalista de que "a chuva cai sobre o justo e sobre o injusto...", os deuses, originários da natureza-espírito, não poderiam levar em consideração alguma coisa chamada moral, especialmente na moderna acepção ocidental da palavra. Por isso, a afirmação de Mazon<sup>22</sup> sobre a *Iliada* pode realmente ser questionada. Não se trata de religiosidade ou de ausência de religiosidade. Acontece que os conceitos religiosos dos antigos gregos, e naturalmente dos heróis homéricos, era uma religiosidade totalmente *sui generis*. Seria impossível enquadrá-la em padrões morais ou imorais, mas simplesmente amorais.

Guthrie,<sup>23</sup> por sua vez, tem outra explicação para esse aspecto. De acordo com ele, em Homero a vontade de um grande homem é a sua única lei: ele não faz certas coisas porque são corretas e adequadas; elas são corretas e adequadas porque ele as faz. Uma exemplificação, diz o autor, pode ser encontrada na palavra *dike* traduzida por "justiça", e esse significado será adquirido muito cedo pelos gregos. Mas se a etimologia está ligada, como é provável, ao significado de "direção" ou "caminho", o primeiro sentido é de comportamento costumeiro de qualquer classe particular. Na *Odisséia*, a palavra *dike* toma tanto o significado de "adequado" como de "justo" ou "direito". É o que ocorre quando Ulisses encontra o velho pai Laertes, trabalhando no campo, e o aconselha a tomar um banho e alimentar-se, pois isso é "adequado aos velhos". Adequado, aqui, tanto pode significar "o que é correto" como também "o que é de direito".

A própria justiça consistia em fazer aquilo que o costume havia estabelecido, fosse qual fosse a classe social. Os deuses eram os mais livres para ministrar justiça e nem sempre eles eram justos. De qualquer forma, a palavra *dike* logo passa a tomar a coloração moral que se encontra em Êsquilo, ou seja, os deuses, quando realmente deuses, devem comportar-se de acordo com *dike*. Esses aspectos parecem configurar a forma embrionária de uma religião ética que só bem mais tarde surgiria entre os gregos.

De fato, o desenvolvimento do conceito de *dike* deve ser procurado na literatura pós-homérica. Mesmo a crença geral de que a *Odisséia* é um poema posterior à *Iliada*, poderia ser facilmente refutada, se apoiada em argumentos

<sup>22</sup> Cf. MAZON, Paul. *Introduction à l'Iliade*. Paris: Les Belles Lettres, 1967.

<sup>23</sup> Cf. GUTHRIE. Op. cit.

trazidos da atmosfera moral. Os deuses e os homens homéricos estavam aquém de comportamentos superiores e éticos. Sua vontade era a sua lei, assim como a vontade de um rei ou de um chefe era a própria lei. Apesar de respeitar algumas regras do código cavaleiresco, tanto deuses como homens, em Homero, estavam bem longe do conceito de religiosidade que só muito mais tarde se instalaria na sociedade grega.

### 3.4 A moral do homem homérico

Qual é a responsabilidade da ação humana nos poemas homéricos, levando-se em conta os planos humano e divino em suas relações? A épica homérica nos apresenta uma fusão, uma substância única, apesar das diferenças que caracterizam as duas categorias. Esse questionamento tem suas versões diferenciadas, como veremos.

Quanto ao comportamento ético-moral do herói homérico, temos a tese de Bruno Snell, segundo a qual o herói não faz escolhas, as escolhas são feitas "para" ele, não "por" ele.<sup>24</sup> Na maioria das vezes os agentes são os deuses, em outras, as forças que agem internamente e sobre as quais o agente não tem controle. Esse aspecto pode ser relacionado com a indefinição existente entre corpo-mente, vontade-alento, percepção da alma como parte do *soma*, etc. Segundo Snell,<sup>25</sup> essa capacidade decisória só será encontrada na tragédia. Gaskin, por sua vez, argumenta que Snell não colocou claramente a diferença entre a forma pela qual Homero traça essa capacidade-incapacidade de decisão e a decisão "assumida" da tragédia.

Um dos argumentos apresentados por Snell é o de que Homero não possui um vocábulo para o indivíduo e portanto o ser não poderia existir. Só um realismo ingênuo, contra-ataca Gaskin, leria em Homero alguma coisa para a qual ele próprio não tem nome. De fato, na falta de um ser unitário, o homem homérico consiste de um conjunto de órgãos, cada um possuindo determinada função, sem haver um princípio organizador que o torne coerente. Contudo, Homero pensa seus personagens como seres humanos vivos, como agentes unitários. De fato, uma importante ilustração, que refuta a teoria de Snell, é dada no livro XI da *Ilíada*, quando Ulisses se questiona se deve fugir diante da investida troiana ou permanecer na luta:

<sup>24</sup> Cf. GASKIN, Richard. Do Homeric heroes make real decisions? In: The Classical Association Annual General Meeting, University of Warwick, April 11th, 1991, p.1-15.

<sup>25</sup> SNELL, Bruno. *Las fuentes del pensamiento europeo*. Madrid: Razón y Fé, 1965.

"Que acontecerá comigo? será uma grande desgraça se eu fugir de medo da multidão, mas será ainda pior se eu for apanhado sozinho: o filho de Cronos pôs em fuga os outros gregos. Por que, porém, minha alma diz isto? Sei que os covardes fogem da guerra, mas o que se destaca na batalha fica firme, seja ele ferido ou fira os outros."<sup>26</sup>

O que nós temos em Homero, argumenta Gaskin, é uma fala interior, um monólogo interior. O fato de que a mente de Ulisses não é um conjunto incoerente de funções é claramente expresso pela emergência dessas funções: a alma, primeiro como ouvinte; depois, como falante de seu monólogo. É justamente a inconsistência que serve ao propósito de representar Ulisses como um todo integrado.

A discussão gerada pela falta de nominalização parece prender-se ao método lexical, inadequado, segundo Gaskin, para o estudo do fenômeno. O fato de determinada comunidade não possuir uma palavra para determinada coisa não significa que a coisa não exista: assim como "a palavra cão não morde", como disse argutamente certo lingüista. Gaskin exemplifica bem com a morte de Pátroclo, descrita por Homero como predeterminada. Apesar de Homero não possuir a palavra "predeterminação", ele possui um conceito dela. Em suma, é possível que uma cultura disponha de um conceito sem possuir a correspondente nomenclatura. Em alguns de seus empregos, palavras como espírito e alma apresentam o conceito esquemático do ser. Disso deriva que a diferença é lingüística, não ontológica, e que o mundo de Homero contém indivíduos inteiros, completos e reais.

Outro aspecto discutido por Gaskin refere-se ao fato de que, na visão de diversos teóricos, os heróis homéricos não agiriam por si, estando à mercê de forças sobre-humanas ou divinas. Contudo, entre vários outros exemplos, podemos voltar à atitude de Ulisses, em que o herói mais uma vez realiza uma escolha ditada pela razão, e não por um impulso irracional ou pela vontade dos deuses (livro XI). Snell argumenta que as intervenções humanas genuínas só se encontram, por exemplo, em Êsquilo: os heróis agem motivados. Mas o mesmo ocorre com os agentes homéricos. Por isso, onde estaria a diferença, questiona Gaskin?

De fato, os agentes homéricos parecem capazes de raciocinar e de tomar decisões, fora de qualquer estereótipo. Modelar é o exemplo que encontramos

<sup>26</sup> HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Fernando C. de Araújo Gomes. 7.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996, p. 121. As citações da obra foram extraídas dessa edição, constando, a partir daqui, somente o número da página no corpo do trabalho.



no livro XVII da *Iliada*, quando vemos Menelau defendendo o corpo de Pátroclo, tendo à sua frente um número muito superior de guerreiros troianos. Ele precisa decidir se fica ou retrocede. Ele considera a vergonha e a sanção pública, mas também, ao mesmo tempo, indaga se valeria a pena ser derrotado pelo inimigo:

“Se eu abandonar a bela armadura de Pátroclo, que aqui está estendido, por causa de minha honra, certamente nenhum dos gregos me perdoará. Se, porém, para salvar a minha honra, eu combater sozinho contra Heitor e os troianos, muitos me cercarão, e eu sou um só.” (p. 189)

E ali ocorre-lhe a decisão de procurar Ajax e de, os dois juntos, resgatarem o corpo de Pátroclo.

O método lexical parece apresentar novamente suas falhas, sustenta Gaskin. O fato de as decisões não terem nome, não serem assinaladas por verbos, não impugna o seu *status* de decisão. E os exemplos são muitos: a decisão de Aquiles vingar Pátroclo (livro XVIII), mesmo sabendo que perderá a vida, é de fato prova de uma decisão arrazoada:

“Ah! Vãs foram as palavras que eu disse naquele dia a Menócio de heróico coração, em nosso palácio. Disse-lhe que levaria de volta seu glorioso filho para junto dele, em Poéis..., eis que o destino determinou que ambos manchássemos de escarlate a mesma terra, diante de Tróia, eis que nem o velho Peleu, o cavaleiro meu pai, nem minha mãe Tétis, irão me receber de volta em seu palácio, mas a terra me receberá aqui... E agora, Pátroclo, já que irei depois de ti para baixo da terra, não te enterrarei enquanto não trouxer para aqui a armadura e a cabeça de Heitor, teu matador, de forte coração.” (p. 205)<sup>27</sup>

Outro ponto atacado por Gaskin é o de que Snell não reconhece nos heróis homéricos a capacidade de *akrasia*, o que, por outro lado, seria uma capacidade atribuída às heroínas de Eurípides, como Fedra e Medéia. Entretanto, o exemplo dado por Helena, segundo Gaskin, é um caso típico de *akrasia*, pois Helena sabe que Páris deveria lutar com Menelau até o fim, mesmo encontrando a morte. Ela

é consciente disso e também do fato de que é ela a causa primeira da guerra troiana. Entretanto, depois de incitar Páris para a guerra, deixa-se docilmente conduzir ao leito nupcial. Ela sabe qual é o seu dever, mas ama Páris e não quer vê-lo morto. E o fato de a paixão adúltera de Helena ser representada por Afrodite, diz Gaskin, não retira dela nenhuma responsabilidade, como a própria Helena reconhece diante de Heitor, o irmão de Páris, seu marido:

“Meu irmão, horrível, maldosa víbora que sou, oxalá o dia em que minha mãe me teve a ventania da tempestade me tivesse arrastado para a montanha ou para a margem do ressonante mar, onde as ondas me teriam levado antes que acontecesse o que aconteceu.” (p. 70)

A *Iliada* está repleta de exemplos em que se podem reconhecer, de fato, casos de *akrasia*, como na passagem do livro IX, p. 103, na resposta dada por Aquiles a Ajax e na saída precipitada de Heitor, livro XX, p. 236-237, entre inúmeros outros fragmentos.

Aristóteles,<sup>28</sup> lembra Gaskin, dá um tratamento especial à *akrasia*, apontando quatro tipos, três dos quais se aplicam a Aquiles e a sua ira funesta. Primeiro: essa *akrasia* tem base numa razão para sua ira. Ela surge toda vez que ele lembra como foi ultrajado. Segundo: Aristóteles diz que a ira é uma emoção natural - que obviamente se afina com os heróis homéricos - para os quais a ira é a reação ou a sanção para sua ofensa. Terceiro: é uma emoção aberta, sem disfarces, e Aquiles a exemplifica quando abertamente fala à embaixada. Quarto: a ira não é um sentimento agradável para o homem irado, entretanto Aquiles, em certo momento da narrativa, descreve a sensação de ira como sendo “mais doce que o mel caindo no peito”.

Gaskin não vê diferença entre os casos de *akrasia* descritos acima e os encontrados nas tragédias de Eurípides. As tomadas de decisão de seus heróis e heroínas são tão autoconscientes quanto as dos heróis e heroínas homéricas; decisões e escolhas são mais difíceis e trágicas quando as conseqüências são inevitavelmente ruins. Evidentemente há algumas diferenças, posto que os personagens da tragédia são moralmente muito mais complexos que os de Homero e também porque a dificuldade num dilema moral é um problema de alcance cósmico, não apenas do ser individual. O Agamênon de Eurípides pode invejar a contraparte homérica, porque os agentes de Homero vivem num mundo que os serve generosamente, um mundo em que a ação se superpõe à razão, e

<sup>27</sup> Essa pouca importância a respeito da falta ou da presença de nomenclatura, apesar das “coisas” existirem mesmo antes de serem nomeadas - pois elas são anteriores à linguagem humana - foi magistralmente definida por Shakespeare em *Romeu e Julieta*, nestes versos: “What’s in a name, if in any other word a rose would smell so sweet?”

<sup>28</sup> ARISTÓTELES. *La poétique*. Texte grec établi e traduit par Dupont-Roc, R. & Lallot, J. Paris: Scuil, 1930.

esse mundo, diz Gaskin, "longe de escravizar o agente - esse é o paradoxo da liberdade - pode por si só torná-lo livre".<sup>29</sup>

### 3.5 Religião e mito para o homem homérico: repercussões para a civilização ocidental

A religião homérica é tão pouco originária quanto os poemas homéricos, afirma Nestle.<sup>30</sup> Contudo, acrescenta que, embora Homero possa estar bem longe da representação de toda a religião e religiosidade dos gregos, não se pode subestimar a extraordinária influência que teve nos séculos seguintes sobre toda a Grécia, de um ponto de vista religioso e moral. Homero foi (sempre que não se atribua à expressão o sentido de uma imposição eclesiástico-dogmática) a Bíblia dos gregos, e seu maior adversário, Platão, é testemunho de que "este poeta foi o educador da Grécia".

Mas enquanto Homero parece "desaparecer" por trás de seu canto, Hesíodo, com plena consciência, persegue objetivos bem definidos: não pretende o mero entretenimento, mas a educação. O aspecto reflexivo encobre a fantasia e deixa fluir a aspiração à verdade, à sistematicidade e às regras racionais da vida.<sup>31</sup> A verdade de que fala Hesíodo é a verdade da genealogia dos deuses e da forma de seu governo, mas também a verdade do ser dos homens, do seu proceder - com todas as inevitáveis conseqüências - e da desgraça que o mal arrasta consigo. Ao construir sua teogonia, que rebaixa os deuses olímpicos e desce até os heróis e heroínas, fica próximo da história humana. Com isso, Hesíodo pode ser considerado o primeiro teólogo do mundo grego, afirma Nestle.

Hesíodo é o primeiro autor da cultura literária ocidental que fala de si mesmo, do seu fazer, dos objetivos que persegue com o seu fazer poético. Depois do anonimato dos cantores homéricos, esse fato representa uma das maiores revoluções ocorridas na literatura, e Hesíodo está claramente consciente de ser ele o artífice dessa revolução. É com Hesíodo que pela primeira vez o poeta assume o papel daquele que ensina a verdade. Depois dele, durante o longo período clássico até o Helenismo, o papel que será reconhecido ao poeta será justamente o daquele que ensina e educa.

A *Teogonia* de Hesíodo representa a primeira das obras autênticas que chegaram até nós. Nela, o poeta expõe a sua visão do mundo, atribuindo um espaço, um rol, um estatuto a todas as entidades: os deuses, os elementos

<sup>29</sup> GASKIN, R. Op. cit., p.15.

<sup>30</sup> Cf. NESTLE, Wilhelm. *Storia della religiosità greca*. Firenze: La Nuova Italia, 1973. p.15-42.

<sup>31</sup> Cf. NESTLE Wilhelm. Los adelantados del pensamiento racional en el epos. In: *Historia del espíritu griego*. Barcelona: Ariel, 1987. p.38-39.

existentes no mundo e os que nele operam, fazendo com que o mundo seja o que é. Essa visão unitária é delimitada por meio de relações genealógicas, considerando, contudo, que é através e além delas que essa visão se manifesta. Mas a obra de Hesíodo não representa somente catálogos e genealogias, ela é também a narração de fatos e de feitos divinos que constituem os antecedentes e a preparação do advento do domínio de Zeus, o último e definitivo monarca dos deuses e dos homens que instaura o seu reinado de ordem e de justiça.<sup>32</sup>

O mundo homérico, a análise das relações entre homens e deuses, a oscilação entre religiosidade e moral, entre justiça e ética estão, de fato, apoiados numa mitologia vasta e abrangente que nos submerge e nos seduz, sem deixar de mostrar, nas entrelinhas, a presença poderosa de uma crença, da qual o mito é apenas a sua forma exterior, baseada em histórias verdadeiras. O mito é - ou foi, até recentemente - "vivo, no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana",<sup>33</sup> tanto religiosa como profana, dando significado e valor à vida.

Os mitos floresceram, diz Campbell, em todas as épocas e sob todas as circunstâncias. Religião, filosofia, artes e ciências, formas sociais e "os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito".<sup>34</sup> Os símbolos da mitologia seriam, pois, produtos do espírito e, portanto, criações.

O estudo do mito é tão amplo e complexo que com freqüência a própria psicanálise é indispensável ao estudioso de mitologia. De acordo com Freud e Jung e suas correntes, os heróis e os mitos mantêm-se vivos até o presente. Todo ser humano, na ausência de uma mitologia geral e efetiva, tem sua própria mitologia representada pelo sonho. A turbulenta convivência entre amor e morte, que Freud consagrou em seus estudos, nada mais é do que uma luta entre mitos.

É o nosso inconsciente que nos remete fantasias por meio dos sonhos e dos desejos, e sua força pode permanecer recôndita dentro de nós, podendo ser trazida à tona por fatos, ações, situações, sabores, cheiros, etc. que nos vêm "do reino mitológico que carregamos dentro de nós".<sup>35</sup>

A palavra mito carrega consigo a palavra rito, e a função do mito e dos ritos sempre foi, desde a noite dos tempos, a de proporcionar os símbolos que fazem o ser humano avançar e sentir-se integrado em seu mundo, afirma Campbell, pois a superação do mito nada mais é do que a capacidade do homem de crescer.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Cf. HESÍODO. *Teogonia*. Introdução e nota di Graziano Arrighetti. Milano: Rizzoli, 1984.

<sup>33</sup> MIRCEA, Eliade. *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.10.

<sup>34</sup> CAMPBELL, J. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail U. Sobral. São Paulo: Cultrix, [s.d.], p.15-32.

<sup>35</sup> Idem, ibidem, p.19.

<sup>36</sup> De fato, o mito não morreu e não morrerá enquanto houver homens no mundo. Entre os mitos modernos profanos, seculares, não catalogamos, por acaso, também a festa de 15 anos? Uma

Junto à figura do mito e do rito temos a figura do herói, pois não há mitos sem heróis. E o herói nada mais é do que o homem ou mulher que, superando suas limitações, aperfeiçoando-se e universalizando-se, renasce para "ensinar a lição de vida renovada que aprendeu".<sup>37</sup> Jesus Cristo poderia ser o grande exemplo, entre outros de bem menor porte.

### 3.6 O sonho: da visão dos antigos às teorias psicanalíticas da modernidade

Como poderíamos falar em mitos, sem falarmos também no problema dos sonhos na filosofia dos antigos? A reflexão moderna sobre a estrutura da consciência humana, os problemas do conhecimento e a psicanálise encontram, no estudo dos sonhos, farto material de observação. "Superstição e esperanças escatológicas sempre estiveram e ainda estão na base dos enigmas que afligem ou consolam o homem".<sup>38</sup>

Já desde a cultura grega antiga, os sonhos possuem um duplo aspecto: racional e irracional. O aspecto irracional liga-se ao mito, à poética e à magia, enquanto o racional está estritamente ligado às teorias psicológicas e médicas. A própria classificação dos sonhos de presságio e dos sonhos sem sentido já está retratada na *Odisséia*,<sup>39</sup> através da imagem das duas portas, uma de marfim, por onde passam os sonhos enganosos, e outra de chifre, por onde passam os sonhos mensageiros ou divinatórios. Na *Odisséia*, livro XIX, entre outros exemplos, temos a fala de Penélope que se dirige a Ulisses ainda antes do reconhecimento do esposo disfarçado de mendigo:

"Estrangeiro, os sonhos não são certamente fáceis de apreender e o seu sentido não se distingue logo a princípio;

espécie de ritual de passagem. Entre os ritos (mitos) religiosos, por outro lado, temos o batismo, a eucaristia, o casamento, o funeral, a extrema-unção, a investidura clerical, etc., que seriam outras tantas formas de ritualizar os mitos modernos e de exorcizar o pecado. A própria figura do monstro-irano, tão familiar às mitologias e às lendas, e que se considera movido por intenções legítimas, não teria "renascido" de certa forma nas pessoas de Hitler e Mussolini (e de outros ditadores) como "personificações de monstros"?

<sup>37</sup> CAMPBELL, J. Op. cit., p. 28.

<sup>38</sup> DAMBSKA, Izydora. El problema de los sueños en la filosofía de los antiguos griegos. In: *Revista de humanidades* n.6, mayo 1983, VI año. Ciudad Universitaria, Córdoba, República Argentina.

<sup>39</sup> HOMERO. *Odisséia*. Tradução e notas de Cascais Franco. 2.ed. Mira-Cintra: Publicações Europa-América, [s.d.]. As citações da obra foram extraídas dessa edição, constando, a partir daqui, somente o número da página no corpo do trabalho.

e muitas coisas que eles anunciam estão longe de suceder aos homens, pois há duas portas para os sonhos inconsistentes: uma é feita de corno, a outra de marfim; quando os sonhos vêm pelo marfim serrado, nada podemos verneles de verdadeiro; são palavras que não criam realidade alguma sob os nossos olhos; mas quando os sonhos chegam pelo corno polido, criam, esses sim, uma certeza para quem quer que os veja." (p.214)

Distintamente do que acreditavam os antigos gregos, e que está claramente retratado em Homero, os sonhos da porta de marfim atraíram o interesse de filósofos, psicólogos e médicos. Na obra de Platão, o problema dos sonhos já deixa entrever uma incipiente, mas coerente, investigação psicológica dos sonhos, podendo ser ele considerado uma espécie de precursor das teorias freudianas. Conselhos de higiene mental e física ensinam como evitar certos sonhos assustadores.<sup>40</sup> Também Plutarco nos fala da influência do corpo e do espírito sobre os sonhos como elemento compensatório de desejos frustrados. Mas é em Platão que encontramos idéias racionalistas sobre os sonhos, sua origem e seus mecanismos.

Por sua vez, Demócrito tenta explicar os fenômenos dos sonhos baseado na psicologia da percepção. Objetos e acontecimentos exteriores conduzem imagens aos nossos órgãos sensoriais e, através desse trajeto, as imagens chegam ao ser humano sob forma de sonhos, uma forma distorcida e, por isso, falsamente interpretada, com todas as possíveis conseqüências. Essa teoria psicofisiológica será mais tarde desenvolvida pelos epicuristas, particularmente em Lucrecio<sup>41</sup>, livro IV.

Aristóteles se opõe às teorias de Demócrito e de seus seguidores e, embora considerando também o fenômeno da percepção e dos estímulos externos, argumenta que os órgãos retêm as impressões, mesmo que as sensações não se produzam mais. Torna-se assim patente que Aristóteles foi o precursor de Weber e Fletcher os quais, só no século XIX, chegariam a formular teorias sobre os sonhos.

Sob o influxo aristotélico, as teorias elaboradas pelos médicos empíricos conservam essa tendência projetada para fins pragmáticos. Os diagnósticos de Esculápio baseavam-se essencialmente nos sonhos do paciente: uma teoria que se desenvolveu na atualidade como medicina psicossomática. Hipócrates (pelos

<sup>40</sup> PLATÃO. *A república*. Mem Martins: Europa-América, 1975.

<sup>41</sup> TITOLUCRÉCIO CARO. *Da natureza*. Prefácio, tradução e notas de Agostinho da Silva. Porto Alegre: Globo, 1962. p.123-150.

menos alguns estudiosos a ele atribuem a obra *Peri Diaites*, embora outros não concordem, como Nestle e Jaeger) chega a definir os sonhos que refletem a vigília anterior como índices de boa saúde, enquanto os sonhos que contradizem a vigília testemunhariam alguma desordem psicofísica, um desequilíbrio que tanto pode dar-se por excesso como por carência. A alma, livre das sensações externas, durante o sono, toma conhecimento do estado de seu organismo através de símbolos.

Sejam quais forem as tendências, os gregos se colocaram duas questões fundamentais, afirma Izydora Dambaska:

- a) os sonhos podem servir de fundamento para o conhecimento do real?
- b) os sonhos podem dar indícios sobre o futuro?

Para Aristóteles os sonhos são coincidências fortuitas, e Carnéades e Epicuro negam qualquer valor divinatório aos sonhos. Segundo os epicuristas, o problema dos sonhos tem raízes no estado mental e físico, não haveria ali nada de transcendental. Por outro lado, Plutarco e os estóicos são partidários da teoria da premonição dos sonhos, embora eles também façam uma separação entre sonhos de presságio e sonhos sem significado: *enypnia* x *phantasmata*. A classificação estóica foi retomada por Artemidoro e Macróbio, entre outros, que influenciaram as diferentes teorias da época helenística que viam nos sonhos origens irracionais.

Essas mesmas tendências irracionais estão presentes nos neoplatônicos. Jámblico encara o problema do valor epistemológico dos sonhos partindo do conceito de alma. A alma teria então duas formas de existência: uma, determinada pelo corpo; outra, independente do corpo. Quando acordados, nos servimos da alma de forma corpórea e, quando adormecidos, a alma leva uma vida independente da natureza sensível. Mas, acrescenta Porfírio, essa independência é limitada, chegando à completude somente com a morte. Essa aproximação entre sono e morte pode ser vista como uma transposição do antigo mito presente no *epos* homérico: *Hypnos* e *Thanatos*.

Na filosofia dos estóicos, que se reencontrará bem mais tarde em Descartes e Pascal, a vigília seria um universo comum, enquanto o sonho é individual. Essa idéia é combatida por Demócrito e pelos sofistas que afirmam ser a vigília também subjetiva.

Não podendo considerar válido o critério de intersubjetividade, abre-se um campo amplo à especulação dos céticos, posteriormente refutados por Santo Agostinho, segundo o qual somente durante a vigília ocorre a representação do real.

Como é possível inferir desses questionamentos contraditórios ou não, a natureza dos sonhos apresenta um interesse extraordinário que é matéria-prima para as aspirações metafísicas do homem, bem como para a investigação médica e psicanalítica. Mais uma vez foram os velhos gregos que, ao lançarem suas sementes, fizeram florescer esse campo crítico e fascinante.

O sonho, entre os gregos, apesar das correntes contraditórias, deve ser considerado de fato uma descoberta pré-freudiana. O interesse pelo sonho é uma constante antropológica, diz J. Chazaud,<sup>42</sup> que abarca os mais variados aspectos científicos os quais não esgotam o campo e o significado de seu assunto.

E Chazaud diz mais: diz que nossa herança cultural nos vem dos gregos "porque nós somos filhos dos gregos".<sup>43</sup> O *epos* homérico, a história da civilização grega, a história da filosofia e da maioria das ciências parecem provar essa afirmativa. Deuses e homens, mito e ritual, religiosidade e heroísmo, política e sociedade, sonho e superstição são realidades da época de Homero. Mas o mundo moderno, apesar das diferenças aparentes, ainda vive de mitos e ritos. A religiosidade é uma constante em todos os povos do mundo, sob as mais diversas formas. A luta pelo poder e pela fama ou glória estão na ordem do dia. O problema da vida e da morte aflige alguns e consola outros. Poderíamos deveras dizer que não somos devedores dos gregos antigos? Poderíamos afirmar que não somos seus filhos, e que esse "conglomerado herdado", segundo a expressão de E.R. Dodds, celebrada por Chazaud, não faz parte integrante e integradora da nossa vida contemporânea?

Chazaud resume ainda dois importantes ensinamentos racionais: o de Hipócrates e o de Aristóteles, em que será possível detectar o nascedouro dos conceitos mais modernos junto com o caráter de forte atualidade e o potencial de futuro daquilo que, nos comentários clássicos, fora considerado um mundo de total obscuridade.

Pensamos, diz Chazaud, ter encontrado o núcleo e os direcionamentos de toda pesquisa futura. Para os gregos arcaicos, como resume J.P. Vernant,<sup>44</sup> *psyché*, imagem do sonho, sombra, aparições sobrenaturais, estátuas mortuárias são os ídolos que participam da mesma categoria psicológica do "duplo".

Os poemas homéricos consideram o sonho como um fenômeno real, essencialmente objetivo e espacial. O sonho visita aquele que sonha. É um ser, fantasma obscuro, alma, deus ou mensageiro dos deuses que toma a forma de uma pessoa próxima ou de um amigo querido.

<sup>42</sup> CHAZAUD, Jacques. Aspect du reve grec. In: *L'Information Psychiatrique*, v. 53, n.5, mai 1977, p.537-543.

<sup>43</sup> Idem, ibidem, p. 537.

<sup>44</sup> Cf. VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difel, 1986.

Se o sonho, em Homero, é sobretudo oracular, consolador ou desviante (da vontade divina), o lugar do sonho de desejo é marcado. O sonho dos gansos de Penélope é um belo exemplo, pois simboliza o forte ansio que ela cultivava pela volta do amado Ulisses. Do mesmo modo, sob a forma da decepção que está por vir, é relatado o sonho de Agamênon (*Iliada*, livro XXII). O poeta revela o sonho angustioso sob a forma de uma força motriz, numa situação crítica dramatizada.

Na elaboração mitológica (alegórica?) Hypnos (o filho da noite) passa para o mundo subterrâneo com seu irmão Thanatos. Seus três filhos, Icelus, Phantasos e Morfeu enviam respectivamente sonhos de pássaros (e de outros animais), objetos inanimados e antropomorfizados. Os sonhos sobem da escuridão para os homens, depois do reinado da noite. Chazaud assinala aqui o estatuto intermediário do transe onírico e da alucinação ritual. Nesse âmbito, ele afirma, os órficos do VI século a.C. consideravam o sonho como um poder da alma que o sono libertava de suas preocupações corporais.

Essas diversas tendências representam o suporte do desenvolvimento duma crítica do sonho que se tornará a arte de interpretar o símbolo onírico particular (não coletivo). Pode-se atribuir a Heráclito (540-480?) o elo entre sonho e sono num estado que se opõe à prova da realidade, enquanto Xenófanes parece ter negado a validade do sonho (entre outras posições discordantes).

De qualquer sorte é difícil apresentar um desenvolvimento linear do pensamento grego sobre o sonho: misticismo e racionalismo são duas correntes que se cruzam e se contradizem, após ter divergido através das mais diversas escolas. Veremos o triunfo do racionalismo com o pseudo-Hipócrates, que fará do sonho um símbolo fisiológico dos estados orgânicos. Contudo, a pedra miliar do pensamento grego é Platão (427-347): a marca entre o antigo e o novo. De acordo com Dodds,<sup>45</sup> o sonho seria, para Platão, uma intuição intelectual simbolicamente perseguida pela alma irracional que deve ser interpretada. De fato há duas correntes em Platão:

1) o *Timeé* nos descreve uma alma ligada ao aparelho digestivo, localizada entre o diafragma e o umbigo, insensível à razão. O fígado serve, entretanto, de superfície para a alma intelectual;

2) a *República* avança uma teoria desta vez realmente pré-freudiana (mas aparentemente ignorada por Freud): "Há em cada um de nós desejos, terríveis e violentos, descnfreados, que se encontram mesmo nas pessoas mais equilibradas".

<sup>45</sup> Cf. DODDS, E.R. *Los griegos y lo irracional*. Tradução de M. Araújo. Madrid: Alianza, 1980.

Depois de Aristóteles, os epicuristas reatualizam os ídolos e, com os estóicos, encontraremos a regressão mágica (religioso-panteísta).

Quanto aos problemas da interpretação dos sonhos são sobretudo os da observação das similitudes. A representação onírica não se assemelha ao original. O intérprete capaz percebe a aparente desordem e os deslocamentos. Mas Aristóteles não dá mais detalhes sobre o assunto. Todavia conclui que os sonhos merecem a atenção diligentes de filósofos e de médicos. De sua parte, Chazaud considera preferível deixar o leitor avançar através dos aspectos que interessam à psicologia ou à neurofisiologia.

### 3.7 A inspiração poética: sonho e sentimento amoroso

Quanto à problemática debatida na obra de Platão, *De Pythiae oraculis*, surge a temática da poesia inspirada, segundo a qual Platão atribuía aos deuses toda inspiração poética. De certa forma, o filósofo parece responsabilizar os deuses tanto pelas obras de boa ou má qualidade, afirma Luis Gil.<sup>46</sup> De qualquer sorte, Platão flutuou ao longo de sua vida entre dois pólos ambíguos, compartilhando por um lado a veneração a Homero e a Hesíodo e, por outro, tornando suas também as críticas dos filósofos aos poetas.

Com maior rigor, os seguidores de Platão aceitaram todas as implicações da teoria da inspiração poética e chegaram ao conceito da infalibilidade do poeta inspirado. Os próprios poetas atribuíram-se o nome de "servidores das musas". Essa crença atravessou os séculos e a encontramos viva e poderosa ainda nos latinos tardios e até na modernidade.

Mas, ainda segundo Luis Gil, não foram somente os deuses os inspiradores dos poetas e da poesia. O amor era, para algumas correntes gregas, a verdadeira fonte da inspiração. "O amor ensina a ser poeta aquele que antes era negado para as musas", diz Eurípedes, citado por Gil.

Tampouco os bucólicos alexandrinos e os elegíacos latinos foram imunes à inspiração amorosa. Ao abordar temas eróticos, por exemplo, conforme nos recorda Luis Gil, Bión comprovava a graça e a fluidez de seu canto. Através dos exemplos, o amor ou os amores não parecem instâncias divinas, mas passionais. O próprio Ovídio afirma que a excitação amorosa é suficiente para a expressão poética, sem nenhuma ajuda externa ou sobrenatural. Propércio chega até a divinizar sua amada, prova essa que ele não precisava de nenhum deus para cantá-la. O mesmo pensa Catulo. Plutarco,<sup>47</sup> por sua vez, concede grande

<sup>46</sup> Cf. GIL, Luis. *Los antiguos y la "inspiración" poética*. Madrid: Guadarrama, 1967. p. 104-124.

<sup>47</sup> PLUTARCO. *Obras morales y de costumbres*. Madrid: Gredos, 1986. Tomo II. p.177-205.

importância ao transe amoroso, suporte poético que não abandona o poeta nem quando a amada está distante ou ausente. Entretanto, uma situação dessas pressupõe um afastamento, um ilhar-se do mundo exterior, situação que assenta no princípio de que, para despertar as emoções dos outros, é preciso primeiro emocionar-se.

Com a comparação de um bom número de poetas da antiguidade clássica obtém-se a impressão de que todos eles beberam à mesma fonte, influenciados pela doutrina aristotélica da origem representativa da poesia.

Já em Plutarco e Quintiliano encontramos as criações poéticas como fruto de um estado de sonho em estado de devaneio, devido ao enamoramento inspirador. Parece ter sido essa mais uma extraordinária intuição que antecede, ou pelo menos vislumbra a distância, aquilo que somente a psicanálise saberá definir com alguma clareza.

A teoria do sonho, por outro lado implica o alcance de todas as camadas psíquicas até chegar-se a um relaxamento especial da vontade que desfaz a tensão do indivíduo em plena vigília. De fato, o sono coloca os homens nesse estado especial ao qual é impossível chegar pela tensão da vontade. Por isso parece fácil acreditar no fato de que uma temática, uma composição, ou qualquer outra forma de expressão buscada na vigília, somente se revele com clareza durante o sono, e que uma vocação poética venha a emergir na consciência graças aos aportes de uma experiência onírica.

A questão é complexa, porque implica as vivências comuns de todos os seres humanos e outras que nos vieram das crenças mais antigas e que portanto não podem comparar-se com as da atualidade. Entre as vivências comuns podemos incluir essas revelações súbitas que surgem no sonho e que iluminam ou resolvem problemas ou enigmas. Trata-se de inferências não percebidas no estado de vigília e que só no estado onírico se farão presentes. Quase todos os homens e mulheres já tiveram alguma experiência desse tipo.

Quanto às crenças antigas, ocorria o chamamento onírico, pelo qual a pessoa acreditava receber alguma premonição sobrenatural de alguém já falecido ou de algum deus. Seja como for, hoje sabemos que os padrões culturais são os fatores que desencadeiam esses fenômenos. Dodds e outros eruditos admitem que o homem antigo sonhava de forma diferente do homem moderno. E parece difícil contradizer essa teoria, uma vez que a psicanálise comprovou a estreita relação existente entre o psíquico e o somático. Se o homem e o mundo mudaram, e esse é um fato, o seu comportamento onírico deverá, por força das circunstâncias, ter mudado também.

### 3.8 O valor estilístico da epopéia homérica

Outro aspecto relevante que não podemos deixar de observar na literatura grega é o que diz respeito ao estilo épico, sua impressionante simetria que nasce do predomínio da parataxe. Abstraindo os valores humanísticos e científicos já abordados, o valor estilístico das epopéias homéricas impressiona tanto quanto o seu conteúdo. "Esse rangido do fluxo, eis a sonoridade do discurso épico, onde o elemento unívoco e sólido junta-se ao elemento plurívoco e fluido, para separar-se no mesmo instante".<sup>48</sup> É o comentário de T. Adorno a respeito da passagem do livro XXIII da *Odisséia*, em que podemos ler o seguinte:

"Doce é a terra, quando ela surge aos olhos do náufrago, cujo navio Posídon despedaçou no mar sob os golpes do vento e das águas furiosas (...). Assim a presença do esposo era doce a Penélope: seus alvos braços não conseguiam desprender-se desse peçoço." (p. 248)

E Adorno prossegue:

"A exatidão da palavra descritiva busca compensar a não-verdade de todos os discursos. O que impulsiona Homero a descrever um escudo como se fosse uma paisagem, a desenvolver uma metáfora numa ação, até torná-la autônoma e rasgar o tecido da narração, é também o que impulsionou sempre os maiores narradores do XIX século."<sup>49</sup>

Em Lukács encontramos ainda essa relevante observação sobre uma das características da narrativa épica:

"As coisas só têm vida poética enquanto relacionadas com acontecimentos de destinos humanos. Por isso o verdadeiro narrador épico não as descreve, e sim conta a função que elas assumem nas vidas humanas."<sup>50</sup>

No capítulo 1, dedicado ao episódio de "A cicatriz de Ulisses"<sup>51</sup> (ver

<sup>48</sup> ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature*. Tradução do alemão de Sibylle Müller. Paris: Flammarion, 1994. p. 31-36.

<sup>49</sup> ADORNO, Theodor W. Op.cit., p. 34.

<sup>50</sup> LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. São Paulo: Civilização Brasileira, [s.d.], p. 78.

<sup>51</sup> AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 1-20.

*Odisséia*, livro XIX, p.211-213), Auerbach exemplifica justamente esses aspectos, nos quais destaca a cultura dos sentidos, a cultura lingüística - sobretudo sintática - características dos poemas homéricos. Esses aspectos, embora aparentemente elaborados, nos passam a imagem de um homem de relativa simplicidade, integrado com a realidade de sua vida, desfrutando os prazeres materiais ou lutando no campo de batalha. Com muita clareza e propriedade Auerbach nos dá a medida das características do estilo homérico: "não deixar nada do que é mencionado na penumbra ou inacabado."<sup>52</sup> E, com essa finalidade, Homero interpõe longas digressões entre os eventos narrados, para narrar outros que, embora aparentemente desvinculados do todo, com o todo se integram de forma harmoniosa. A narrativa de Ulisses que descreve a razão da cicatriz na perna, termina amarrando as duas pontas do episódio: o acontecimento de sua adolescência, quando da visita ao avô Autólico, ocasião em que é atacado por um javali, durante uma caçada, e o reconhecimento da ama Euricléia, ao lavar-lhe os pés, quando Ulisses volta ao seu palácio, ainda sob as vestes de mendigo. A extensão formal do estilo épico objetiva tornar mais perceptíveis os fatos, os eventos, bem como a progressão para o final da ação. A própria *Iliada* inicia com uma digressão que narra sobre a peste que acometeu os soldados no campo de batalha dos gregos:

"Por isso o poeta épico pode permitir-se múltiplas digressões que lhe dão o ensejo de mostrar a totalidade de um mundo que, sem elas, permaneceria desconhecido."<sup>53</sup>

Outro aspecto digno de nota é o descritivo. No Canto IX da *Odisséia*, por exemplo, quando Ulisses narra suas peripécias no palácio do Rei Alcínoo, a natureza é descrita numa consonância perfeita com o homem, em que ela participa do divino e do humano, numa fusão harmônica e total:

"... chegamos à terra dos Ciclopes, esses gigantes sem leis, que se fiam nos deuses imortais e não fazem com seus braços qualquer plantação, qualquer lavoura; lá tudo nasce sem que a terra tenha recebido semente ou amanho: o frumento, a cevada e as vinhas que dão o vinho dos pesados cachos, inchados para eles pela chuva de Zeus (...) Ora, uma ilha coberta de brenhas estende-se ao comprido em frente ao

porto, nem próxima nem afastada da terra dos Ciclopes: é arborizada e as cabras bravias pululam aí; nenhum passo de homem as espanta; não se encontra rasto algum de caçadores ... não as cortam pastagens nem campos cultivados; antes, sem sementeiras nem lavras, se apresenta viúva de homens e não alimenta senão cabras balantes ..." (p. 98)

### 3.9 Da palavra mágico-religiosa à palavra-diálogo

É na tragédia grega, particularmente em Eurípedes, que se inicia o enfraquecimento da ação e da estrutura do trágico. Temos aí o início do *phatos*. A interferência da Retórica e da Sofística produzirão um aperfeiçoamento do diálogo e do debate oratório em detrimento da ação. O cotidiano começa a penetrar, desembocando na comédia de costumes, nos séculos IV e III a.C. A Escola de Frankfurt evidencia bem a desestruturação da arte clássica, acabada e perfeita, em que se introduz a subjetividade tanto na literatura como na escultura e pintura. Isso significa a passagem do Classicismo ao Helenismo. A comédia traz o indivíduo (não mais a totalidade, a humanidade) e isso quebra a harmonia e a organicidade do mundo perfeito da epopéia. Começa o surgimento e a proliferação de caracteres doentios, patológicos, que prenunciam as características do Maneirismo. No século IV a.C. inicia a prosa (com entremeios poéticos) e um século mais tarde temos a sátira (menipéia). Da mistura dos gêneros surge a literatura moderna marcada pela subjetividade. Enquanto o Maneirismo desestrutura a personagem, o Barroco tenta um equilíbrio precário. Na literatura grega ocorre o mesmo caminho para a menipéia desembocando no romance grego, em que veremos a volta à natureza e aos aspectos lírico-amorosos: é quando o homem passa a ser visto como um ser afastado dos deuses. É um homem que age por si e que se conhece. O romance nasce justamente disso, pela dessacralização da relação homem/Deus.

Para ficarmos ainda no âmbito lingüístico, que repercutirá no campo político, reportamo-nos a Detienne<sup>54</sup> a respeito do processo de laicização da palavra, momento histórico que marca a crise do mito. Apesar da força e da importância que a palavra mágico-religiosa ocupou na Grécia antiga, alguns setores sociais ficaram imunes a essa influência. A palavra mágico-religiosa opõe-se a palavra-diálogo. A oposição consiste no fato de que a primeira é uma palavra anacrônica, simbólica, privilégio dos heróis e dos aristocratas. A segunda

<sup>52</sup> Idem, *ibidem*, p.3.

<sup>53</sup> HEGEL, G. W. F. *Estética*. Poesia. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980. p.183.

<sup>54</sup> DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Rio de Janeiro: Zahar, [s.d.], p.45-55.

é uma palavra que está ao lado da ação e pertence a um grupo social que, através dessa palavra-diálogo, pondera, discute e delibera, em pé de igualdade, sobretudo o que é de interesse do grupo.

Trata-se de uma igualdade singular, bem visível tanto na *Iliada* como na *Odisséia*. Sempre que os guerreiros precisam deliberar ou fazer a partilha de guerra, eles se reúnem em círculo, e é no centro desse círculo que se coloca a pessoa que fala (às vezes são os despojos de guerra que ficam no círculo), para que todos vejam e presenciem o que se passa. A importância do círculo e do centro já preconizam o advento de um processo democrático, pois esse centro representa (não apenas simbolicamente) a mesma distância material em relação à assembléia, para todos os participantes. Todos estão à mesma distância, portanto, com direitos iguais: "Depois da epopéia, esta representação do espaço tornou-se solidária a duas noções complementares: a noção de publicidade e de comunidade".<sup>55</sup>

A palavra-diálogo, continua Detienne, é de caráter igualitário e laico, inscreve-se no tempo real dos homens, precede a ação que deriva essencialmente do acordo social. Esse grupo fechado, inicialmente constituído de guerreiros, e portanto de aristocratas, abrir-se-á em direção à *polis*, o futuro da sociedade grega, onde se estruturará o pensamento político preparado, como que já antecipado, pelas cerimônias dos jogos fúnebres, pela partilha do butim, pelas assembléias tão nitidamente presentes em Homero.

"Numerosas pesquisas - em particular as de Louis Gernet e de J.P. Vernant - mostraram que a passagem do mito à razão não era o milagre, aceito por Burnet, nem tampouco a decantação progressiva de um pensamento mítico em uma conceitualização filosófica reconhecida por F.M. Cornford: é nas práticas institucionais de tipo político e jurídico que se opera, durante os séculos VI e VII, um processo de secularização das formas de pensamento. É na vida social que se constroem, ao mesmo tempo, o quadro conceitual e as técnicas mentais que favorecem o advento do pensamento racional."<sup>56</sup>

É nesse contexto, em que os aspectos sociais e intelectuais interferem entre si, que se opera a laicização da palavra, processo que atingirá diversos

<sup>55</sup> Idem, *ibidem*, p. 49.

<sup>56</sup> Idem, *ibidem*, p. 53-54.

níveis: por um lado, aspectos lingüísticos e literários - com a retórica e os estudos filosóficos. Por outro, com o surgimento do direito e da história.

A palavra, criando para si um mundo autônomo, propicia uma reflexão sobre a linguagem que, iniciada na Grécia antiga, continua a desenvolver-se e a interessar as mais diversas áreas do saber. É pela linguagem que o homem se torna um ser integral, pois é pela palavra que ele pode alcançar um lugar na sociedade que ele mesmo ajudou a criar. Sem a palavra o ser humano é um ser alijado do progresso e da vida. Essa é mais uma dívida que temos com os gregos da Antigüidade e, obviamente, com Homero e suas extraordinárias epopéias que, após dezenas de séculos, ainda têm muito a nos dizer sobre Estilo, Mito, Justiça, Verdade, Religião, Ética, Política e Razão e, naturalmente, sobre a linguagem:

"Se queremos proceder ao registro de nascimento dessa Razão grega, seguir a via por onde ele pôde livrar-se de uma mentalidade religiosa, indicar o que ela deve ao mito e como o ultrapassou, devemos comparar, confrontar com o background micênico essa viragem do século VIII ao século VII em que a Grécia toma um novo rumo e explora as vias que lhe são próprias: época de mutação decisiva que, no momento mesmo em que triunfa o estilo orientalizante, lança os fundamentos do regime da Pólis e assegura por essa laicização do pensamento político o advento da filosofia."<sup>57</sup>

### 3.10 Literatura grega: influência na poesia e no romance

A força e a influência que a literatura grega exerceram e exercem até nossos dias é facilmente percebida não somente através da literatura crítica que circula nos meios acadêmicos, mas também através da literatura universal que herdou essa semente fértil e que, através do talento e do engenho de alguns escritores imortais, buscou inspiração na epopéia, na tragédia e na comédia, para nos brindar com algumas obras-primas que trazem em seu núcleo a semente literária grega.

Os símbolos mais memoráveis que integram principalmente as obras dos poetas simbolistas provêm do mito grego, nos recorda Highet,<sup>58</sup> citando Mallarmé, Valéry, e também Pound, Eliot e Gabriele D'Annunzio, entre outros. Ao lado dos

<sup>57</sup> VERNANT, Jean-Pierre. *Op. cit.* p. 6-7.

<sup>58</sup> Cf. HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica*. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1954. p. 304-369.



poetas, Highet alinha também alguns romancistas que utilizaram modelos clássicos, particularmente James Joyce, em seu romance *Ulisses*, criado nos moldes da *Odisséia*, com o acréscimo dos aspectos de tempo e espaço. A obra mais famosa de Joyce pode de fato ser considerada uma epopéia moderna que engloba as mais diversas áreas do conhecimento humano.<sup>59</sup> Ali encontramos as partes de que se compõe a *Odisséia*: as viagens de Telêmaco em busca do pai, as peripécias dramáticas de Ulisses e, por fim, o retorno do herói a Ítaca. Tudo isso recriado dentro do mundo moderno do início do século XX, no qual desfilam os personagens que Homero descreveu e sobre os quais tão ricamente narrou.

Conforme G. Highet, enquanto Homero, com grande habilidade resolve uma série de problemas, preparando cuidadosamente o terreno, Joyce reúne os seus incidentes romanescos fazendo uso de meras coincidências.<sup>60</sup> Percebe-se assim que tanto Joyce como os poetas simbolistas parecem demasiadamente sensíveis para incorporar a disciplina dos padrões clássicos, e com isso eles reinterpretam os mitos segundo princípios históricos, filosóficos, ou segundo a idéia de que os mitos são processos naturais.

De qualquer forma, a literatura contemporânea abriga um bom número de importantes escritores que, apesar de conferir a suas obras um ambiente moderno e renovado, conservam o cenário antigo e até os antigos personagens. Embora o movimento literário de transformação dos mitos seja amplo em vários países, é na França moderna que ele se demonstrou mais fértil, tendo em André Gide seu grande iniciador (*Teseu, Prometeu acorrentado*), juntamente com Jean Anouilh (*Antígona*) e Albert Camus (*O mito de Sísifo*). Nos Estados Unidos, temos O'Neill (*Electra*) e Robinson Jeffers (*Medéia*), entre muitos outros. Na Itália, o poeta Lauro de Bosis (*Ícaro*), apenas para citar um exemplo. No Brasil, Ayrton Dourado escreve *Os sinos da agonia*, romance ambientado na Vila Rica decadente do século XVIII, que moderniza a trágica personagem de Fedra na figura de Malvina. O desenvolvimento é moderno, mas a temática é clássica.

Ainda para além do âmbito literário em seu sentido restrito, a reinterpretação dos mitos se encontra também na elaboração psicanalítica de Freud e Jung, que universalizam os mitos considerando-os o reflexo de paixões e desejos imanescentes em todo ser humano, embora o homem seja incapaz de reconhecê-los. Essas teorias serão as bases sobre as quais a psicanálise se estruturará.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as relações que pudemos realizar através da literatura grega e de seus múltiplos intertextos com outros tantos campos do saber literário ou científico evidencia que o passado clássico não só não está morto, pelo contrário, como demonstra a história literária, a corrente clássica, que tem suas fontes primeiras na Grécia antiga, flui constantemente na vida espiritual e intelectual do Ocidente. De fato, a história da civilização ocidental se constitui num *continuum* de lições de mitologia, literatura, educação, política, ética, ciência e arte: um legado que não deixa de multiplicar-se em todas as direções do saber humano. Trata-se, de fato, de uma rica herança que deve ser preservada. Lembrando aqui as palavras de Italo Calvino: "Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira".<sup>61</sup>

Como pudemos observar, o processo intertextual e interdisciplinar se revela em toda sua importância e amplitude, quando nos debruçamos sobre os textos clássicos herdados de uma civilização que marcou profundamente todo o mundo ocidental em todos os campos do saber. "É impossível conhecer a civilização de um povo sem conhecer-lhe a mitologia. Impossível ainda ler-lhe os autores, com algum proveito, sem saber dos seus deuses e tradições...";<sup>62</sup> principalmente hoje, quando a queda de fronteiras culturais e geográficas, mediada pela literatura como um todo, e pelas próprias artes, nos permite leituras e perspectivas críticas diferenciadas, muitas vezes antagônicas, e cada vez mais ampliadas; é como se estivéssemos usando uma lupa poderosa através da qual fosse possível ver o que o olho nu sequer pode distinguir.

É provavelmente desse caleidoscópio cultural que nascem os questionamentos, os diferentes pontos de vista que não nos permitem mais falar em literatura "com passaporte", mas num *continuum* literário, num diálogo que parece ter começado, como já foi dito, quando o homem começou a falar e narrar e que foi paulatinamente se apurando. É a partir dessa cosmovisão literária e cultural que a Literatura Comparada passa a rever seus cânones, passa a considerar a literatura como uma rica construção que incorporou e incorpora criativamente o que já foi, o que já existiu. *Nihil sub sole novi*. Somente que esse "nada novo" é, na verdade, a re-criação do velho, do antigo, do qual não se percebe mais cada átomo individualizado, mas o seu todo. O que há é uma intertextualidade produzindo uma contínua germinação que permite ver a identidade

<sup>59</sup> Cf. D'ONÓFRIO, Salvatore. *Da Odisséia ao Ulisses*. São Paulo: Duas Cidades, 1981. p.203-217.

<sup>60</sup> Cf. HEIGHET, Gilbert. Op. cit., p. 310.

<sup>61</sup> CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.11.

<sup>62</sup> GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1996. p.7.

e a alteridade como as faces de uma mesma moeda. Nesse espaço intertextual a Literatura Comparada se situa como uma alternativa de estudos multidisciplinares e multiculturais.

Esse parece ser o destino dos estudos literários comparados: ouvir o diálogo dos textos como se ouve uma sinfonia ou uma rapsódia. Onde aponta aqui o som do violino, acolá a melodia das demais cordas. Mas o que importa é que os instrumentos estão todos afinados, e esse todo melódico é simplesmente música, uma percepção totalizante dos sentidos. É o que ocorre com o texto literário, diante do qual o estudioso, o crítico e até o simples leitor precisam estar aparelhados com critérios e conceitos renovados, sem pré-conceitos de ordem nacional, internacional, cultural, colonial, etc.

O que não se pode ignorar, contudo, é que diante de tantas inovações, de tanta renovação preconizada pela Literatura Comparada, e por que não dizer, de tanta iconoclastia, de tantas tentativas de superar a crise da crítica literária contemporânea, pode-se correr o risco de abolir referenciais estéticos e valores tradicionais sem os quais não poderá haver crítica e, o que é mais grave, nem literatura. Leyla Perrone-Moisés coloca a esse respeito uma questão dramática:

Será que ao efetuarmos a liquidação sumária da estética, do cânone e da crítica não jogamos fora, com a água do banho, uma criança que se chamava Literatura?<sup>63</sup>

A preocupação da autora é sem dúvida legítima, no entanto pensamos que seja possível pensar os estudos de Literatura Comparada marcados ou vinculados por um esforço crítico voltado à preservação da continuidade do literário (no sentido estético), cujos distanciamentos e/ou aproximações com outros campos do saber, que não sejam os estritamente artísticos, não implicam necessariamente a perda da verdade, do valor crítico, estético e teórico, pelo contrário, eles parecem vir a contribuir para a amplificação, a diversificação e a reinterpretção desses valores perenes e indispensáveis. Essa parece ser uma das tarefas dos estudos comparados, multidisciplinares e multiculturais, e a literatura grega demonstra ser, entre outros aspectos, um campo extremamente fértil para as aproximações com as mais diversas disciplinas e culturas que o presente trabalho tentou estabelecer.

<sup>63</sup> PERRONE-MOISÉS, Leyla. A crítica literária hoje. USP. p. 89.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. *Notes sur la littérature*. Tradução: Sibylle Müller. Paris: Flammarion, 1994.
- ADRADOS, Francisco Rodrigues. *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza Editorial, [s.d.].
- ARISTOTE. *La poétique*. Texte grec établi et traduit par Dupont-Roc et Lallot. Paris: Seuil, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Rhétorique*. Texte grec établi et traduit par Dufour, M. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Petits traités d'histoire naturelle*. Paris: Les Belles Lettres, 1965.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARTHES, Roland. *Le grain de la voix*. Entretiens 1962-1980. Paris: Seuil, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Encyclopédie Universalis*. Tome XV.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: N.R.F., 1955.
- BUTOR, Michel. *Repertoire III*. Paris: Minuit, 1968.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, [s.d.].
- CAMPOS, Haroldo de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959. v. 1.
- CHAZAUD, Jacques. Aspect du reve grec. *L'Information Psychiatrique*, v. 53, n.5, maio 1977.
- DAMBSKA, Izydora. El problema de los sueños en la filosofía de los antiguos griegos. *Revista de Humanidades*, Córdoba, VI año, n.6, mayo 1983.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, [s.d.].
- DODDS, R.R. *Los griegos y lo irracional*. Tradução do alemão de M. Araújo. Madrid: Alianza, 1980.

- D'ONÓFRIO, Salvatore. *Da Odisséia ao Ulisses*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- ESIODO. *Teogonia*. Introdução e notas de Graziano Arrighetti. Milano: Rizzoli, 1984.
- FREUD, Sigmund. *Métapsychologie*. Paris: Gallimard, 1952.
- GASKIN, Richard. Do Homeric heroes make real decisions? In: The classical association annual general meeting. University of Warwick, April 1991.
- GIL, Luis. *Los antiguos y la "inspiración" poética*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- GUILMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- GUTHRIE, W.K.C. Gods and men in Homer. In: \_\_\_\_\_. *The Greeks and their gods*. London: Methuen, 1954.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: poesia*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.
- HIGHET, Gilbert. *La tradición clásica: influencias griegas y romanas en la literatura occidental*. Traducción de Antonio Alatorre. Mexico-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1954.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Fernando C. de Ataíde Gomes. 7.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Odisséia*. Tradução e notas de Cascais Franco. 2.ed. Mira-Cintra/Mem Martins: Europa-América, [s.d.].
- JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. São Paulo: Civilização Brasileira, [s.d.].
- \_\_\_\_\_. *A teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [s.d.].
- MAZON, Paul. *Introduction à l'Iliade*. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Org. e prep. do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MIRCEA, Eliade. *Mito e realidade*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MOSSÉ, Claude. *A Grécia arcaica de Homero a Ésquilo: Séculos VIII a V*. Tradução de Lourenço Goudinho. Lisboa: Edições 70, 1989.

- NESTLE, Wilhelm. *Storia della religiosità greca*. Firenze: La Nuova Italia, 1973.
- \_\_\_\_\_. Los adelantados del pensamiento racional en el epos. In: \_\_\_\_\_. *Historia del espíritu griego desde Homero hasta Luciano*. Tradução de M. Sacristán. 2. ed. Barcelona: Ariel, 1975.
- NILSSON, Martin Persson. *A history of Greek religion*. 2.ed. Translation by Fielden. New York: Norton Library, 1964.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- \_\_\_\_\_. *A crítica literária hoje*. São Paulo: USP. [s.d.].
- PLATÃO. *A república*. Mem Martins: Europa-América, 1975.
- PLUTARCO. *Obras morales y de costumbres*. Madrid: Gredos, 1986.
- RIFFATERRE, Michel. A ilusão referencial. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984.
- SCHOLES, Robert, KELLOGG, Robert. *The nature of narrative*. London: Oxford University Press, 1966.
- SCHÜLER, Donald. *Literatura grega*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.
- STAIGER, Emil. Estilo épico. A apresentação. In: \_\_\_\_\_. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- VERNANT, Jean-Pierre. *As origens do pensamento grego*. São Paulo: Difel, 1986.
- TITO LUCRÉCIO CARO. *Da natureza*. Prefácio, tradução e notas de Agostinho da Silva. Porto Alegre: Globo, 1962.
- WHITMAN, Cedric. In: DANZIGER, Marlies K., JOHNSON, S.W. *Introdução ao estudo crítico da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1974.