



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

MICHELLE BIANCA SANTOS DANTAS

***POIÉISIS E SACRALIDADE: o mito da beleza trágica em Helena
(Eurípedes), Narciso (Ovídio) e Psiquê (Apuleio)***

João Pessoa - PB

2020

MICHELLE BIANCA SANTOS DANTAS

***POIÉISIS E SACRALIDADE: o mito da beleza trágica em Helena
(Eurípedes), Narciso (Ovídio) e Psiquê (Apuleio)***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências das Religiões (CE/UFPB), na linha de pesquisa “Literatura e Sagrado”, como requisito para obtenção do grau de Doutora em Ciências das Religiões.

Área de concentração: Perspectivas histórico-filosóficas e literárias das religiões

Orientadora: Profa. Dra. Suelma de Souza Moraes

João Pessoa - PB

2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

D192p Dantas, Michelle Bianca Santos.

Poiésis e sacralidade: o mito da beleza trágica em
Helena (Eurípedes), Narciso (Ovídio) e Psiquê (Apuleio)
/ Michelle Bianca Santos Dantas. - João Pessoa, 2020.
342 f. : il.

Orientação: Suelma de Souza Moraes.
Tese (Doutorado) - UFPB/CE.

1. Mitologia clássica. 2. Beleza. 3. Sacralidade. 4.
Tragicidade. I. Moraes, Suelma de Souza. II. Título.

UFPB/BC

CDU 821.14'02 (043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DAS RELIGIÕES

POIÉSIS E SACRALIDADE: o mito da beleza trágica em Helena (Eurípedes), Narciso (Ovídio) e Psiquê (Apuleio).

Michelle Bianca Santos Dantas

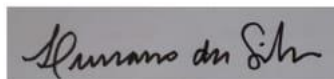
Tese apresentada à banca examinadora formada pelos seguintes especialistas.



Suelma de Souza Moraes
(orientadora)



Manoel Ribeiro de Moraes Junior
(membro-externo/UEPA)



Luciano da Silva
(membro-externo/UFCG)



Marineuma de Oliveira Costa Cavalcanti
(membro-externo/UFPB)



Arturo Gouveia de Araujo
(membro-externo/UFPB)

Aprovada em 09 de dezembro de 2020.

*Dedico este trabalho à minha genetriz,
fonte de beleza divina, e que me ensinou desde cedo:
- Case com os seus estudos!
E como eu sempre amei esse pretendente, pronto, casei!*

*Dedico aos meus filhos, enigmas de um amor que nenhuma teoria
ousaria explicar. Mesmo pequeninos e inocentes, auxiliaram-me na
motivação e persistência de encarar as palavras pretensiosas, aladas e
árduas de um trabalho feito
com transpiração e inspiração.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Deus *pater*, fonte de força e luz, e à Nossa Mãe, raio de amor infinito.

À minha mãe pela presença afetuosa, pelo incentivo constante, por acreditar e me impulsionar a voos sem fim. Ao meu pai pela motivação em trilhar o caminho da independência. À minha irmã, Mileyde, por ser a minha companheira de partilha e de amizade, que, desde o berço, traz o gene da alegria para família. Aos meus sobrinhos, Levi e Ceci, estrelas de encanto, que, a cada abraço, fazem a tia mais feliz.

Ao meu esposo pelo amor, pela dedicação e por dividir comigo, lado a lado, um caminho pessoal e profissional, cheio de sonho, superação e realização. Nossos anos de companheirismo são a inspiração e o *Eros* para muitos outros no porvir. Aos meus filhos, João Manuel e Miguel Pietro, pequenos pedaços de paraíso, planejados e desejados, antes de tudo, e que são a maior dádiva de força para a minha jornada.

Aos familiares em geral, como Tia Elisa e família, e aos amigos, presentes da vida. Particularmente, ao *Koinonia*, além de Ancerluce, Luanna, Humberto, Hélio etc.

Aos professores que, desde a minha tenra periodização escolar até à universitária, foram o apoio e a bússola norteadora do meu conhecimento, como Tia Graça, Tia Lúcia, Luciano, Luiz, Gilvamarques, Juvino Alves, Milton Marques, Alcione Albertim, Graça Carvalho, Beliza Áurea (*in memoriam*), Fabrício Possebon, Sandra Luna entre outros, essenciais nesse percurso. Especialmente, Arturo Gouveia, meu mestre e minha inspiração acadêmica.

À minha orientadora, professora Dra. Suelma Moraes, que acolheu o meu projeto, desde o princípio, dando-me autonomia e confiança, para que eu pudesse realizar esse trabalho.

Aos professores, funcionários e colegas do PPGCR, desbravadores das Ciências das Religiões. Em especial, destaco o técnico Felipe, ágil e prestativo; aos amigos Rafael, Otávio e às Amazonas Thayse e Débora, parceiras fraternas nesse doutoramento.

Ao projeto político-educacional que me proporcionou, enquanto aluna e/ou professora, dedicar-me pela instituição da qual tanto me orgulho – Universidade Federal da Paraíba.

Aos meus colegas de trabalho do Departamento de Letras/CCAUE/UFPB, na pessoa de Luciane Alves, e ao nosso Grupo de Pesquisa (Variações do Insólito: do mito clássico à modernidade). Principalmente agradeço aos meus queridos alunos, de ontem e de hoje, que me fazem seguir na labuta educacional com esperança e amor, pois eles são o ressoar dos saberes.

Minha sincera gratidão a todos que escreveram comigo, direta ou indiretamente, mais esse capítulo de sonho, luta e vitória!

Um homem que fica perplexo e se admira pensa que é um ignorante. Daí mesmo que até o amante dos mitos seja, em certo sentido, um amante da sabedoria, pois o mito é composto das coisas que ele admira.

Jaeger Werner

*Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes, Dionísio,
Que a teu lado te amando, Antes de ser mulher sou inteira
poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando.
Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu.*

*Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus. (...)*

*Se todas as tuas noites fossem minhas
Eu te daria, Dionísio, a cada dia
Uma pequena caixa de palavras
Coisa que me foi dada, sigilosa E com a dádiva nas
mãos tu poderias
Compor incendiado a tua canção
E fazer de mim mesma, melodia.*

*Se todos os teus dias fossem meus
Eu te daria, Dionísio, a cada noite
O meu tempo lunar, transfigurado e rubro
E agudo se faria o gozo teu.*

Hilda Hilst

RESUMO

DANTAS, Michelle Bianca Santos. **POIÉISIS E SACRALIDADE:** o mito da beleza trágica em Helena (Eurípedes), Narciso (Ovídio) e Psiquê (Apuleio). João Pessoa, 2020. 342f. Tese de doutorado – Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, 2020.

A nossa pesquisa objetiva analisar os mitos de Helena, na tragédia homônima de Eurípedes, Narciso, nas *Metamorfoses* (Ovídio), e Psiquê, em *O asno de ouro* (Apuleio), observando os paradoxos que deles emanam, a partir da beleza que representam e da vida trágica em que incorrem. Tais problematizações advêm das confluências entre as narrativas míticas, com a sua sacralidade original, com um contexto em que se vê crescente o processo de secularização e o apogeu do *lógos* filosófico na Antiguidade greco-romana. Tradicionalmente vinculadas às cerimônias religiosas, os mitos exerceram grande importância, sendo fundamentais para a *paideia*, contribuindo com a formação social e cultural do povo. Entretanto, eles tiveram a sua posição questionada, ao passo em que o florescimento da filosofia demonstrou um novo modo discursivo de refletir sobre a humanidade. Em nossa hipótese, a beleza encantadora de Helena, Narciso e Psiquê, ao invés de se caracterizar como uma dádiva divina, corresponde, contrariamente, ao destino e/ou à situação funesta que eles irão sofrer. E, para que possamos fundamentar a nossa investigação, construiremos diálogos com alguns autores, a exemplo de Platão e Aristóteles, que muito contribuem com as suas reflexões sobre a *poiésis* em seus princípios e em sua contextualização social. Para a exposição sobre a estética filosófica, irão nos auxiliar Benedito Nunes (2016), Umberto Eco (2017), Georges Bataille (1987) entre outros. Acerca do mito, o seu aspecto sacro e sua multiplicidade semântica, nos auxiliarão Mircea Eliade (1992/2008/2013/2016), Joseph Campbell (1990/1992/2004/2007/2015), além de Ernest Cassirer (1992), Northrop Frye (2014), Jean-Pierre Vernant (1978/1989/1990/2000/2002/2006/2008) entre outros. Salientamos que, para a tessitura de nossos argumentos, faremos uso de uma perspectiva de leitura hermenêutica, através de Hans-Georg Gadamer (1999) e Paul Ricoeur (1989/1994/2015/2016). A partir desses interlocutores, alicerçaremos os nossos argumentos em defesa do ‘mito da beleza trágica’, enaltecendo o caráter sacro que, mesmo em um contexto de uma reflexão filosófica pujante, ainda permanece vívido e atuante. Por isso, até mesmo no apogeu da *pólis*, os mitos subiram no palco e protagonizaram o inaudito e o insólito da vida humana. Diante disso, justificamos a relevância do nosso trabalho, e destacamos que, como metodologia, buscaremos a análise qualitativa e investigativa das proposições e estaremos em constante interação com diversas áreas do conhecimento, como requer um estudo em Ciências das Religiões.

Palavras-chave: Mitologia clássica. Beleza. Sacralidade. Tragicidade.

ABSTRACT

DANTAS, Michelle Bianca Santos. **POIÉISIS AND SACRED:** the tragic beauty myth in Helen (Euripedes), Narcissus (Ovídio) and Psyche (Apuleio). João Pessoa, 2020. 342f. Tese de doutorado – Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, 2020.

This research was made to analyze the myths about Helena in the homonyms tragedy of Euripides, Narcissus, in *Metamorfoses* by Ovid, and Psyche, in *O asno de ouro*, examining their paradoxes from the beauty that they represent and the tragic life which they lived. These questions come from the confluences between these mythical narratives and their original sacredness, facing a context in that is testified a constant process of transformation and heyday of the philosophical logos in Ancient Greek and Roman civilizations. Traditionally associated with religious ceremonies, the myths exerted great importance, being fundamental to the paideia, contributing to the social and cultural formation of that people. However, they had their position questioned by the increasing of the philosophical thinking which showed a new discursive method to reflect about humanity. In our hypothesis, the enchanted beauty of Helena, Narcissus and Psyche, instead of characterize a god's gift, contrarily, correspond to the destiny or dismal situation they will suffer. And to substantiate our investigation, we'll construct dialogues with some authors, like Plato and Aristotle, who contribute with their thinking about the poiésis and their principles into their social context. For the analyzes of this philosophic aesthetic, it will be used the studies of Benedito Nunes (2016), Umberto Eco (2017), Georges Bataille (1987) among others. For the analyzes of the sacred aspect and its semantic multiplicity, it will be used the studies of Mircea Eliade (1992/2008/2013/2016), Joseph Campbell (1990/1992/2004/2007/2015), Ernest Cassirer (1992), Northrop Frye (2014), Jean-Pierre Vernant (1978/1989/1990/2000/2002/2006/2008) among others. We emphasize that, to guide our arguments, it will be used a hermeneutic perspective through Hans-Georg Gadamer (1999) and Paul Ricoeur (1989/1994/2015/2016). Using the perspective of these interlocutors, we will base our arguments on the defense of the 'Tragic Beauty Myth', emphasizing the sacred disposition that, even in a powerful philosophic reflection, still remains vivid and active. Because of that, even in the heydays of the pólis, the myths went on stage and starred the unprecedented and the unusual of the human life. Facing that, we justify the relevancy of our research; we emphasize that, as a methodology, it will be used the qualitative and investigative analysis of propositions and we will be in constant interaction with several areas of the knowledge, as it is required for a study of the Sciences of Religions.

Keywords: Classic mythology. Beauty. Sacred. Tragically.

RESUMEN

DANTAS, Michelle Bianca Santos. **POIÉISIS Y SACRALIDAD:** el mito de la belleza trágica en Elena (Eurípides), Narciso (Ovidio) y Psique (Apuleio). João Pessoa, 2020. 342f. Tese de doutorado – Programa de Pós-graduação em Ciências das Religiões, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba, 2020.

Nuestra investigación tiene por objetivo analizar los mitos de Elena, en la tragedia homónima de Eurípides, Narciso, en las *Metamorfoses* (Ovidio), y Psique, en *O asno de ouro* (Apuleio), observando las paradojas que de ellos emanan, comenzando por la belleza que representan y de la vida trágica en que se implican. Tales cuestionamientos vienen de las confluencias entre las narrativas míticas, con su sacralidad original, con un contexto en que se ve el creciente proceso de secularización y el apogeo del logos filosófico en la Antigüedad grecorromana. Tradicionalmente asociados a las ceremonias religiosas, los mitos ejercieron gran importancia, siendo fundamentales para la paideia, contribuyendo para la formación social y cultural del pueblo. Sin embargo, tuvieron su posición cuestionada en la ocasión en que el florecimiento de la filosofía demostró un nuevo modo discursivo de razonar sobre la humanidad. En nuestra hipótesis, la belleza encantadora de Elena, Narciso y Psique, en lugar de caracterizarse como una dádiva divina, corresponde, al contrario, al destino y/o la situación desdichada que ellos sufrirán. Y, para que podamos fundamentar nuestra investigación, construiremos diálogos con algunos autores, como Platón y Aristóteles, que mucho contribuyeron con sus reflexiones sobre la poiesis en sus principios y en su contextualización social. Para la exposición sobre la estética filosófica, nos ayudarán Benedito Nunes (2016), Umberto Eco (2017), Georges Bataille (1987) entre otros. Con respecto al mito, su aspecto sacro y su multiplicidad semántica, nos ayudarán Mircea Eliade (1992/2008/2013/2016), Joseph Campbell (1990/1992/2004/2007/2015), además de Ernest Cassirer (1992), Northrop Frye (2014), Jean-Pierre Vernant (1978/1989/1990/2000/2002/2006/2008) entre otros. Destacamos que, para sostener nuestros argumentos, usaremos una perspectiva hermenéutica, a través de Hans-Georg Gadamer (1999) y Paul Ricoeur (1989/1994/2015/2016). Desde esos interlocutores, basaremos nuestros argumentos en defensa del ‘mito de la belleza trágica’, enalteciendo el carácter que, mismo en un contexto de una reflexión filosófica vigorosa, todavía sigue intenso y actuante. Por eso, hasta mismo en el apogeo de las polis, los mitos subieron al palco y protagonizaron el inaudito y el insólito de la vida humana. Frente a eso, justificamos la relevancia de nuestro trabajo, y destacamos que, como metodología, buscaremos el análisis cualitativo e investigativo de las proposiciones y estaremos en constante interacción con diversas áreas del conocimiento, como requiere un estudio en Ciencias de las Religiones.

Palabras clave: Mitología clásica. Belleza. Sacralidad. Tragicidad.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Procedimento de pesquisa em Ciências das Religiões: o eixo integrativo.....	24
FIGURA 2 - Hierarquia da <i>mímesis</i> platônica.....	51
FIGURA 3 - Caracterizações dos discursos mágicos e dialógicos.....	69
FIGURA 4 - Helena de Tróia	98
FIGURA 5 - Categorias do Belo, segundo Ariano Suassuna (2018, p. 98).....	101
FIGURA 6 - Apolo e a perfeita harmonia.....	114
FIGURA 7 - Dioniso e os seus mistérios (Pompéia, I a.C).....	115
FIGURA 8 - O <i>tetrakýs</i>	116
FIGURA 9 - Narciso.....	121
FIGURA 10 - Psiquê.....	122
FIGURA 11 - Genealogia de Eros: a face oculta de um deus de origem múltipla.....	126
FIGURA 12 - O êxtase de Santa Tereza D'Ávila.....	143
FIGURA 13 - O Mosaico da beleza no mundo greco-romano.....	147
FIGURA 14 - O rapto de Helena por Teseu.....	188
FIGURA 15 - O rapto de Perséfone.....	189
FIGURA 16 - Sob o olhar de Dioniso.....	190
FIGURA 17 - Triângulo mítico, a partir de Eudoro de Sousa (1995b, p. 71)	191
FIGURA 18 - O teatro grego.....	221
FIGURA 19 - O nascimento de Vênus.....	235
FIGURA 20 - Genealogia de Dioniso.....	237
FIGURA 21 - Genealogia de Helena.....	248
FIGURA 22 - Releitura do Narciso de Caravaggio.....	292
FIGURA 23 - A metamorfose de Narciso por Salvador Dalí.....	293
FIGURA 24 - Releitura do Narciso por Bennet.....	294
FIGURA 25 - Releitura do Narciso por Dan Cretu.....	295
FIGURA 26 - A jornada heroica de Psiquê.....	315

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. ENTRE GÊNESES E RESSONÂNCIAS: A <i>POIÉSIS</i> E AS SUAS IMINÊNCIAS SACRAS, FILOSÓFICAS E ESTÉTICAS.....	31
1.1 As origens da <i>poiésis</i> e os princípios da Filosofia da Arte e/ou Estética.....	32
1.1.1 Uma antiga querela: a enunciação e o estatuto da verdade entre poetas e filósofos.....	62
1.2 As Ciências das Religiões e a Estética: considerações sobre seus laços e desenlaces.....	78
1.2.1 Breves notas ressonantes sobre Estética e Religião: um elo perdido?.....	83
2. O MOSAICO DA BELEZA NO MUNDO GRECO-ROMANO.....	91
2.1 O retrato de uma categoria e seus múltiplos reflexos.....	93
2.2 Eros: a face oculta de um deus.....	123
3. PARADOXOS ESSENCIAIS DO MITO TRÁGICO: ORIGENS E CONFLUÊNCIAS DE <i>LÓGOS</i> E SACRALIDADE	151
3.1 Diálogos iniciais sobre o mito: convergências e divergências dos mitólogos Mircea Eliade e Joseph Campbell	154
3.2 Definições de mito e as suas interlocuções na Antiguidade Greco-romana.....	166
3.3 Para além da tragédia, anunciamos: as origens do mito trágico e a sua sacralidade dionisíaca	199
3.3.1 Desvendando o mito trágico com Aristóteles.....	206
3.3.2 À procura do <i>éthos</i> trágico: algumas apreciações complementares.....	217
4. <i>POIÉSIS</i> E SACRALIDADE: O MITO DA BELEZA TRÁGICA EM HELENA (EURÍPEDES), NARCISO (OVÍDIO) E PSIQUÊ (APULEIO).....	227
4.1 O mito da beleza trágica: <i>mímesis</i> e meditações substanciais de uma proposição.....	229

4.2 O mito da beleza trágica em <i>Helena</i> , de Eurípedes.....	245
4.3 O mito da beleza trágica em Narciso, de Ovídio.....	269
4.4 O mito da beleza trágica em <i>Psiquê</i> , de Apuleio.....	297
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	318
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	329

INTRODUÇÃO

A presente tese visa analisar o mito, através de sua elaboração poética (*poiésis*), e, em sua expressão de sacralidade, a partir do conceito filosófico de *kalón* (as coisas belas), como desencadeador do trágico, verificado nas narrativas míticas mencionadas. E, desde o princípio, precisamos fazer um esclarecimento, porque poderíamos fazer, como é comum vermos, uma associação do termo sacralidade ao grego *ἱερόν*, mas esse não é o caso. Isso porque, em nosso trabalho, a ideia discutida a respeito do sacro não é unívoca e restrita apenas à religiosidade oficial. Como explica Vernant (2006, p. 422), enquanto *hierón* (*ἱερόν*) corresponde ao âmbito religioso oficialmente estabelecido, *hósios* (*ὅσιος*) refere-se à vivência liberta e respeitosa do sagrado. Então, sendo ambos modos distintos de apreensão do sagrado, optamos por usar o vocábulo sacralidade como uma forma de abarcar essas várias acepções. Subjaz, em nossa utilização do termo “sacralidade”, o conceito de uma religiosidade vivida em perspectiva abrangente, intermediária entre o sacro e o profano, entre os ritos oficiais e os de mistérios, enfim, como poderemos entender melhor com o decorrer da pesquisa.

Para tanto, iremos utilizar como *corpus*-base as histórias dos mitos elaboradas por Ovídio, Eurípedes e Apuleio, presentes nas obras, respectivamente, a saber: *Metamorfoses*, *Helena* e *O Asno de Ouro*. Sabemos que, na mitologia, há uma multiplicidade de versões de um mesmo mito, em que alguns de seus desenlaces podem diferir em uma e em outra releitura poética. Entretanto, essas variações são elementares do gênero em questão, devido a sua origem na oralidade e, por isso, não são atributos adquiridos com as mudanças do gênero, mas, ao contrário, estão com ele desde a sua gênese.

Sendo assim, faremos referências a outras versões desses mitos, caso necessário. Optamos por delimitar as versões produzidas por Ovídio, Eurípedes e Apuleio, tendo em vista a melhor adequação à nossa proposta de investigação da sacralidade mítica. Isso porque, apesar de o sagrado, nas produções literárias greco-romanas, apresentar algumas problematizações importantes, como nos elucida Eliade (2016, p. 8), consideramos esse contexto como um momento precioso em que religiosidade, poesia e racionalidade filosófica fizeram-se atuantes na exibição do trágico. Ainda mais, não podemos ignorar que outros períodos possuem uma dessacralização mais evidente, fruto de processos de racionalização e secularização do

pensamento humano¹. Sendo assim, pretendemos confrontar tal problema, demonstrando que, apesar de suas peculiaridades, a sacralidade greco-romana apresenta-se em suas representações artísticas, e muito temos o que aprofundar a respeito.

A beleza, outro objeto de nossa investigação e caracterizador marcante dos nossos personagens (Helena, Narciso e Psiquê), pode ser analisada pelo seu aspecto estético (sua forma) ou não. Porque o seu sentido perpassa igualmente por signos de valor, de atitudes e de transcendência, sendo fator central de disputas, de anseios, de dons, de adoração entre tantas outras características. Como podemos ver, as suas acepções são bem mais amplas do que costumamos perceber, todavia, muitas vezes, a beleza fica reduzida aos estereótipos, ignorando-se suas facetas, que, inclusive, na *pólis*, tinha uma dimensão cósmica especial. Em nosso trabalho, motivou-nos a observação curiosa de que, em algumas situações, essa beleza pode vir a acarretar consequências trágicas. E, assim, o que para muitos seria uma dádiva, é, na verdade, o motivo de sua ruína, como nos revelam as narrativas míticas em questão.

Ainda acerca do nosso *corpus*, destacamos que os mitos mencionados possuem a riqueza, a universalidade e a atemporalidade que coroam as obras-primas literárias. Esses mitos são valiosos para a nossa sociedade contemporânea, guardadas as interferências históricas e diferenças contextuais, assim como foram antigamente, já que “até os mitos mais hediondos e cruéis são da maior utilidade, pois nos ensinam, através da tragédia, os grandes perigos do processo existencial” (BRANDÃO, 1993, p. 9). Daí decorre a nossa proposição de (re)interpretar esses mitos, revigorando a sua vivacidade e os seus sentidos múltiplos (filosóficos, literários e religiosos), que ainda são significativos para a reflexão atual.

Consideramos que a nossa perspectiva de interpretação vívida do mito é indispensável, haja vista que “o mito não é um operador lógico entre uma proposição qualquer, mas entre proposições que apontam para situações-limite, a origem e o fim, a morte, o sofrimento, a sexualidade” (RICOUER, 1989, p. 158). A sua função não seria a de recusar ao que foi contado, mas de expressar uma semântica ativa, profunda, a partir da conscientização das aporias do pensamento mítico, para que ele não se reduza a meras insignificâncias, como diz Ricoeur

¹ Para o aprofundamento nessas questões, sugerimos a leitura de *Teses sobre religião e arte*, de Theodor Adorno (2010), em que o mesmo afirma que a dicotomia entre arte e religião, em nossos tempos, é irreversível, fruto de uma separação ocorrida, não apenas após o Iluminismo, e sim anteriormente, em que já havia uma relação marcada por tensão, mesmo em períodos em que, aparentemente, a ligação era plena. E, bem antes do filósofo *frankfurtiano*, Hegel, na *Estética* (1974), trouxe os impasses da arte moderna, que, segundo ele, teria perdido a sintonia plena e direta, como ocorria com os gregos, pois, em sua análise melancólica, a modernidade teria transformado a produção artística em objeto de pura análise. Essas posições, apesar de relevantes, não significam ser irrefutáveis, todavia, este não é o nosso objetivo. Então, limitamo-nos a destacar que, se há dessacralização no mundo greco-romano, nós não a desconhecemos, ao mesmo tempo em que sabemos que outras épocas viveram isso de modo mais decisivo.

(1989). Portanto, entre diferenças e peculiaridades de cada narrativa, entendemos que Narciso, Helena e Psiquê representam igualmente o mote de nossa pesquisa: o mito da beleza funesta, que permeia o universo sagrado das obras referidas, e possuem vigor e intensidade plurissignificativa.

Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, dentre tantos relatos dos mitos gregos realizados ao longo dos quinze livros, o de Narciso destaca-se, no Livro III, em que se narra a história desse personagem, objeto de desejo e admiração de homens e mulheres. Nascido do rio *Céfiso* e da ninfa *Liríope*, o jovem Narciso encanta a todos por sua beleza. Homens e mulheres, quando o veem, logo são tomados pelo ardor da paixão. Uma de suas amantes é a ninfa *Eco*, que, tamanha a sua paixão, sem ser correspondida, definha até secar totalmente e tornar-se apenas voz, escondida nas florestas. Mas o que *Eco* não sabia é que o destino de Narciso estava marcado desde seu nascimento, por isso o chama insistentemente.

Com o passar dos anos, as paixões não correspondidas foram se somando, até que um jovem ressentido clamou por vingança à deusa da justiça, *Nêmesis*, e ela o concedeu. Assim, esgotado de cansaço pela caça, Narciso decide saciar sua sede numa cristalina lagoa e, então, depara-se com sua imagem e por ela se apaixona, por isso, passa a viver debruçado sobre a lagoa, contemplando o seu próprio reflexo e, tentando alcançá-lo, acaba por imergir nas águas e morrer. Mesmo no inferno, o filho de *Céfiso* encontra um lago, o *Stygian*, e continua a contemplar-se.

Essa versão apresentada é a que teremos como base para nossa leitura interpretativa, mas, como sabemos, muitos autores, em tempos dos mais distintos, dedicaram-se a reler e reinterpretá-la, o que nos mostra o valor metafórico e polissêmico desse mito. Todavia, em comum, elas expressam igualmente a beleza sem igual do personagem, da qual decorre a paixão por si mesmo, motivando, inclusive, a teoria psicanalítica freudiana do narcisismo². Talvez isso explique o porquê, para Paul Ricoeur (1989), de o sentido de um texto não se esgotar na intenção do autor, nem dos seus contemporâneos, já que se deve incluir também “(...) a história de sua crítica por todos os leitores de todas as idades, sua recepção passada, presente e futura” (RICOEUR, 1989, p. 64).

Em vistas de um trabalho acadêmico, que exige delimitação e objetividade, essa postulação pode ser sim uma ambição difícil de concretização. Mas, também por isso,

² Essa teoria não é fundamento do nosso trabalho, mas aqui nos é útil para que mostremos as reverberações do mito nos mais diversos contextos da vida humana. E, para o entendimento mais aprofundado dessas relações do mito de Narciso e a psicanálise, existe uma obra chamada *O mito de Narciso: o herói da consciência*, de Raïssa Cavalcanti (2003), que desenvolve todas as relações do referencial poético e a sua interpretação à luz da psicanálise.

compreendemos que a interpretação do texto não se esgota, nem na sua premissa, hipoteticamente idealizada pelo seu autor, nem pelo seu leitor contemporâneo, e nem na leitura que apresentamos, por meio do nosso estudo de tese, pois o texto, como diz Ricouer (1989), tem a sua autonomia, para além de suas condições de produção, de recepção e de contextos históricos mais diversos.

Sobre a nossa próxima personagem, destacamos que muitas obras dedicaram-se a representar a vida e a história dessa mulher de feição afamada em todo mundo, tida como a causadora de guerras e mortes. Estamos falando de Helena, cuja trajetória faz-se presente em diversos textos, a exemplo de *O elogio de Helena*, de Górgias, a *Ilíada*, de Homero, *Hécuba* e *As troianas*, de Eurípedes, e *O rapto de Helena*, de Colutos. Estas foram algumas versões do mito produzidos no mundo clássico greco-romano, mas sabemos que muitas releituras foram realizadas em outras épocas³. E, apesar das diferentes *mímesis*, Helena é, essencialmente, uma personagem paradoxal, ora algoz, ora vítima, ora culpada, ora inocente. Assim, escolhemos para análise a versão do mito presente na tragédia de Eurípedes, *Helena*, por essa ter um teor mais trágico e sacro, o que coaduna com nossos objetivos.

De caráter universal, o mito relatado na tragédia grega de Eurípedes defende a premissa de que a heroína trágica nunca teria ido à Guerra de Tróia, já que seu espectro teria sido levado por Páris para a cidade troiana. Mas, apesar de ser vítima dos projetos divinos, Helena padecia como responsável por uma guerra e pela morte de tantos homens em combate. E a sua beleza, semelhante ou até mesmo superior à dos deuses, ultrapassando o *métron*⁴, teria provocado a ira divina e mortal, fazendo-a padecer num destino trágico, e, por isso, ela chega a desejar que sua beleza fosse apagada e pudesse nascer mais feia.

Como pudemos perceber, nas sínteses acima, o dote da beleza, que, na maioria das vezes, é visto como uma dádiva, um presente dos deuses, na verdade, configura-se como uma maldição da qual seus detentores não podem se salvar. Nessa mesma linha, encontramos, ao longo de nossas leituras, outra personagem, Psiquê, por isso ela também será nosso objeto de investigação. Bastante famosa é a sua história de amor com *Eros*, filho de *Vênus*, que tem um

³ O mito de Helena inspirou a construção de muitas personagens femininas, marcadas, não apenas pelos seus dotes de beleza, como também por seus atributos de perfeição nas atividades domésticas. Temos, por exemplo, o romance *Helena*, de Machado de Assis, que pela técnica da emulação, para além da utilização do mesmo nome, o autor usou elementos como o rapto, a dupla paternidade, o teor trágico do romance e outras reconfigurações. Bastante conhecida também é o poema do cordelista pernambucano Otacílio Batista, que foi musicado por Zé Ramalho e cantado por Amelinha, chamado “Mulher nova, bonita e carinhosa”. Esses foram só uns exemplos de tantas outras inspirações que o mito de Helena, de beleza esplendorosa, causou até mesmo uma guerra, sendo motivo para tantas produções literárias, novelescas, cinematográficas e artísticas de um modo geral.

⁴ Posteriormente, iremos explanar mais detidamente sobre o sentido da ultrapassagem da medida, ou seja, do *métron*, que é um fator tão importante nos enredos trágicos, mas, por hora, basta-nos compreender que isso representa tudo o que excede a medida – fator essencial para a manutenção do equilíbrio da vida.

desenlace desventuroso, em decorrência da inveja provocada por sua beleza e por sua bem-sucedida relação amorosa com o jovem arqueiro. Assim como Helena e Narciso, Psiquê é marcada, desde o nascimento, pelo encantamento e deslumbramento provocado pelos que contemplam a sua imagem, pois a sua graciosidade não era possível ser descrita em palavras, sendo venerada como uma deusa.

Na obra *O asno de Ouro*, Apuleio narra a história dessa moça de beleza indescritível e que chega a provocar a ira divina, principalmente de Afrodite, que fará o possível para destruir a vida dessa donzela. Ela se casará com Eros e viverá felicidade plena, com um marido amável e presente, mas não poderá quebrar o pacto de não poder olhá-lo diretamente. Influenciada pelas irmãs, invejosas com a sua alegria, Psiquê quebrará o acordo firmado com o seu esposo, e daí decorrerá sua infortuna vida matrimonial. Resta à Psiquê apenas lutar para se vingar de suas irmãs, arruinando a vida delas, assim como elas fizeram com a sua. Esse mito também possui outras versões, e, assim como o de Narciso, também possui interpretações psicanalíticas⁵, além de ter sido bastante aproveitado para inspirações de contos de fada e das produções da Disney⁶. Fato esse que certifica o valor do nosso trabalho, tanto no âmbito acadêmico, como também em outras áreas de conhecimento.

As três narrativas míticas sintetizadas acima demonstram-nos ainda o seu vigor e atualidade temática, possibilitando-nos novas perspectivas de interpretação, ao mesmo tempo em que se renovam e se (res)significam, através de releituras. E algumas destas, muitas vezes, ocorrem num processo antropofágico, de dessacralização, emulação e subversão, que são valorosas e possibilitam instigantes pesquisas. Todavia, a delimitação do nosso corpus justifica-se pela busca da imanência do sagrado presente na representatividade do *καλόν* (belo em

⁵ Assim como já o dissemos sobre o mito de Narciso, não serão essas interpretações psicanalíticas que irão fundamentar o nosso trabalho, devido à necessidade de delimitação e objetividade, mas deixamos aqui uma sugestão de aprofundamento em leituras nesse sentido: a obra *Eros e Psique: amor, alma e individuação no desenvolvimento do feminino*, de Erich Neumann (2017) e que, inclusive, vem, acompanhando um estudo psicanalítico do conto, com uma versão do mito na íntegra, para que o leitor, tanto possa ler o seu estudo, como a obra em si - um modo de edição que consideramos louvável. As relações entre narrativas míticas e teorias da psicanálise são bastantes recorrentes e não se esgotam em Narciso e Psiqué, pois existem muitas outras, e, de um modo geral, isso nos mostra que o mito tem uma força de representação de vida e sentido social, como o religioso e o filosófico entre tantos outros.

⁶ Nesse contexto, podemos elucidar que alguns contos de fada e, conseqüentemente, algumas produções cinematográficas da Disney, como, por exemplo, *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve* e *A Bela e a Fera*, possuem releituras do mito de Psiqué. Nos dois primeiros casos, devido ao feitiço do sono contínuo da princesa, que só vem a ser despertada com o beijo do amado; e, no último exemplo, em decorrência do sacrifício de casar-se com um ser monstruoso em prol da proteção dos seus familiares. Mesmo não sendo esse o objetivo de nosso trabalho, achamos importante destacar essas releituras, pois, de certo modo, justificamos a relevância do nosso trabalho, ao vermos essa abrangência que o nosso corpus possui, sendo interesse, não só para quem se debruça sobre a Antiguidade Clássica, mas também para estudos da contemporaneidade.

grego), fator esse que, como desenvolveremos posteriormente, é característica maior das narrativas antigas.

Assim, nos propomos a pesquisar ‘o mito da beleza trágica’, a partir do qual as supostas benesses divinas tornam-se nefastas para os que as recebem. Constatamos, por meio dos artigos, livros, dissertações e teses publicadas, que não há estudos direcionados a essa temática, que julgamos ser de considerável significação. Dessa forma, justificamos a relevância de nossa pesquisa, não apenas pela carência de material dedicado à estética da religião e à temática direcionada do ‘mito trágico’ e sua acepção subsequente do ‘mito da beleza trágica’, mas também pela importância acadêmica que tais investigações se propõem a contribuir. Logo, almejamos ressignificar o mito, em seus paradoxos e em sua sacralidade, pelo (re)entendimento de sua visão genuína que objetivamos aprofundar.

Selecionamos os mitos de Helena, Narciso e Psiquê para essa investigação, porque eles são dos mais afamados pela representatividade da beleza, no mundo clássico greco-romano, e, se optássemos por analisar apenas um deles, não nos daria respaldo suficiente para defender a nossa tese de que a tragicidade decorre, não raramente, da aparência excessivamente formosa dos seus possuidores. Essa delimitação é fundamental para o nosso trabalho, todavia não podemos deixar de ressaltar que percebemos outras narrativas pertinentes ao nosso argumento, a exemplo das de Medusa⁷, Leucotoe⁸, Liríope⁹, Filomela¹⁰, Dafne¹¹, entre outras, em que o belo aparece como desencadeador do destino e/ou da situação trágica. Essa constatação ratifica

⁷ Nas *Metamorfoses* (IV, 798), de Ovídio, ela foi originalmente uma belíssima donzela, sacerdotisa do templo de Atena, que, certa vez, foi abusada por Netuno, a versão latina de Poseidon, no templo de Atena. Esta ficou enfurecida e transformou o seu belo cabelo em serpentes, tornou o seu semblante horrível e quem a fitasse se transformaria em pedra. Segundo Junito Brandão (1993), há muitas versões desse mito, até como uma divindade primordial, pré-olímpica, numa delas, “Conta-se que Medusa era uma jovem lindíssima e muito orgulhosa de sua cabeleira. Tendo, porém, ousado competir em beleza com Atena, esta eriçou-lhe a cabeça de serpentes e transformou-a em Górgona” (BRADÃO, 1993, p. 239).

⁸ Apolo, encantado com a beleza de Leucotoe, assumiu o aspecto de sua mãe, entrou no seu quarto e a possuiu. Clícia, que muito amava Apolo, ficou enraivecida e acusou-a de ter cometido adultério. O pai de Leucotoe, indignado com a filha, enterrou-a viva, mesmo ela dizendo que não era responsável pelo ocorrido, como se narra Ovídio (*Metamorfoses*, IV, 233).

⁹ Liríope, mãe de Narciso, devido a sua esplendorosa feição, foi violada por Cefiso, e, apesar dos detalhamentos sobre o caso não serem feitos, nas *Metamorfoses* (III, 340-345), sabemos que dessa ocorrência trágica ela veio dar à luz a Narciso.

¹⁰ Como nos explica Pierre Grimal (2005, p. 172-173), na versão mais corrente do mito, Pandión deu a mão de sua filha, Procne, para Tereu, seu aliado de guerra. Porém ele se sente encantado e atraído pela cunhada, Filomela, vindo a cometer o estupro. E, mais ainda, para que ela não pudesse denunciar o ocorrido, ele também corta a sua língua em crueldade criminosa.

¹¹ Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, devido as perseguições de Apolo, enlouquecido de amor por ação de Cupido e atraído por sua beleza, a ninfa acaba transformando-se em um loureiro, após tanto suplicar e fugir aos intentos do deus. Ela deseja, inclusive, ter a sua beleza eliminada, clamando ao pai: “(...) *Qua nimium placui, mutando perde figuram*” (“Tanto agradei, então, destrói a minha imagem, transformando-a”; *Metamorfoses*, v. 546).

a nossa proposta, pois demonstra que tratamos de algo recorrente e que, portanto, induz-nos a uma dedicação teórica necessária.

Justificamos também o nosso *corpus* não apenas por sua atemporalidade, e sim por sua contemporaneidade. Como diz-nos o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p. 69), a separação entre passado e presente, o clássico e o contemporâneo, muitas vezes, escondem-nos a concatenação e a fluidez dos tempos, visto que o acesso ao presente se dá por uma arqueologia sem regresso. Ele considera a contemporaneidade não apenas no presente, mas sobretudo no arcaico, já que este indica o que está próximo à origem e, não, necessariamente, ao passado cronológico. Nesse sentido, um texto é contemporâneo não por sua datação, e sim, por sua capacidade de fixar e, ao mesmo tempo, de ir além do seu período de produção. O que faz um texto ser contemporâneo é a sua relação interdependente com o tempo, porém num processo de aproximação e distanciamento, simultaneidade e anacronismo. Por isso, inclusive, o filósofo completa que os autores que coincidem impecavelmente com sua época de produção “(...) não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGABEM, 2009, p. 59).

O mito, em sua beleza e tragicidade, será interpretado por nós, através da perspectiva teórica da hermenêutica de Paul Ricoeur (1989), autor que nos propicia contribuições importantes para o âmbito de uma investigação filosófica e religiosa de um texto literário. E, segundo ele, se por um lado, um hermeneuta tem que se libertar da subjetividade, buscando a dinâmica interna regente na estruturação da obra, por outro, deve buscar “(...) o poder de a obra se projectar para fora de si mesma e engendrar um mundo que seria, verdadeiramente, a coisa do texto” (RICOEUR, 1989, p. 43). Mais à frente, poderemos desenvolver essas postulações, mas, por hora, nos interessamos em delinear as perspectivas e objetividades de nossa pesquisa.

Para que possamos refletir sobre os desafios e as peculiaridades da nossa tese, iremos agora discorrer sobre o nosso *locus* acadêmico e as repercussões que, conseqüentemente, ele traz para a pesquisa. Para tanto, precisamos fazer uma breve contextualização histórica da área Ciência(s) da(s) Religião(ões) e das discussões em torno de suas bases teóricas, seus métodos e seus objetos. Desse modo, Frank Usarski (2006) auxilia-nos a compreendermos o contexto no qual essa disciplina institucionaliza-se e desenvolve-se com autonomia em prol de um conhecimento científico. O autor referido, na obra *Constituintes da Ciência da Religião: cinco ensaios em prol de uma disciplina autônoma*, discorre acerca das dificuldades e das questões essenciais encontradas ao longo do processo de constituição desse campo de pesquisa. Processo esse que ele considera ser “complexo e meteórico” (USARSKI, 2006, p. 9).

De uma maneira geral, busca-se mostrar que a Ciência da Religião compõe “uma disciplina autônoma que deve ocupar um lugar institucional específico no mundo acadêmico” (USARSKI, 2006, p. 9). Para tanto, o autor, embasando-se na teoria de Niklas Luhmann, defende que as áreas acadêmicas devem estar juntas em prol de uma compreensão mais ampla e profunda da sociedade. Nesse caso, a Ciência da Religião enquadra-se perfeitamente nesse sistema, tendo em vista que ela, por si só, não contempla as questões que ela mesma propõe, necessitando de um trabalho em conjunto com outras áreas dos conhecimentos, das mais diversas possíveis.

E, em busca da formação enquanto disciplina e de sua institucionalização, encontramos alguns problemas, tendo em vista que, só no século XIX, que Ciência da Religião alcança o seu estabelecimento enquanto matéria acadêmica. Nesse percurso, não podemos desconsiderar o fato de que a área em questão precisa ser concebida como um ponto de interseção entre vários outros campos do conhecimento científico, como reitera Usarski (2006).

Além disso, também é importante sabermos que, apesar de ter sido estabelecida como disciplina apenas no século XIX¹², não podemos desconsiderar que, desde a Antiguidade, já havia a busca pelo *saber* da religião. Ao mesmo tempo, a internacionalização e universalização da área é algo complexo, tendo em vista que a adaptação para outros países pode trazer riscos, já que cada contexto terá a sua especificidade.

Algo que não podemos desconsiderar, quando estudamos sobre a Ciência da Religião, é a sua ligação e/ou distanciamento com a Teologia. Sobre isso, Usarski (2006) aponta que entendemos a primeira, enquanto uma emancipação da segunda, pelo fato de que a Ciência da Religião dispensa a restrição dos fenômenos investigados, o interesse apologético, missionário, o etnocentrismo e a homogeneidade religiosa. A teologia, ao contrário, apesar de novas reformulações, ainda se encontra presa à sua origem e tradição de compromisso com o cristianismo, com as missões e as perspectivas laudatórias, restringindo o estudo das religiões, pautando-se na visão etnocêntrica.

Assim, é importante entender que “o pensamento sistemático sobre religião é um produto da modernidade (...)” (USARSKI, 2006, p. 9). Essa sistematização remonta ao século XII, a partir das diferenças observadas entre os clérigos e os leigos, mas foi, no Iluminismo, que houve as bases para a visão da tolerância religiosa e o despertar pelo interesse por outras

¹² Numa breve contextualização da área, Usarski (2006) destaca como marcos institucionais a primeira cátedra acadêmica, ocorrida em 1873, e a publicação da tese de Joaquim Wach, em 1924, que perpetua, até os dias atuais, como um modelo normativo.

culturas, muitas vezes, tidas como exóticas. Nesse período, também houve a busca pela base histórica das religiões, uma que seria a natural, primária. Pelo viés instrumental, destacam-se o estudo amplo e sistemático de outras culturas, com o advento das expansões territoriais, não sendo mais eventos esporádicos, possibilitando o contato com culturas completamente diversas. O interesse da Filologia em traduções de línguas antes desconhecidas, mantidas em livros secretos, possibilitou a descobertas e a divulgação de saberes religiosos antes inimagináveis.

Usarski (2006) destaca a contribuição significativa de Max Müller para a consolidação da Ciência da Religião, já que ele foi o primeiro a introduzir esse termo como uma disciplina própria, em 1867, no prefácio de seu livro, e o colocou como título de outro publicado em 1870. Ressalta-se que, antes dele, usava-se a nomenclatura História das Religiões. Assim, apesar de Müller não utilizar o nome da área como uma ideia bem desenvolvida e concreta, não podemos desconsiderar o seu pioneirismo. Por isso, Usarski (2006) coloca Max Müller ao lado de Cornelius Peter Tiele e Daniel Chantepie Saussaye, formando a tríade de fundadores da área.

Também são inegáveis as contribuições que a promoção de alguns eventos e a publicação de revistas deram para a institucionalização da área e para a formação de sua comunidade acadêmica. Conclui Usarki (2013), na obra *História da Ciência da Religião*, que a “(...) Ciência da Religião existe como disciplina autônoma apenas na medida em que seus representantes compartilham um consenso sobre a constituição específica e o lugar próprio da sua matéria no mundo acadêmico em contraste com outras” (USARSKI, 2013, p. 10). Como podemos observar, foi através da diferenciação e da especificação do seu objeto de estudo, que a área aqui discutida, construiu os alicerces para a sua autonomia¹³.

Após esse percurso, deparamo-nos com o debate dessa área acadêmica já institucionalizada, envolvendo as suas teorias, os seus métodos e os seus objetos. Tal fato iremos abordar de modo panorâmico, pois sabemos que é vã qualquer tentativa de esgotar questões tão complexas. Mais uma vez, Usarski (2006) irá colaborar com a elucidação de certos impasses. Para o autor, a relação entre Ciência da Religião e Teologia recai numa constante e possivelmente inevitável problemática. Assim, a primeira, na medida em que se

¹³ Toda a constituição de uma disciplina acadêmica dá-se, por meio do trabalho de diversos estudiosos, que se dedicam a pensar e refletir sobre o seu objeto e metodologia. Destacam-se, então, como precursores e autores fundamentais para as Ciências das Religiões, autores como Max Müller, Saussaye, Raffaele Pettazzoni e Mircea Eliade. Müller (1945), como já falamos anteriormente, possui grande importância para a área, apesar de ter sido equivocado em sua tentativa de fazer tipologias e organizar, o que eram ou não religiões. Daniel Chantepie Saussaye contribuiu no estabelecimento das bases fundadoras da área. Raffaele Pettazzoni, conhecido por ter influenciado e embasado a obra de Mircea Eliade, tem grande importância para a História das Religiões e considera que o fenômeno religioso deve ser interpretado, a partir da história. E Mircea Eliade (1990), em sua perspectiva essencialista e hermenêutica dos fenômenos religiosos, tem na *hierofania*, ou seja, na manifestação do sagrado, uma das questões centrais de suas pesquisas.

afasta da segunda, acaba por encontrar, nas Ciências Sociais, a sua base e fundamentação teórica.

Outra dificuldade comum, na área de Ciências das Religiões, está na (in)definição do seu termo central de pesquisa – religião¹⁴, que colide com obstáculos diversos, não apenas etimológicos, mas também históricos e contextuais. Diante disso, em nossa tese, optamos por utilizar o termo “sacro”, “sacralidade” e seus equivalentes para analisar a sua representação literária e sua semântica filosófica nos mitos de Helena, Narciso e Psiquê. Sabemos também que essa escolha não elimina por completo essa discussão, mas como não objetivamos adentrar especificamente, na religião greco-romana, e sim, em seus elementos remissivos nos mitos trágicos selecionados, acreditamos que a nomenclatura escolhida reflete mais essa perspectiva pontual com a qual pretendemos trabalhar no estudo das narrativas.

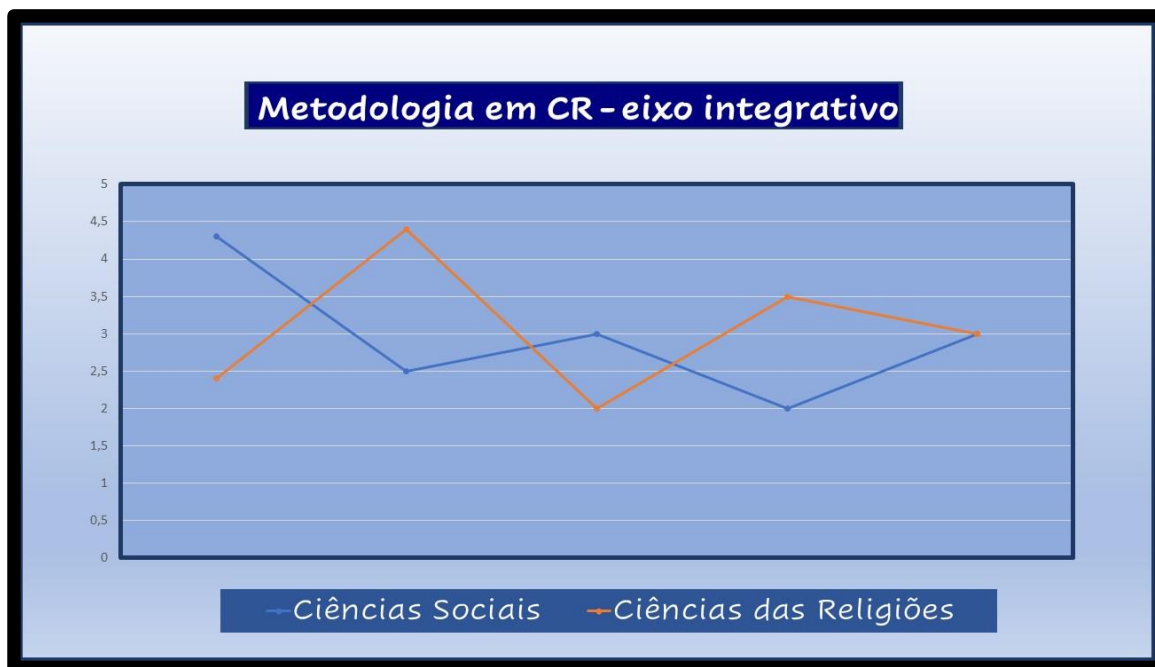
Outra importante elucidação que julgamos ser necessária fazer acerca da nossa tese é de que o seu método é, essencialmente, assim como deve ser próprio de todo procedimento de um cientista da religião, o de buscar a relação dos saberes diversos, num processo multi/inter e transdisciplinar¹⁵. Permeando num universo de obstáculos e eficiências, tais variedades e integrações de disciplinas precisam ser utilizadas de maneira criteriosa. E isso exige um processo de articulação disciplinar, através dos quais a nossa pesquisa se realizará, para uma melhor produtividade de trabalho.

Buscaremos também estar em consonância com os métodos de trabalho do cientista da religião, os quais, conforme explicita Usarski (2006), são baseados nos usos de metodologias de áreas diferentes, buscando o eixo em comum, que seria ‘o ponto de intersecção’ entre elas e o seu objeto de estudo central. Abaixo segue um gráfico que elaboramos para tentar ilustrar a nossa interpretação sobre o tema abordado, vejamos:

¹⁴ Não iremos nos aprofundar nas extensas discussões e significações do termo religião, mas deixaremos como sugestão de leitura, para aqueles que desejarem se debruçar sobre o tema, os seguintes textos: *As religiões: problema de definição e de classificação*, de Carlo Prandi (1999); o capítulo *O que é religião?*, de Klauss Hock (2010); e *A construção da religião como uma categoria antropológica*, de Talal Assad (2010).

¹⁵ De modo geral, metodologicamente, a multidisciplinaridade dá-se por meio de uma justaposição de conteúdo, como elucida-nos Nogueira (2001), pois, apesar de haver a relação de conteúdos diversos, eles não se integram cooperativamente. No caso da interdisciplinaridade, busca-se uma totalidade, uma assimilação de áreas diferentes, em prol de um entendimento e um objetivo comum. Para Frigotto (1995), este é um procedimento necessário, tendo em vista nosso contexto global em sociedade. Por outro lado, na transdisciplinaridade, a relação entre variadas disciplinas não ocorre apenas para integração, mas em vista de uma nova elaboração de conhecimento. Para Morin (2002) esse novo paradigma estabelece uma rede comunicativa, sem reduções, e completa: “[a] ciência nunca teria sido ciência se não fosse Transdisciplinar” (MORIN, 2002, p. 13-14).

Figura 1 - Procedimento de pesquisa em Ciências das Religiões: o eixo integrativo



(DANTAS, Michelle Bianca S.)

Como podemos ver acima, na ilustração que propomos, as Ciências Sociais e as Ciências das Religiões partem de posições opostas, mas se encontram por meio da unidade de determinado objeto, seja ele a política, a estética, a economia, a antropologia, seja a psicologia etc., de um mesmo agente cultural: a *religião*. No processo de pesquisa, muitas vezes, esses laços precisam ser distanciados, a fim de selecionar, aplicar, discutir e confrontar as especificidades de cada área. Entretanto, ao final do trabalho, entre encontros e desencontros teóricos (*vide* gráfico), o cientista da religião precisa, definitivamente, encontrar o eixo integrativo¹⁶, como preferimos nomear, pois, entre as divergências, é necessário descobrir o encontro colaborativo. Tal procedimento metodológico, muitas vezes, acaba por ser uma tarefa árdua e cheia de nuances, porém é definitivamente necessário, instigante e notável.

Todavia, devemos ter toda a prudência, pois, como esclarece Filoramo & Prandi (1999), diante dessa diversidade de áreas, não deve haver supremacia, hierarquia entre os métodos,

¹⁶ Preferimos usar o termo “eixo integrativo”, e não “ponto de interseção”, pois consideramos que ele elucida melhor o encontro e a multiplicidade que permanece, para além da fissura e/ou interposição e/ou convergência, que a interseção sugere. Na verdade, encontra-se um caminho, mas ele continua não sendo uno, pois abarca a integração com os diversos campos dos conhecimentos, inclusive, muito além das humanidades, ligando-se às áreas da saúde, das exatas, enfim. Pois, como ele mesmo defende, trata-se de uma “ciência metodologicamente integrativa” (USARSKI, 2006, p. 74), oposta à visão de ser um *campo disciplinar*, como considera Filoramo & Prandi (1999).

nem, muito menos, a visão de que existem métodos inadequados ou equivocados. Pois, para eles, o que não podemos perder de vista, no processo de pesquisa, é a busca pelo método mais adequado para o objeto em questão, e nós também compartilhamos com essa afirmação. Daí decorre a nossa proposta metodológica de buscar o *eixo integrativo* existente entre o nosso arcabouço de material a ser investigado.

Nesta conjuntura científica e metodológica, a nossa pesquisa enquadra-se no âmbito da Estética da Religião, que é uma das tantas que atuam colaborativamente com a(s) Ciência(s) da(s) Religião(ões). De modo geral, como nos orienta Engler (2007, p. 201), a estética refere-se às sensações do ser humano, englobando questões como o *Sagrado*, a *Verdade* e a *Beleza*. Destarte, ele nos informa que as relações entre as experiências estéticas e religiosas foram discutidas há muito por filósofos e teólogos, todavia o autor reivindica que “(...) as ciências da religião deveriam estar mais atentas à estética, de seu sentido mais limitado ao mais amplo. Afinal, a religião tem sempre seu lado sensitivo, físico e corporal” (ENGLER, 2007, p. 202).

Sendo assim, compreendemos que essa é uma área que deve ser ainda bastante explorada, o que justifica, ainda mais, a relevância de nossa proposição, pois temos muito a contribuir com o entendimento das relações entre a arte, o belo, o feio, entre outras motivações sensoriais, com a religiosidade. E ressaltamos que a nossa proposta de tese irá trazer contribuições nesse sentido. Como diz-nos Engler (2007, p. 203), o seu valor desta área está no fato de ter variadas maneiras de entender o belo, diante de sua natureza, e o modo como as faculdades do homem conseguem percebê-la. Por isso, apesar da antiga relação entre Teologia e Estética, uma crise foi estabelecida devido aos limites apologéticos e proselitistas, que enclausuraram as interpretações artísticas, sejam elas textuais, plásticas, musicais etc.

Diante do exposto, fundamentaremos a nossa pesquisa, na arte literária, articulando perspectivas multi/inter e transdisciplinar, pois um estudo de Ciências das Religiões deve pautar-se também na análise dos modos de produção sensoriais, da formação de signos, de elementos estéticos, de símbolos e do modo como estes atuam. Acreditamos que, desse modo, poderemos alcançar, através da nossa tese, uma profícua produção, em que não se esgotam leituras interpretativas, mas, ao contrário, ampliam-se as facetas diversas desse inesgotável, rico, dinâmico e complexo universo chamado *religião*.

Destarte, a nossa abordagem pretende realizar uma leitura hermenêutica da *mimesis* dos personagens Narciso, Helena e Psiquê, tendo em vista seu caráter clássico e contemporâneo, à medida em que desvelam a sacralidade da historicidade humana, em atos de reconhecimento, por meio de representações da *poiésis*. Nestas, veremos a transfiguração da dádiva em maldição,

e a metamorfose da beleza contemplativa em *phátos*¹⁷. Nesse contexto, desenvolveremos essas problematizações com a pretensão de suscitar fecunda reflexão literária, religiosa e filosófica, acerca dos procedimentos da arte e seu poder de representar a vida humana. Assim como defende Paul Ricoeur (1989), pretendemos investigar o sentido do texto, articulado por uma motivação de compreensão ontológica, analisando a importância do mito e a sua sacralidade, a catarse trágica e sua representação literária em seu contexto de ritualístico e religioso.

Desde Platão, a beleza (*καλός*), seja como matéria física, corpo (*σῶμα*), como imagem, ideia (*εἶδος*¹⁸), seja como objeto de contemplação, vem sendo discutida por pensadores diversos, que tentam compreender a sua potência e a sua faculdade. A fim de apreendermos da melhor maneira o objeto em questão, as reflexões dos filósofos clássicos Platão e Aristóteles, serão de grande contribuição. Tais posições, assim como outras, serão essenciais para nossa pesquisa, pois, apesar de nesse período ainda nem se imaginar o que viria ser a disciplina “Estética Filosófica”, o que só veio a surgir no século XVIII, muitos já haviam escrito sobre o assunto¹⁹.

Além do mais, destacamos, como autores substanciais para a nossa fundamentação teórica, Benedito Nunes (2016), Jean Lacoste (2011), Daniel Herwitz (2010), Umberto Eco (2017), Georges Bataille (1987), Claude Calame (2013), Mircea Eliade (2013/2016), Ernest Cassirer (1992), Joseph Campbell (1992/2004/1990), Northrop Frye (2014), Walter Burkert (2001), Jean-Pierre Vernant (1990/2006/ 2008), Albin Lesky (1995/1996), Jacqueline de Romilly (2008), Sandra Luna (2005), Pierre Grimal (2002), Moellendorff-Wilamowitz (2001) entre tantos outros com os quais dialogaremos no transcorrer de nossa tese.

E como a nossa proposta busca analisar as teorias do trágico e do belo, por meio de uma leitura hermenêutica dos mitos de Narciso, Helena e Psiquê, autores como Hans-Georg Gadamer (1999), em *Verdade e Método* (1999), e, em especial, Paul Ricoeur, em obras como

¹⁷ Em momento propício, desenvolveremos o sentido dessa palavra grega, que é um elemento fundamental nos enredos trágicos. Agora nos basta entender sua tradução usual como dor, sofrimento, catástrofe.

¹⁸ Etimologicamente, é a palavra grega utilizada para designar a forma, o aspecto, a beleza, conforme consulta no Liddel-Scott (1996).

¹⁹ Sabemos que, seguindo uma espécie de cronologia do belo, na Idade Média, tivemos as contribuições do filósofo Tomás de Aquino, em *De veritate*; no século XVIII, em meio ao fervor do período romântico, Emanuel Kant escreve as suas obras críticas e em sua discussão sobre os juízos e os valores dos arquétipos. Destacam-se também as postulações de Hegel, na *Estética*, trazendo novidades a respeito das concepções do belo e centralizando a reflexão sobre a arte. Assim como também foram importantes os estudos de Schiller, Schopenhauer, Adorno entre tantos outros filósofos que se detiveram em refletir sobre o belo e sua força de expressividade filosófica. Ao mesmo tempo em que não podemos ignorar essas e outras tantas escritas, ressaltamos que, devido ao nosso *corpus*, deveremos trazer um enfoque teórico delimitado, por meio dos autores que se dedicaram a tratar dos aspectos da beleza e da estéticos na Antiguidade Clássica e que convergem para a nossa proposição analítica.

Do texto a ação: ensaios de hermenêutica (1989), irão nos trazer válidas contribuições²⁰. Este, em especial, revigora a *mímesis* aristotélica e, até mesmo, a amplia, passando a ser entendida, não como imitação pura, uma cópia estática ou um decalque (como foi vista por muitos), mas uma ação criativa e produtiva, uma atividade cognitiva, vinculada a experiência do tempo. Porque “(...) Ricouer insiste na inteligência mimética e mítica que, como em Frye, é reconhecimento (...) A *mimésis* visa no *muthos*, não seu caráter de fábula, mas seu caráter de coerência” (COMPAGNON, 2006, p. 130). Para Antoine Compagnon (2006), tanto Paul Ricouer, como Northrop Frye, acreditam que a *mímesis* produz um todo de significação, com valor cognitivo e coletivo, indo de encontro ao “ceticismo e o solipsismo aos quais conduzia a teoria literária francesa estruturalista e pós-estruturalista” (COMPAGNON, 2006, p. 131).

Essas perspectivas hermenêuticas estarão, na construção de nossos argumentos, e, em nosso modo de interpretação dos mitos, ajudando-nos a compreender a sua revelação sacra e, ao mesmo tempo, profana, por meio das narrativas míticas - temas tão cruciais para o conhecimento das construções da humanidade. Tal pretensão ratifica e legitima a importância do presente trabalho, pois, desde a Antiguidade até os dias atuais, uma das maiores buscas do ser humano é alcançar a compreensão do homem, e essa busca passa, fundamentalmente, pela compreensão da sua expressão – e a arte literária é, ao nosso ver, uma das maiores projeções disso. Como elucida-nos Paul Ricouer (1989), a Literatura é uma das maiores representações do homem, de suas ações, e, por meio dela, o homem define-se e imortaliza-se, tornando eterno o que é, em gênese, efêmero e mortal.

A educação do homem grego, explicada por Jaeger (2003), na *Paideia*, baseava-se na busca pelo belo e pela perfeição, pois estão intimamente relacionados com a verdade e com o ideal. E, nesse processo, as artes eram fundamentais, pois retratavam esses modelos sociais e reforçavam esses ideais, baseados na *areté* (honra, virtude, seja moral, intelectual, seja guerreira). E os mitos, como nos explica Vernant (2006), possuem essa propriedade pedagógica,

²⁰ Sabemos que, com a publicação da primeira edição de *Verdade e método*, houve um grande debate, pois tivemos, de modo inaugural, o foco na compreensão. Isso porque Gadamer a considerava como algo primordial na vida humana, nas suas mais diversas situações do cotidiano, e que, em muitos momentos, passava despercebida. Com Paul Ricouer, a hermenêutica procura no texto, não só o que dele preside em sua estrutura, mas o que ele tem de capaz na projeção para fora dele mesmo. Além disso, Ricouer chama a nossa atenção, assim também como fizera Gadamer (1999), para a autonomia do texto. Tal postulado é diferente do que defendeu alguns hermeneutas, os chamados românticos, que almejavam conseguir saber o que objetivou o autor, levando, assim, ao conhecimento da verdadeira interpretação e que perpassa por um distanciamento, enquanto condição de interpretação, e não como metodologia, diz Paul Ricouer (1989, p. 119).

desde as suas origens, em que a *poiésis* favorecia a formação do indivíduo, nos mais diversos âmbitos, desde o religioso, até o guerreiro. E é por reconhecer todo esse poder, que Platão, em sua *República* (v. 377c), por exemplo, não ingenuamente propõe regular e vigiar os poetas e suas produções, pois sabia de seu alcance e seu valor para aquela sociedade como agente basilar.

Mito e beleza são termos intrinsecamente relacionados. A educação do homem, em sua origem, buscava alcançar o belo, o mito pretendia explicar o mundo, o mito representava o belo e ambos expressavam o sagrado. Essa correlação justifica a pertinência e importância de nosso trabalho, visto que os mitos são, essencialmente, religiosos e místicos. Como diz-nos Mircea Eliade: “(...) a sociedade humana é uma ‘história sagrada’, preservada e transmitida por intermédio de mitos” (ELIADE, 1992, p. 12). Além do mais, a dissociação que hoje fazemos dos elementos sagrados com as demais atividades humanas, não era traço comum em épocas mais remotas de nossa sociedade, inclusive, o que hoje chamamos formalmente de estética, estava intimamente relacionado aos contextos sacros, como elucida-nos Joseph Campbell, o que hoje chamamos de estético “(...) costumava ser chamado, mais livremente, de espiritual, mítico, religioso” (CAMPBELL, 1992, p. 378). Então, a nossa tese investiga os elementos estéticos do belo e do trágico, sem renunciar as suas acepções sacras, objetivo esse de extrema relevância na área de Ciências das Religiões, tendo em vista que “(...) é indiscutível que a pesquisa científico-cultural dos aspectos “sensíveis” da religião representa um potencial crescente da pesquisa científico-religiosa” (HOCK, 2010, p. 193).

E, para que possamos expor, da melhor forma, as nossas reflexões de pesquisa, discorreremos em quatro capítulos a nossa tese, vejamos a seguir.

No primeiro, intitulado “Entre gêneses e ressonâncias: a *poiésis* e suas iminências sacras, filosóficas e estéticas”, suscitaremos questões como: a poesia, em sua origem, esteve relacionada ao sagrado? A verdade é objeto de disputada pelo discurso religioso, filosófica e poético? Qual a importância da Estética da Religião? Desse modo, trataremos sobre as origens da poesia, observando como a religiosidade esteve relacionada com ela. Veremos como as dissonâncias entre filósofos e poetas fizeram-se atuantes, na disputa pela verdade, e que fez perdurar a separação dessa legitimação discursiva por muito tempo. Refletiremos sobre a estética e o seu papel com a religião e com as Ciências das Religiões, pois essa tríade (interligadas fundamentalmente) vê-se em constante e histórica problemática, e, por isso, necessita ser melhor observada.

No segundo capítulo, “O mosaico da beleza no mundo greco-romano”, indagaremos: Quais as representações da beleza? Como a enunciação sacra entrelaçava-se ao belo? Por que Eros está associado à graciosidade da vida? Assim iremos discutir sobre os conceitos

estabelecidos por diversos estudiosos da área, acerca do belo e as suas múltiplas acepções, que abarcam, inclusive, o risível, o feio etc. Buscaremos compreender, no âmbito filosófico, os primeiros questionamentos e tentativas de compreensão sobre a beleza, sua relação com Eros e sua estrutura de composição no processo de representação literária, assim também como seus desdobramentos.

No terceiro capítulo, “Paradoxos essenciais do mito trágico: origens e confluências de *lógos* e sacralidade”, provocaremos as reflexões: Quais as definições e as interlocuções das narrativas míticas? O que seria a hipótese da categoria do mito trágico e a subclassificação do ‘mito da beleza trágica’? Qual a relação do trágico e da catarse e as suas origens religiosas? Nesse percurso, pretendemos compreender as significações dessas histórias míticas na sociedade greco-romana e as suas polissemias. Discutiremos, em especial, sobre a catarse (purificação/purgação), enquanto um fenômeno, não apenas estético, como também sacro. Analisaremos os sentidos do “mito”, do “trágico”, e do “sagrado”, tendo em vista as suas correlações. A partir das exposições sobre as significações do mito na mundo greco-romano, poderemos desenvolver a nossa proposição do ‘mito trágico’, e de sua relevância, para além da tragédia.

No quarto capítulo, “*Poiésis* e sacralidade: o mito da beleza trágica em Helena (Eurípedes), Narciso (Ovídio) e Psiquê (Apuleio)”, apresentaremos mais diretamente a tese a ser defendida, em que buscaremos responder alguns questionamentos: Por que a beleza de Helena, Narciso e Psiquê atuam como mote para o desencadeamento trágico? Como os personagens participam e incorrem, direta ou indiretamente, em ultrapassar o *métron*? Quais os elementos trágicos encontrados nessa narrativa e como eles compõe um todo que corroboram para ocasionar o destino e/ou a situação de tragicidade? Para tanto, através da análise das histórias selecionadas, refletiremos sobre o paradoxo belo X trágico e o seu teor sacro. Todo o embasamento teórico acerca da estética do belo, da filosofia do trágico e das significações sacras serão levadas em consideração, para o aprofundamento e para a melhor compreensão de nosso argumento. Este que se verifica, no ‘mito da beleza trágica’, revelado nas narrativas de Helena, Narciso e Psiquê.

Dessa forma, analisaremos os mitos de Helena, Narciso e Psiquê, em suas semânticas múltiplas e paradoxais de beleza, verdade, tragicidade e sacralidade. O mito, originado nas sociedades arcaicas e, naturalmente, veiculado, a partir da oralidade, não representava apenas um relato fantasioso ou mero entretenimento, e sim “uma verdadeira instituição que serve de memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber, cujo papel é decisivo” (VERNANT, 2006, p. 16). Na atualidade, como destaca Eliade (1972), os mitos se apresentam

(re)significados, o que nos comprova que, apesar de escritos há séculos, eles ainda nos propiciam pesquisas profícuas, pois contribuem para a compreensão, não apenas do passado, como são inestimáveis para a nossa sociedade contemporânea.

CAPÍTULO I

Que saberíamos nós do amor e do ódio, dos sentimentos éticos e, em geral, de tudo aquilo a que nós chamamos o si, se isso não tivesse sido trazido à linguagem e articulado pela literatura?
(Paul Ricouer)

1 ENTRE GÊNESES E RESSONÂNCIAS:

A *POIÉSIS* E AS SUAS IMINÊNCIAS SACRAS, FILOSÓFICAS E ESTÉTICAS

É sabido que, muito antes de se imaginar uma possível disciplina e teoria da Estética (XVIII), a *poiésis* já deleitava a todos e revelava as suas *mímesis* sociais, filosóficas e sacras. E a reflexão sobre o seu teor estético, a sua beleza e os seus sentidos, já se fazia atuante, o que nos revela obras como a *República*, *Íon*, e *Fedro*, de Platão; e a *Poética*²¹, de Aristóteles. Essas discussões são essenciais para a nossa pesquisa, pois elas nos auxiliam a compreender os conceitos germinais da *poiésis*, a tentativa de apreensão filosófica e a sua atuação social. Logo, esse capítulo é basilar para o desenvolvimento de nossa tese, pois nele refletimos sobre questões fundamentais como a *alétheia* e a disputa pela verdade, a estética e as relações entre arte e religião. Essas ponderações são necessárias, pois estão na estrutura subjacente de nossa análise.

Essa variedade de fontes deve-se ao fato de que, neste capítulo, intitulado “Entre gêneses e ressonâncias: a *poiésis* e suas iminências sacras, filosóficas e estéticas”, investigaremos as origens da poesia em, basicamente, três campos do conhecimento com o qual dialogaremos em nossa tese: a religião, a filosofia e a arte estética. Naturalmente, esses saberes estão interligados e, principalmente, por meio da narrativa mítica, eles se revelam concomitantemente, de modo que nos é, muitas vezes, difícil separá-los, o que atesta a pertinência e as problematizações de nossa pesquisa.

²¹ Acerca dessas obras, é preciso dizer que iremos usar como referência os textos originais, e, portanto, faremos as nossas próprias traduções, que possuem objetivo operacional. A importância desse nosso procedimento de pesquisa é primordial, já que, por meio da consulta direta ao original grego, como também das obras em latim, poderemos fazer análise linguística e literária, corroborando com o aprofundamento de nossas análises e de sua fundamentação. Muitas vezes, nas disponíveis no mercado, por inúmeras questões comerciais e de público, alguns termos são omissos, direcionados ou acrescentados, e, outras, mesmo impecáveis, também podem não ser suficientes para alinhar com os nossos propósitos analíticos. De todo modo, quando o forem, indicaremos os seus respectivos tradutores. Sendo assim, apesar de reconhecermos o valor dessas traduções para veiculação da riqueza literária dos clássicos, o nosso método de tradução visa não deixar passar despercebido elementos relevantes para as nossas investigações e que só veem acrescentar em qualidade e singularidade para a nossa tese. Por isso também não iremos identificar o ano dessas obras, que, inclusive, remontam ao período antes de Cristo. Até mesmo porque utilizaremos como referência várias edições, para que possamos elaborar nossas próprias versões dos textos greco-latinos e indicaremos o local em que eles foram obtidos em nota de rodapé.

O estudo da *poiésis*, na esfera da filosofia, é de interesse motivador, desde o berço dos primeiros filósofos, como Platão e Aristóteles e, apenas no século XVIII, esse campo foi oficializado como disciplina, chamado de “Estética” e/ou “A Filosofia do belo”. E, como veremos ao longo desse capítulo, há muito se observa que a história da *poiésis* revela aspectos de transcendência divina, assim como os de ordem filosófica e estética, que, muitas vezes, estão emaranhados, porém são bastante profícuos e instigantes. A seguir aprofundaremos e elucidaremos todas essas questões.

1.1 As origens da *poiésis* e os princípios da Filosofia da Arte e/ou Estética

Discutir acerca das origens da *poiésis*, remete-nos logo para sua acepção etimológica, e nesta, é o mesmo que se referir à criação, produção manual com utilidade direcionada, como também alude às artes imitativas, a exemplo da Pintura, da Escultura, da Música, da Poesia, enfim. Em nossa pesquisa, o termo *poiésis* refere-se especificamente à arte poética, tendo em vista as suas instâncias estéticas, coadunadas com suas iminências filosóficas e sacras, como nos demonstram claramente os estudos da Filosofia da Arte/Estética, e que iremos discorrer nesse capítulo. Para tanto, iniciaremos esse tópico com uma introdução sobre os princípios da Filosofia da Arte e/ou Estética, a fim de nos dar o alicerce, para que possamos analisar com mais profundidade obras elementares, como, por exemplo, a *República*, de Platão, e da *Poética*, de Aristóteles.

Julgamos que esse direcionamento facilitará a compreensão do leitor e nos dará alicerce para o entendimento de conceitos mais específicos sobre os quais nos deteremos e nos esclarecem acerca das origens da *poiésis* e as suas implicações. Isso porque, elas construirão as bases para as nossas argumentações vindouras e veremos que, desde os princípios dessas teorizações, os termos Estética, Filosofia da Arte e/ou Beleza/Belo se confundem. Tal fato, desde já, demonstra-nos que os estudos da *poiésis*, assim como os de sua teoria decorrente, estão sempre perpassando por interpretações que vão, desde as de teor de revelação divina, de percepções de sensibilidade, até as de aspirações mais técnicas e intelectuais.

Benedito Nunes (2016), em *Introdução à filosofia da arte*, faz um histórico dos principais nomes e as suas teses filosóficas sobre as produções artísticas. Ele destaca, desde o início, o mérito dos Sofistas (apesar das carências de precisão), em iniciar um posicionamento

reflexivo e crítico da sociedade e de sua cultura²². Ele considera que, a partir de Platão, começamos a ver a arte como pauta de reflexão filosófica, porém como uma representação que não alcançava a verdadeira Beleza, por ser inconsistente e uma dissimulação do real. Todavia é importante destacar que o filósofo grego não ignorava a força da *poiésis*, ao contrário, tanto a reconhece, que a considerava perigosa, por afetar os ânimos de seus ouvintes e de influenciá-los, seja positiva ou negativamente. Benedito Nunes (2016) afirma que Platão suscitou três problemas centrais sobre a arte: o primeiro diz respeito a essência dela, principalmente no caso da pintura e escultura, em confronto com a realidade; o segundo encontra-se na relação das produções da arte com a Beleza; e o terceiro estava nas suas implicações psicológicas e morais.

Desse modo, apesar de todas as críticas e ressalvas sobre a arte, chegando, até mesmo, na *República*, a considerar que ela deveria ser expulsa de sua cidade ideal, Platão acaba por contribuir com postulações importantes. Isso porque ele a desloca da posição de pura contemplação e fruição humana, para que também pudesse vir a “(...) constituir objeto de investigação teórica. É o pensamento racional que as interpela sobre o seu valor, sua razão de ser e o seu lugar na existência humana” (NUNES, 2016, p. 10). O que será tão importante que, mais tarde, o seu discípulo, Aristóteles, continuará a fazer, tendo a arte como objeto de investigação filosófica, mas, obviamente, com perspectivas bem diferentes das do seu mestre, como ilustra a *Poética*; obra esta relevante para nós, e que Nunes considera que “(...) pela sua clareza e consistência, representam, em conjunto, a primeira teoria explícita da Arte que a Antiguidade nos legou” (NUNES, 2016, p. 10).

De modo geral, até os filósofos medievais, a Beleza não era elemento característico da arte, pois ela pertencia substancialmente a Deus, e, até então, essa relação era vista como acidental, e não essencial. Essa união teórica (Beleza e arte) só veio ocorrer no Renascimento, auxiliada pela ideia de Natureza, pois sendo esta era a origem do Belo²³, e, ao mesmo tempo, objeto de representação da arte, logo, o artista almejava transpor a beleza natural em beleza artística. Nesse contexto, viu-se o surgimento de uma nova disciplina filosófica, denominada “Estética”, fundada por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), em 1750, com a

²² Isso se deve pelo fato de que, segundo Nunes (2106), os primeiros filósofos, por volta do século VI a.C, estavam mais preocupados com as questões da Natureza, sua origem e suas mutações, sem buscarem se atentar às questões das artes em geral.

²³ Usaremos o termo Belo/Beleza sempre que nos aludir, para além de um sentido genérico e do senso comum, do que satisfaz e propicia deleite e prazer aos olhos e/ou aos demais sentidos. Esses vocábulos, caracterizados com letra maiúscula, configuram um conceito que, muitas vezes, entra em choque com seu uso corrente. Um exemplo disso é que esse Belo conceitual que nos referimos pode ser visto, inclusive, nas formas disformes, feias, em ações de dor e morte, seja porque atingem perfeitamente a um fim determinado, ou pela maneira pela qual são apresentadas. Todavia, nos dois casos, dificilmente veríamos o belo, enquanto substantivo comum, conseguir alcançar, por isso consideramos importante deixar bem evidente ao nosso leitor essa distinção.

publicação de *Estética ou Teoria das Artes Liberais* (*Aesthetica sive teoria liberalium artium*), em que temos a conceituação dessa matéria científica da Arte e do Belo.

Prosseguindo as suas análises, Benedito Nunes (2016) salienta que a Estética não é só o estudo do Belo, enquanto representação material e/ou formal, pois também está ligada às apreensões do espírito e da sensibilidade, e não apenas às assimilações do intelecto. Nesse sentido, a Estética, tanto é uma filosofia do Belo, como também uma Filosofia da Arte, e, mesmo parecidas, essas possuem as suas especificidades. Para esta última, por exemplo, não se pode dispensar o diálogo com o mundo, pois, apesar de não desconsiderar os seus elementos estéticos, considera-se que a Arte vai além deles. Isso porque ela é parte da cultura, é um fenômeno social e compõe o todo de uma representação da existência humana, estando conectada com a história, as suas tendências, os seus valores, e, ainda mais, ela é:

Foco de convergência de valores religiosos, éticos, sociais e políticos, a Arte vincula-se à religião, à moral, à sociedade como um todo, suscitando problemas de valor (axiológicos), tanto no âmbito da vida coletiva como no da existência individual, seja esta a do artista que cria a obra de arte, seja a do contemplador que sente os seus efeitos (NUNES, 2016, p. 17)

Buscaremos, então, seguir nesse horizonte, analisando, nos mitos de Helena, Narciso e *Psiquê*, tanto os seus elementos estéticos, como também os seus significados que convergem para os campos filosóficos e religiosos. Sabemos, por exemplo, que a catarse é um constituinte estético da arte, principalmente a trágica (como vemos na *Poética*, de Aristóteles), mas também não podemos desconsiderar também que ela está relacionada com a religiosidade da Grécia antiga, como os festivais e os cultos ao deus Dioniso. Sabemos que esses ritos estão imbricados na origem das tragédias, como veremos de maneira mais aprofundada no capítulo terceiro desta tese.

Benedito Nunes (2016) dá continuidade às suas elucidações sobre a Estética e sobre a Filosofia da Arte e ressalta que, para os gregos, as três principais ideias que se destacaram: a de sentido estético, a moral e a espiritual/intelectual. E, apesar dessas diferenças, acreditamos que esses sentidos (estético, moral e intelectual) compõem uma unicidade dos múltiplos alcances da *poiésis*. Isso porque, apesar de as Artes serem subordinadas ao Belo estético, há também uma dimensão metafísica que não deve ser esquecida. Etimologicamente, o termo “arte” remete-nos ao grego *tékne*, e ao latim *ars*, *artis*, que, em sentido lato, significa o meio de fazer e produzir, sob orientação antecipada. Assim, são artes tanto as produções artesanais manuais dos artífices, que possuem uma fabricação voltada para a utilidade, como também as espécies

de artes imitativas (Pintura, Escultura, Música, Poesia). Contudo, essa essência técnica de laboro formal, não pode nos fazer ignorar o que Benedito Nunes destaca acerca da *poiésis*:

É produção, fabricação, criação. Há, nessa palavra, uma densidade metafísica e cosmológica que precisamos ter em vista. Significa um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser. Criação não é, porém, no sentido hebraico de fazer algo do nada, mas na acepção grega de gerar e produzir dando forma à matéria bruta preexistente, ainda indeterminada, em estado de mera potência. A origem do universo, do *cosmos*, que é conjunto ordenado de seres, cada qual com a sua essência ou, o que é o mesmo, com sua forma definida, deve-se a um ato *poético*: foi a inteligência divina, impessoal, que conduziu a matéria do estado de caos e de indeterminação iniciais ao estado de realidade plenamente determinada (NUNES, 2016, p. 21-22).

O autor completa que, segundo a concepção mítica de Platão, toda essa construção seria fruto do Demiurgo, que criou o modelo eterno e ideal de tudo o que existe, em “(...) ato poético fundamental que os artistas repetem ao impor à matéria, segundo a ideia que trazem na mente, uma forma determinada” (NUNES, 2016, p. 22). O que nos demonstra uma união do criador universal (Demiurgo) com o artífice terreno (poeta), revelando-nos que o sentido da criação (*poiésis*), tem alcance metafísico, e não estritamente material, como muitos imaginam.

Nunes (2016) chama a nossa atenção para a posição da Poesia ser mais afinada com o inteligível, já que os poetas têm uma posição diferente da dos demais artífices, que apenas reproduzem o sensível, útil e estritamente manual. De alcance, muitas vezes, até divino, a Poesia possuiria uma dignidade peculiar, próxima das revelações, não só místicas, como também das filosóficas. Platão reconhecia que a *poiésis* era veículo de conhecimento e, até mesmo, de formação para os cidadãos, exercendo grande influência na sociedade. E os poetas tinham poder semelhante aos augures²⁴, os adivinhos, pois eram possuídos a dizer o que as Musas lhes sopravam - a inspiração.

As Musas, como sabemos, eram entidades divinas, inspiradoras dos poetas, encantadoras aos deuses, por meio do seu canto, e responsáveis pelos dons de persuasão, dança, lírica, astronomia, eloquência, história entre outros. Elas eram em nove irmãs, identificadas, na *Teogonia*, 75-80, como: Glória (*Κλειώ*), Alegria (*Εὐτέρπη*), Festa (*Θάλεια*), Dançarina

²⁴ Essa posição encontra-se em Hesíodo, na *Teogonia* (22-28), e será retomada por nós, em vários outros momentos, pois é essencial ao nosso trabalho. Ela é uma das primeiras elucidações acerca do papel do poeta, e, desde então, atenta-nos para as relações sacras que emanam das origens da *poiésis*. Esse texto, apesar de cunho poético, e não crítico ou teórico, é usado como base de análise por vários estudiosos, a exemplo de Marcel Detienne (2013), em *Mestres da Verdade*, isso porque ele atesta o que alguns filósofos, como Platão, registraram - as narrativas míticas e seus vínculos metafísicos.

(*Μελπομένη*), Alegre-coro (*Τερψιχόρη*), Amorosa (*Ερατώ*), Hinária (*Πολύμνιά*), Celeste (*Οὐρανίη*) e Bela-voz (*Καλλιόπη*). Delas advém o sagrado (em grego, *ἱερός*), que, através da inspiração, podem ser evocados pelos homens nos seus cantos. Por isso diz Hesíodo (*Teogonia*, v. 93): “Com o sagrado doado das Musas para os homens²⁵” (*τοίη Μουσάων ἱερὴ δόσις ἀνθρώποισιν*). De genealogia diversa, a depender da tradição mítica, de modo geral, são as filhas de *Mnemósine* e de Zeus, assim:

Por serem filhas do deus supremo, elas estão ligadas ao exercício do poder, protegem os reis justos quando estes devem falar e impor ao povo suas decisões e sentenças, e dão aos cantores palavras verdadeiras. Por serem filhas de Memória, elas detêm o conhecimento do que foi, do que é e do que será. E, por serem moças, têm a beleza, a sensualidade e o poder de sedução próprio do gênero feminino (TORRANO, 2006, s/pg).

Honradas por grandes poetas, como Hesíodo e Homero, as Musas simbolizam a força motriz do discurso, pois são conhecedoras do passado, do presente e do futuro. Elas são potências divinas detentoras da *alétheia*, por isso sopram a verdade e transformam simples pastores em poetas de cantos eternos (Hesíodo, *Teogonia*, 22-28; GRIMAL, 2005, p. 319-320; DETIENNE, 2013, p.10-11). Diante disso, vemos que elas possuíam um poder superior, num processo semelhante ao de um delírio, como em uma orgia dionisiaca, como exemplifica Nunes (2016, p. 25), que completa:

Pode-se concluir daí que a verdadeira poesia, para o filósofo, não pertence à categoria de *poiésis*, como operação produtiva, mas à categoria religiosa do *delírio* (mania), que compreende três manifestações diversas: a *divinatória*, como a profecia e as previsões feitas pelos vãos dos pássaros ou pela inspeção das vísceras dos animais, oferecidas em holocausto; a das *purificações* do corpo e da alma e, finalmente, a *inspiração* das Musas, que nenhum conhecimento técnico supre e à qual se devem todas as perfeições da poesia, que a sua capacidade para recriar os feitos que merecem memória, que a indispensável influência que ela exerce na educação da humanidade. O delírio nem sempre é um mal. Quando ele vem dos deuses, é muito melhor do que o bom senso, puramente humano (NUNES, 2016, P. 25).

Essas ponderações platônicas sobre a poesia podem ser vistas no *Íon* – como veremos posteriormente. Esse caráter divino, de augúrio, adivinho, profeta, vate, curandeiro, dá ao poeta

²⁵ Optamos por essa tradução, a fim de evidenciar o dativo “*ἀνθρώποισιν*”, “para os homens”, e que é um caso que designa a atribuição e a dação, como explica Muracho (2007, p. 107-11). Sendo assim, o campo semântico perpassa pela aceção de transferência, de concessão, de transmissão e que reflete bem a relação das Musas com os homens, já que a eles são concedidos dons sagrados, com Hesíodo (*Teogonia*, 93) retrata.

um *status* religioso e que está presente, não só em Hesíodo, como consta na passagem da *Teogonia* (22-28), como também na filosofia de Platão. Todavia, apesar dessas aproximações, sabemos que, essencialmente, o Belo, para o filósofo grego, está mais no âmbito da ideia, da contemplação pura, diferentemente da *póiesis* como uma atividade de criação, uma produção articulada, técnica e objetivada, do mundo sensível.

Em *A filosofia da arte*, Jean Lacoste (2011) afirma que, se a “filosofia da arte” começa com Platão, ela já é concebida, desde o início, como uma categoria, em si mesma, relativa e problemática. Consequentemente, desse berço, reside o cerne de um dilema que atravessa os séculos: o comprometimento da arte com a representação do que é moralmente bom e útil. Segundo ele, o Belo faz eclodir, em diferentes tempos e, de diferentes formas, o prazer estético e a subjetividade que a arte pode provocar, seja ela ‘gótica’, ‘popular’, ‘exótica’, ‘ingênua’, pois cada uma responde às reclamações do seu contexto. E alerta que não devemos confundir a definição da *mimesis* com uma concepção realista e naturalista, mas antes temos que interligá-la com as suas origens - das significações do ser e da verdade, como se vê no Livro X, da *República*, de Platão.

Jean Lacoste (2011) explica que, em Platão, a arte se opõe a rotina, pois ela é um saber, e ressalta que o filósofo grego não era, necessariamente, contrário à arte, mas às suas mudanças, principalmente verificadas nos séculos VI e IV a.C, pautada no ilusionismo e mais próxima das concepções dos sofistas. Além disso, boa parte da crítica de Platão dá-se também pelo o seu temor devido a sua potência estética e a sua capacidade de provocar estados psicológicos dos mais diversos, afetando a sensibilidade humana e, até mesmo, o seu corpo físico²⁶. Da verificação desse poder da arte, é que decorre a necessidade de sua regulação ou, até mesmo, a sua eliminação da sociedade. Vejamos a defesa de Lacoste (2011):

Na verdade, Platão não condena as artes enquanto artes; o seu gosto conscientemente arcaizante leva-o a condenar o ilusionismo da arte revolucionária de sua época, na qual ele vê uma concepção estritamente humanista, relativista, próxima dos sofistas (LACOSTE, 2011, p. 14).

E o autor conclui o seu raciocínio:

Platão condena, portanto, essa arte moderna, cuja essência é a mimese, porque gera o sentimento do real, mas segundo um único ponto de vista ao passo que a contemplação das ideias, das verdadeiras realidades, evoca o movimento de um homem que admira

²⁶ Isso pode ser verificado nos versos 605-606d, da *República*, de Platão.

estátuas. Uma vez que, por definição a imitação não pode ser perfeita, porquanto a perfeição destruiria a imagem e recundaria na identidade (*Crátilo*, 42b), a imitação bem-sucedida do *trompe-l'oeil* é, pois, simultaneamente verdadeira e falsa; ela é e não é (*Sofista*, 240b,c): consiste num perturbador entrelaçamento de ser e de não ser, um *mê on* (LACOSTE, 2011, 16).

Tais pressupostos nos parecem um pouco estranhos, pois é-nos difícil separar *mímesis* X arte, ambas estão juntas, desde os primeiros escritos sobre elas e, se o que o filósofo critica é a arte revolucionária e ilusionista, sabemos que estes são impedimentos que, ao longo da história, não foi possível fazê-lo. E talvez por isso Platão define a arte pela *mímesis*, e não pela sua expressão do Belo, já que esta, ontologicamente, seria superior a outra, devido ao seu distanciamento com as “ideias verdadeiras”. Assim, Lacoste (2011) assegura que existe, sim, uma filosofia que ateste sobre o Belo relacionado a arte, em Platão, mas que ela não está próxima ao das belas-artes (próprio do pensamento renascentista), mas está na perspectiva de buscar por uma arte que se direciona à verdade e a representação da essência das coisas.

Daniel Herwitz (2010), em *Estética: conceitos-chave em filosofia*, comenta alguns aspectos diferentes dos demais, pois destaca a cisão e o enfraquecimento da área de Estética por ela se dividir, especialmente, na academia anglo-americana, em dois ramos: o da filosofia e o da reflexão sobre o Belo. Além disso, o autor dedica-se à definição do sublime²⁷ e de sua relação com a beleza como inseparáveis, apesar de suas diferenças profundas. E, como toda a sua representação de poder, sedução, encantamento, assombro, grandeza, histeria, paixão e aura religiosa, o sublime está presente nos símbolos políticos²⁸. A partir daí, conseguimos compreender a defesa do autor em ver na estética uma associação com a política.

O autor também considera que não há como fazer um estudo de estética, sem o aprofundamento nas questões filosóficas e sem haver a relação com as múltiplas áreas do saber cultural sobre o Belo, como a natureza, as emoções, a experiência etc. Sobre Platão, ele considera impossível observar um elo entre a teoria do Belo e a Arte, pois Herwitz (2010), diferentemente de Lacoste (2011), reforça a tese de que a *poiésis* seria, para o filósofo grego, o que há de pior, enquanto a Beleza estaria relacionado ao Bem e na condução do conhecimento verdadeiro.

Depois dessas considerações iniciais a respeito da teoria da Estética, da Filosofia da Arte e suas principais noções basilares, iremos agora nos debruçar nas obras de alguns filósofos da

²⁷ O autor define o sublime como uma experiência, sem prazer, sem harmonia, e bem diferente do belo, configura-se como uma referência de assombro e ligado a magnitude da natureza (Herwitz, 2010, p. 79).

²⁸ Herwitz (2010, p. 82) destaca que o sublime estava presente, inclusive, nos símbolos fascistas, o que a Escola de Frankfurt deu o nome de estetização da política.

Antiguidade, que serão muito importantes para o nosso trabalho, a saber: *Íon*, *República* e *Fedro*, de Platão, e a *Poética*, de Aristóteles. Essas obras foram selecionadas²⁹, tendo em vista a pertinência delas com o nosso estudo de tese, como também pelo fato de trazerem contribuições convergentes aos nossos propósitos. Através delas, os signos da beleza enquanto essência, transcendência, aspiração e aparição nos deixarão compreender melhor como Helena, Narciso e Psiquê possuem um dote para além do devido aos mortais e que, conseqüentemente, os farão incorrer em uma desmedida trágica.

A obra de Platão foi bastante preservada, diferentemente de outros autores antigos, fazendo com que grande parte de sua obra fosse preservada até os nossos dias. Sendo assim, em geral, muitos estudiosos costumam dividir a sua obra em quatro períodos distintos, levando em consideração o seu período de produção, a saber: os diálogos de juventude, os de transição, os de maturidade e os de velhice. Dessa maneira, a nossa investigação sobre o pensamento do filósofo sobre a arte, irá seguir a seguinte sequência: *Íon*, *República* e *Fedro*. O primeiro diálogo é considerado como os seus primeiros escritos e dedica-se, exclusivamente, a discutir sobre a poesia e os poetas; o segundo faz parte do período de transição e de maturidade do autor, sendo escrito ao longo de parte de sua vida; e o terceiro faz parte de sua produção já madura³⁰ e, por isso, deixaremos por último, a fim de observarmos uma construção do seu pensamento que perpassa a sua cronologia.

Íon, apesar de ser, muitas vezes, ignorado, é um diálogo que inaugura os princípios constitutivos da tese que Platão desenvolverá em outros textos. E, para além de uma questão cronológica, nossa atenção a essa obra, justifica-se e traduz-se, entre outras coisas, pelo o que Alberto Pucheu (2011) enfatiza sobre a necessidade de:

(...) um novo pensar, a partir de Platão, que possa desfazer algumas caricaturas fixadas, e ainda preservadas, sobretudo acerca da relação entre poesia e filosofia, em sua obra, mas também acerca da suposição de o *Íon*, por seu um diálogo de juventude, ser de menor importância. Apesar de comparecer na *República*, na *Apologia*, no *Fedro* e no *Banquete*, a poesia não é, deles, o motivo regente: no teatro filosófico de Platão, vale lembrar, o *Íon* é o único texto cuja dinâmica total gira em torno da poesia (ou da rapsódia, tanto faz) – esta é sua diagonal de intensidade atuante a requerer, a partir de si, uma legibilidade. Para quem quer enfrentar a poesia e sua relação com a filosofia, bem como para quem quer enfrentar uma reflexão sobre os modos de interpretação da

²⁹ Sabemos que há outras obras e outros autores, que discorrem sobre a Estética, relacionando-a ao Belo e/ou ao Sublime (como é Horácio, Plotino e Longino, por exemplo), mas fizemos essa delimitação, porque julgamos ser mais coerente com esse capítulo da pesquisa. Posteriormente, no segundo capítulo, as contribuições de Plotino nos serão mais proveitosas.

³⁰ Essa cronologia não é aceita por todos os estudiosos de Platão, pois não há um consenso a respeito, mas de todo modo, essa ordem agrega ao nosso trabalho devido a elaboração dos argumentos como ficará mais evidente ao longo de nossa exposição.

poesia, este é o diálogo primeiro, ainda à espera de leituras que reconheçam sua excelência, tornando-a pensada (PUCHEU, 2011, p. 7; *grifos nossos*).

Como pudemos ver, não é aleatória a nossa escolha de iniciarmos com a reflexão sobre *Íon*, pois muito ele irá nos contribuir nessa investigação que pretendemos realizar. Temos a necessidade hoje, apesar de tantos séculos de produção e de infinitas publicações, de (re)ler os escritos platônicos, a fim de fugirmos das interpretações há tanto tempo fixadas. Teremos, então, um outro lugar de perspectiva, para que possamos elaborar a nossa tese. Entretanto, não podemos ignorar que a construção desse diálogo está cheia de ironia e de uma certa e deslegitimação do interlocutor e rapsodo *Íon*.

De início, ressalta-se a diferença de Homero em relação aos demais poetas, pois considera inegável a estima e o valor dele diante dos outros, por isso seria o melhor de todos (*Íon*, 531d). A distinção era tamanha, que o autor da *Ilíada* é posto capaz, tal qual as Musas, de inspirar a produção de poemas, assim, o próprio *Íon* diz ser possuído por Homero (*Íon*, 536b). Porque é sabido que, por mais que falem das mesmas coisas, e em gênero poético, o modo que o fazem é diferente (*Íon*, 532a). E, acerca dessa técnica, serão estabelecidas algumas diferenças fundamentais, pois a ciência, a episteme serão postas como atributos da linguagem filosófica, enquanto aos poetas fica assegurado um outro âmbito discursivo – o divino.

Sendo assim, as Musas inspiram os poetas e estes são tomados por grande entusiasmo, como uma possessão (*Íon*, 533e - 534b) que os fazem sair de si, produzir belas melodias e, assim, “ dizem a verdade” (*καὶ ἀληθῆ λέγουσι* – *Íon*, 534b). Vejamos que o termo usado para designar a verdade, neste caso, é o *alethé*, ou seja, a verdade revela, divina, bem coerente com toda a contextualização realizada aqui. Sócrates, então, distingue enfaticamente a esfera de domínio filosófico, pautada na ciência, episteme, do plano da poesia e de sua conexão com o divino (*Íon*, 534b).

Vemos, então, que o transe, a possessão e a inspiração divina são postas como procedimentos da poesia, e não como resultado de um trabalho racional e técnico. O senso de apreensão científica é colocado como inimigo da poesia. Então, por mais juvenil que seja esse diálogo platônico, vemos que, mesmo ironicamente, temos neles uma disposição clara de fixar os fundamentos básicos da filosofia e toda a sua oposição com a linguagem poética tão tradicional e enraizada na cultura grega. E, apesar da ausência da sensatez, o valor da expressão da *poiésis*, nesse caso, está no fato de que sua expressão advém do “(...) próprio deus” (*ὁ θεὸς αὐτός* – *Íon*, 534d).

Postas, definidamente, essas distinções, acrescenta-se que, se os poetas são intérpretes dos deuses, os rapsodos, por sua vez, são os intérpretes dos poetas. Percebemos, que, além da demarcação de domínios, temos também uma deslegitimação da fala do poeta e, principalmente, dos rapsodos. Pois, se quem fala pelo poeta é um deus, o mérito não está neles mesmos, já que não há laboro de produção poética, e sim, uma ‘inspiração’, ‘um sopro divino’, sendo o aedo somente um intérprete (534d-e). E essa é justamente a defesa de *Íon*, que vai dizer que a boa interpretação é quem faz o bom poeta (*Íon*, 535a). Todavia, Sócrates enfatiza claramente ao seu interlocutor que não é devido à técnica, ou da ciência que eles falam, e sim devido ao resultado de um processo de “mas devido ao do consentimento³¹ e ao entusiasmo³² divino” (*ἀλλὰ θεῖα μοῖρα καὶ κατοκωχή*; *Íon*, 536c).

Para que Platão pudesse fundar uma nova tradição hegemônica, foi necessário distinguir a função dos poetas, dos sofistas e dos filósofos, estariam, pois, os dois primeiros ligados ao discurso inspirado e persuasivo, enquanto o terceiro realizaria uma produção puramente humana e científica. E a sua desqualificação da poesia não foi o fim, mas o meio para atingir o seu propósito maior: o de qualificar a filosofia como a suprema razão. Por isso, ao final do diálogo, após *Íon* dizer ser muito mais belo estar ao lado do divino, Sócrates o concede a divinização tão almejada (*Íon*, 542b). E, apesar do escárnio e da inferior posição da poesia, presa na impossibilidade da episteme, por meio de processo filosófico-ficcional dos seus diálogos³³, é urgente para nós

ler Platão como criador de polêmicas aporias. Lê-lo como quem tem muito a dizer tanto sobre a poesia quanto sobre a incipiente – e, desde então, permanente – filosofia e, sobretudo, quanto a seus possíveis entrelaçamentos. Lê-lo, simultaneamente, como poeta e como filósofo, como superador dos caminhos reconhecidos do pensamento e, desta maneira, buscar, nele, o que é pensado da filosofia e o que é pensado da poesia. (...) em vez de termos o pensamento de Platão domesticado em nossos bolsos, possamos pensar em um Platão, enfim, perigoso, indomesticável, que, no fim das contas, nos obriga a pensar simplesmente – com ele, a partir dele. Por nossa conta (PUCHEU, 2011, p. 81).

³¹ Sabemos que as *Moiras*, mitologicamente, são responsáveis por distribuir os destinos aos homens, por isso, utilizamos o termo “consentimento” para expressar a o sentido de *μοῖρα*, ou seja, de permissão divina, que julgamos se adequar melhor na tradução proposta.

³² Utilizamos esse termo para traduzir a palavra grega *κατοκωχή*, pois consideramos mais propício ao contexto, já que entusiasmo significa, literalmente, “em deus”, “sob posse de Deus”, “sob inspiração” devido ao prefixo in aliado ao vocábulo (*in + théos*). Uma alternativa viável de tradução seria “posseção”.

³³ Sabemos que, ao longo de suas obras, temos características poéticas, na escrita platônica, desde o uso dos diálogos, característico do gênero dramático, como na criação de personagens ficcionais, a fim de alcançar e expor os propósitos particulares do filósofo, que controla e seleciona o que devem dizer. Além do mais, temos o uso de narrativas míticas, como veremos na *República*, que, por mais que haja toda uma argumentação crítica da linguagem poética, Platão acaba por ceder, em certos aspectos, à linguagem metafórica e ficcional.

Nesse sentido, os apontamentos sobre a poesia, a beleza, a filosofia e a religiosidade trazem-nos as aporias platônicas mais latentes que nos fazem divagar num emaranhado de vínculos e dissoluções. Por isso, é preciso aprofundarmos as suas leituras e buscarmos entender a constituição de seu pensamento ao longo de seus escritos. Seguindo nessa averiguação, a seguir, discorreremos sobre outro diálogo seu.

Na *República*, é sabido que os principais apontamentos de Platão sobre a *poiésis* encontram-se nos livros II, III e X, mas, para que melhor possamos entender a construção argumentativa como um todo, optamos por fazer a nossa investigação, ao longo de todos os livros. Decidimo-nos por esse método, pois consideramos que a obra completa constitui um todo indivisível, que elucida o seu pensamento global, mediante o desenvolvimento de suas proposições. Isso irá nos ajudar também a evitarmos isolamentos e deslocamentos contextuais - que poderiam vir prejudicar a compreensão mais ampla e abrangente.

Sendo assim, no primeiro livro (*República*, I, 328d), o filósofo grego nos dá as evidências de sua proposta, que será desenvolvida posteriormente, e comenta do prazer da conversa, o que, de modo metalinguístico, acaba por justificar a sua estrutura dialógica famosa e tradicional de escrita. E, ao comentar sobre os modos de discurso, ele destaca que as palavras de Céfalo são cheias de beleza por transparecerem a verdade³⁴ e a justiça (*República*, I, 331c), e, mais à frente, diz que a linguagem de Simônides - semelhante à dos poetas - é cheia de enigmas (*αἰνίσεσθαι*). Inicia-se aqui já a sua crítica aos poetas, devido ao fato de sua linguagem, sendo enigmática, está para a obscuridade, o mistério, a imprecisão, distanciando-se da lucidez própria das sentenças verídicas.

No livro I (*República*, 334b), diz-se que o entendimento que se tem sobre a justiça é devido a Homero, citando, inclusive, uma passagem da *Odisséia* (XIX, 395-396). O que demonstra a importância do poeta, na formação do povo grego, parte de um modelo tradicional de educação dessa sociedade, e que, ao longo da *República*, veremos que este é o modelo que Platão pretende que seja superado, eliminando os malefícios que, segundo ele, a poesia pode trazer ao cidadão. E isso nos faz constatar que, apesar de os capítulos II, III e X serem essenciais

³⁴ E para essa designação de “verdade”, Platão usa *τὴν ἀλήθειαν* (*alétheia*), no verso 331c, que tem uma semântica importante para nosso trabalho, e que, muitas vezes, é usada com uma acepção diferente de outro vocábulo grego que indica “verdade”, *ἔτυμον* (*étymon*), que sugere os fatos comprovados. *Alétheia*, por sua vez, indica a “verdade revelada”, a que foi anunciada pelas Musas a Hesíodo, na *Teogonia* (versos 22-28). A sua raiz está no alfa privativo (*α-*) ligado a *Λήθη* (*léthe*), o Esquecimento (nome da filha de Éris), cujo nome foi dado a uma fonte/um rio do Hades, e que, segundo a tradição mítica, a sua água bebida pelos mortos, provocava o esquecimento de sua vida anterior, por tirar a memória. Destarte, *alétheia* sugere “o que não foi esquecido”, “desvelado”, “a verdade manifestada”, enfim.

para a compreensão do que Platão pensava sobre a arte, não podemos ignorar os demais, pois, como vemos, desde o primeiro livro, eles são constituintes do pensamento integral do filósofo.

No livro II, discutindo sobre coisas justas e injustas, o filósofo grego indigna-se ao constatar os males provocados pelos poetas (*República*, II, 365a), que convencem uma cidade inteira a acreditar que é possível eliminar os males através dos sacrifícios e das purificações, como uma expiação. Nessa passagem, além de mostrar que tal crença seria perigosa, do mesmo modo nos comprova o seu amplo alcance e capacidade de instrução ritualística dos mistérios, já que as pessoas eram persuadidas pela narrativa, citando como exemplo os versos de Hesíodo (*Os trabalhos e os dias*, 287-289) e Homero (*Ilíada*, IX, 497-501), uma vez que

a religião grega, que é conteúdo da arte clássica, não é dissociável da arte grega, que é manifestação daquela. Heródoto dizia, numa fórmula que Hegel cita com frequência, terem sido Homero e Hesíodo que deram aos gregos os seus deuses. De fato, o panteão grego só existe pelas estátuas que os artistas criaram por um trabalho livre de transformação. O homem adora o que a sua mão modelou e esculpiu: o paradoxo da idolatria pelos profetas da Bíblia torna-se a realização suprema do gênio “poético”, em outras palavras, do gênio criador do povo grego (LACOSTE, 2011, p. 55).

Depreendemos, então, que a arte tinha um papel de tamanha relevância na sociedade grega, que não apenas orientava sua formação educacional, seu comportamento e seus valores morais, como também regia as suas crenças e os seus atos ritualísticos, e conseqüentemente, a sua religiosidade oficial ou não. E essa relação não foi observada, como salienta Lacoste (2011), apenas por Platão, mas por Heródoto e Hegel, sendo, portanto, impossível ignorar esse fato.

A primeira vez que Platão utiliza a palavra “imitação” (*μιμητής* – *República*, II, 373 c) é para se referir aos pintores, músicos, poetas, dançarinos, enfim, como um termo genérico para todos os partícipes da arte imitativa. E, ao questionar qual o tipo de educação será usado, na construção da cidade utópica, diz que será difícil encontrar uma que substitua a atual, baseada, na ginástica, para o corpo e, na música³⁵, para a alma. Interessante é percebermos que a formulação da educação, ou seja, da *paideia* (*παιδεία*), é central em seu diálogo, haja vista o fato de o filósofo pretender modificá-la. E como ele acredita que, apesar de falsas (*República*, II, 377a), as fábulas contêm algumas verdades, poderiam ser usadas para educar as crianças. Contudo, deveriam ser reguladas, selecionando-se as boas composições. Em seguida, ele, explicitamente, indica Hesíodo e Homero como os grandes e famosos escritores. Diz que suas

³⁵ Em grego, o termo *μουσική* (música) era usado genericamente para todas as artes. O que nos ilustra essa integração, por exemplo, eram os famosos recitais na Antiguidade, em que tínhamos os poemas, a recitação e a música, em especial, com o uso da lira (instrumento musical).

narrativas foram contadas aos homens por muito tempo, mas que as suas fábulas eram mentirosas. Nesse contexto, ele critica a falta de compromisso com o real, e segue a rejeição ao antropomorfismo dos deuses e à representação dos heróis (*República*, II, 377d -377e).

Platão não aceita a representação dos deuses com formas humanas, não só em suas características físicas, mas, principalmente, em suas ações e sentimentos. Para tanto, cita a *Teogonia* (154-181), quando se narra que *Cronos* castra e destrona o seu próprio pai, *Úranos*, que cometia a atrocidade de aprisionar os filhos. O filósofo considerava que, além de narrativas assim serem, em grande parte, mentirosas; quando verdadeiras, deveriam ser enunciadas em situações sigilosas e, até mesmo, ritualísticas, após a imolação de um animal. Expondo claramente a sua real preocupação, Platão prossegue censurando a representação de guerras e combates levianos entre os deuses não deve ser feito, pois não instrui verdadeiramente os jovens guardiões (*República*, II, 378a-378c).

Essas passagens nos demonstram que a preocupação de Platão com a poesia não é, necessariamente, com a veracidade dos fatos narrados, nem com a verossimilhança (como fará Aristóteles), e sim, com a sua função moral e o seu poder de orientação negativa e/ou positiva aos cidadãos. Não podemos perder de vista que, se o filósofo está ponderando sobre a construção dos pilares de uma cidade utópica e perfeita, a sua atenção volta-se para a questão utilitária, para o controle do estado e das pessoas, sendo necessário, portanto, a regulação das artes, como vemos agora, ou, até mesmo, a sua expulsão, como ele desenvolverá mais à frente.

Como contextualizamos anteriormente, podemos agora mais enfaticamente contestar a defesa de Herwitz (2010, p. 19), de que temos, sim, uma estética do Belo na arte renunciada em Platão. Todavia, esta não se encontra em seu processo de *mímesis*, que sabemos ser considerada pelo filósofo grego como ontologicamente inferior. A estética do Belo em Platão se encontra, sobretudo, em seu poder de recondução a uma unidade, em uma realização de uma ordem de sentido intelectual, uma harmonia intrínseca e relativa com o objetivo de atingir a sua finalidade própria. Essas narrativas belas possuíam a capacidade de conduzir a alma para além do seu corpo e para uma verdade suprassensível, que alcança uma unidade, por meio da multiplicidade. Desse modo, discordamos de Herwitz (2010, p. 19), ao mesmo tempo em que reiteramos:

Existe, pois, em Platão, uma arte do belo, mas essa arte é a dialética, a arte suprema segundo o *Filebo*, e não uma das belas-artes no sentido moderno (saber produzir belas coisas que dão prazer). A arte platônica do belo procura purificar o prazer e substituí-lo pela apreensão intelectual das essências. A Beleza, por outro lado, embora sensível, não é própria das obras de arte e conduz, de fato, à ascense. A arte de imitação, sob esse ponto de vista, é sobretudo um obstáculo à busca da Beleza, dado que convida,

primordialmente, a permanecer no mundo sensível que ela reproduz (LACOSTE, 2011, p. 22-23).

Apesar de, aparentemente, contraditório e confuso, o que Lacoste (2011) tenta discernir é que existe uma arte do belo, em Platão, que está na condução e na busca pela apreensão intelectual das coisas e no alcance de sua essência verdadeira. Tudo isso é diferente da ideia de Beleza que ele tem como algo inapreensível e inatingível pela arte de imitação, distante do ideal, estando demasiadamente presa no mundo sensível. E o que nos ajuda a compreender mais essa proposição é o próprio Platão, quando, ao falar sobre as fábulas falsas e todos os perigos que delas emergem, comenta sobre a necessidade de serem contadas as crianças as mais belas e apropriadas fábulas, que ele designa com o *κάλλιστα* (mais belas).

Através da *República* (II, 378e), entendemos que o que é Belo e Bom não pode ser prejudicial aos ouvintes. E, assim, Platão continua a citar outras passagens de Homero e outros poetas que, apesar de ele reconhecer o seu valor, considera que devem ser eliminadas, pois não corroboram com a verdade ao colocar deuses com ações não piedosas, de forma mutável, com atitudes mágicas, por serem, portanto, narrativas sem utilidade (*República*, II, 383a-c). De todo o modo, mesmo de maneira utópica, ele nos mostra uma arte do Belo possível.

No Livro III, após iniciar falando sobre a importância de honrar os deuses e os pais, ele desenvolve a discussão a respeito da coragem, tão necessária aos guerreiros, mas que podem ser desencorajados por narrativas que os façam temer o Hades (*República*, III, 386c). Sendo assim, ele defende que essas narrativas sejam anuladas, e remete-se à passagem da *Odisséia* (XI, 489-491) em que Aquiles diz preferir ser um trabalhador do comum, a ser um homem morto que reina sobre cadáveres. E completa que será pedido a Homero e aos demais poetas que excluam esses tipos de narrativas, por não serem agradáveis e úteis às crianças e aos jovens que não devem ceder ao conformismo da escravidão, mas, ao contrário, devem ser alimentados pela bravura e pela ânsia de liberdade, vejamos abaixo:

ἐξαλείψομεν ἄρα, ἣν δ' ἐγώ, ἀπὸ τοῦδε τοῦ ἔπους ἀρξάμενοι πάντα τὰ τοιαῦτα - “βουλοίμην κ' ἐπάρουρὸς ἔων θητενέμεν ἄλλω ἀνδρὶ παρ' ἀκλήρῳ, ᾧ μὴ βίωτος πολὺς εἴη ἢ πᾶσιν νεκύεσσι καταφθιμένοισιν ἀνάσσειν.

Dizia eu, neste discurso, portanto, anulemos de início todas as coisas desta natureza que assim tenham iniciado – “pois eu preferiria viver sendo um trabalhador do campo para um outro homem, até mesmo, sem nobreza e que, eventualmente, sua vida não fosse de posses, do que reinar sobre cadáveres que tiveram sido destruídos (*República*, III, 386c).

E completa:

ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα παραιτησόμεθα Ὅμηρόν τε καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς μὴ χαλεπαίνειν ἀνδιαγράφωμεν, οὐχ ὥς οὐ ποιητικὰ καὶ ἡδέα τοῖς πολλοῖς ἀκούειν, ἀλλ' ὅσω ποιητικώτερα, τοσοῦτω ἡττονάκουστέον παισὶ καὶ ἀνδράσιν οὓς δεῖ ἐλευθέρους εἶναι, δουλείαν θανάτου μᾶλλον πεφοβημένους.

Pediremos a Homero e aos outros poetas para excluir estas espécies (de narrativas); assim como não as invalidaríamos por falta de poética e agrado aos muitos que as ouvir. Pelo contrário, quanto mais poéticas, tanto menos audível serão para crianças e homens; os quais devem ser livres, tendo receado mais a escravidão do que a morte (*República*, III, 387b).

Como vemos, a exclusão de trechos é anunciada, por não serem convenientes aos seus interesses e ao estado, pois eles afetam os ideais guerreiros e o princípio da *areté*, que, como sabemos, rege essa sociedade. Então, virtudes como a temperança, a moderação e a bravura são essenciais, logo, narrativas com homens e mulheres decadentes, fragilizados, vão de encontro a esse ideal. Em algumas passagens da *Ilíada* (XVIII, 23-24; XXIV, 10-12), temos o nobre Aquiles, filho de uma deusa, chorando em desespero, assim também como o rei Príamo, desconsolado pela morte do filho. Estes trechos também deveriam ser extintos, segundo Platão, já que não agregam e não são exemplares, por não instruírem positivamente os jovens (*República*, III 388a-389e). Depois ele traz como exemplo algumas passagens de Homero que podem ser permitidas, pois em nada comprometem a boa formação da população. O que comprova que, se fosse submetida aos seus princípios, a poesia teria espaço em sua cidade, mas, como ele observa não conseguir realizar esse controle, acabará por eliminá-la.

Ainda no livro III, Platão traz alguns apontamentos sobre os tipos de gêneros imitativos, no caso, ele identifica três: o relato simples, a imitação e a mistura dos dois anteriores. O primeiro ocorreria quando um narrador, sem intercalar vozes, relata os acontecimentos; a imitação seria quando o discurso poético se realiza em primeira pessoa; e o terceiro a composição do relato simples com a imitação. É importante observar esses elementos de estética e classificação de gêneros, pois, na maioria das vezes, ignoram-se as contribuições de Platão nesse campo, restringindo-se apenas à incisão de sua crítica à poesia, quando a sua obra nos deixa de herança mais do que isso.

Entre os livros IV e IX, as reflexões sobre a poesia não são aprofundadas, mas existem algumas colocações pontuais que nos são interessantes discutir. Estas nos revelam a construção

do pensamento do filósofo sobre o papel que a poesia e a filosofia devem ter nesse estado ideal. Questões sobre a verdade, a homogeneidade e o teor da expressão poética e filosóficas serão tratados pontualmente, ao longo dos livros IV até o IX, e são de grande relevância para entendermos a conclusão de suas ponderações feitas no X. Portanto, iremos percorrer na análise desses livros, a fim de abstrairmos elementos pontuais, porém relevantes para entendermos esse processo de elaboração discursiva. Pois esses livros são constituintes de uma composição de premissas fundamentais para a compreensão da resolução que será exposta no capítulo X.

No livro IV (*República*, 424e), por exemplo, ao falar sobre os guardiões e as suas funções na nova cidade, Platão defende que a música (termo usado genericamente para designar as artes em geral) tem um papel fundamental na edificação desses homens, por saber que ela tem uma relevância específica na formação deles. E, para tanto, sabendo dos “problemas” que a arte pode trazer, ela deveria ser submetida aos princípios de moralidade e de racionalidade, que o filósofo pretende estabelecer, conseguindo a sua regularização. Nesse sentido, a música, sem autonomia própria, deveria estar ao dispor da satisfação à boa formação de conduta e inspiração motivadora dos guardiões. Consequentemente, seria necessário estabelecer parâmetros para controlar e homogeneizar a *poiésis*, com o objetivo de impedir a *mímesis* de cenas que pudessem influenciar negativamente os homens responsáveis por garantir a segurança do estado. Desse modo, poderia ser assegurada a completude da formação, por meio da música e da ginástica, a primeira asseguraria a parte irascível, enquanto a segunda a parcela racional do homem (*República*, IV, 442a).

No livro V, o filósofo dedica-se a tratar sobre o papel da mulher e do homem no estado proposto, e que, apesar de as mulheres serem, em geral, inferiores, afirma que há algumas que os superam em muitas atividades (*República*, V, 455d). Posteriormente, citando os versos 321-322, do canto VII, da *Ilíada*, o filósofo lembra-nos da honra concedida a Ájax, após a vitória no combate, sendo algo justo e devido pelo guerreiro valoroso que era. Em tal narrativa, representa-se a justiça, o que afeta e inspira positivamente os jovens. E, ao se questionar sobre a função dos filósofos ‘verdadeiros’ (*ἀληθινούς*), temos a resposta que são os que apreciam a verdade (*ἀληθείας*), em *República*, V, 475e. É interessante observarmos que essa posição de tomar para os filósofos essa contemplação da verdade, para a qual se usa os termos *ἀληθινούς* e *ἀληθείας*, revelam dois fatos importantes: primeiramente, vemos a proposição com o discurso poético de não estar próximo da veracidade, e, em segundo, o termo usado para designar essa qualidade que é a *alétheia* (*ἀληθείας*) e sua forma derivada (*ἀληθινούς*), que, como sabemos, designa o compromisso com a verdade revelada, e não factual.

No livro VI, a discussão a respeito da verdade, já iniciada no capítulo anterior, prossegue e traz a reflexão sobre a aproximação entre a ciência e a verdade, e, apesar de serem próximas ao Bem, o filósofo ressalta que a expressão da Beleza é maior do que ambas (*República*, VI, 509a). Nesse aspecto, apesar de não citar diretamente a poesia, conseguimos depreender que, se a ciência, enquanto produção racional, consegue se aproximar da ideia do Bem/Beleza, enquanto a arte, por não ter o comprometimento com a veracidade, estaria mais afastada dessa qualidade.

No livro VII, tão célebre pelo Mito da Caverna³⁶, temos a exposição de algo essencial na filosofia platônica - a diferença entre o ser (*τὸ ὄν*) e o parecer (*τὸ φαινόμενον*), já que o estado de ignorância (a falta do conhecimento filosófico) faz com que os homens tomem como verdadeiro e real o que é simplesmente sombra (*σκιᾶς*; *República*, VII, 515c). O caminho para “sair da caverna” seria ir além das aparências, indo em direção a essências das coisas, por meio do conhecimento, da razão, logo, da filosofia – que seria a chave para a *paideia* (*παιδεία*) – uma educação capaz de fazer superar a insciência.

Entendemos, através de nossa interpretação, que esse mito nos indica, alegoricamente, a condição humana “presa” numa “caverna” de desconhecimento, acreditando como reais as sombras projetadas pelo freixo de luz. Então, caberia à filosofia sobrepor essa educação regente, agrilhoadada na ignorância. Tudo isso, a fim de que se possa viver a plenitude do Bem, do justo e do Belo (próprio do mundo inteligível, que é bem distinto do mundo sensível das sombras). Assim, se tomamos como verdadeira a assertiva que essa alegoria nos sugere que só a filosofia é capaz de libertar o homem do desconhecimento, então, a *poiésis* não teria, consequentemente, meios de conduzir ao Bem e Verdade.

Mas, ao mesmo tempo, chama a nossa atenção o fato de ele utilizar para a sua exposição, a estrutura de uma narrativa mítica. Isso nos leva a interpretar que o próprio filósofo alça mão da poesia para obter um melhor alcance de seus argumentos. Seja isso uma contradição ou um recurso estilístico, Platão nos mostra que a sua busca ontológica pelo Bem é o que prevalece em toda a estrutura selecionada (seja a poética, social ou filosófica), em prol do seu estado ideal, e que a poesia é um meio eficaz de comunicação, mesmo com seus perigos.

No livro VIII, questiona-se se devem continuar a considerar seriamente as orientações das Musas, sobre a origem das coisas, como está em Homero, seja por meio de brincadeira ou

³⁶ Não iremos nos deter em todos os desdobramentos filosóficos desse livro, pois não temos a pretensão de investigar tais questões. Neste trabalho, o que nos interessa é observar o que esse mito indica, alegoricamente, para a composição do pensamento platônico sobre a poesia.

pelo discurso grave da tragédia. Segundo Platão, essa é uma postura infantil que deve ser superada. Então, apesar de todo o amor cultivado e dedicado ao longo dos anos às Musas, o homem deve ser alheio aos seus preceitos (*República*, VIII, 545e-549a). Mais uma vez, temos, nessas passagens, a demonstração do desvalimento ao discurso poético, ao mesmo tempo em que realiza uma validação do discurso filosófico, em busca de uma sobreposição, ou, até mesmo, uma proposta de substituição. Em lugar da poesia, os gregos deveriam ter como base de formação (*παιδεία*) a filosofia.

No livro IX, ao comentar sobre o perfil do homem tirano, mais uma vez, o filósofo utiliza-se da poesia para a sua arguição. Nesse caso, ele cita o mito de Helena, de Estesícoro³⁷, em que os homens partem para a guerra para lutar por amor a um simulacro, e, tomados pela insensatez, desconhecadores da verdade, sacrificam as suas vidas sem razão. Como vemos, mais um mito é usado para o filósofo ilustrar o seu discurso e o seu teor ainda é pernicioso, já que a narrativa indicada demonstra os seus perigos.

No décimo e último livro da *República*, Platão traz suas conclusões e, logo, chama-nos atenção o fato de, em seus escritos finais, a *poiésis* ser discussão central de reflexão. Isso nos sugere o reconhecimento do papel central que a arte poética exercia na sociedade e, ao mesmo tempo, a importância de se determinar as diretrizes sobre o papel que ela deveria assumir, na sua proposição de estado, a partir de então. Por isso ele começa dizendo que, apesar de considerar que a cidade tenha sido fundada da melhor maneira possível, haveria a necessidade de uma regulamentação.

Essa proposta de regulamentação nos indica a dificuldade de modificar, de um momento para o outro, as bases seculares de formação de um povo, e, nesse caso, os mitos eram essenciais. Outra questão fundamental a ser destacada é que, nesse livro, as críticas feitas à poesia irão ser feitas numa perspectiva ontológica, e não utilitária e moralista, como fora feito até então. Destarte, o próprio sentido de *mímesis*, como representação, produção poética, gênero literário, elaborado no livro III, aparece agora sendo usada com a significação pautada numa ontologia. E a reflexão sobre a poesia será feita por um prisma de sua natureza e da relação psicológica entre o poeta e o seu público.

³⁷ Segundo uma antiga lenda, a composição da Helena, de Estesícoro, teria valido a cegueira ao seu autor, devido ao fato de Helena ter se sentido ultrajada com sua narrativa, fazendo-a usar seus poderes para puni-lo. O que se sabe é que, a fim de se retratar, ele compôs a *Palinódia*, honrando Helena e conseguindo, assim, recuperar sua visão. Essa narrativa acentua a relação poética e religiosa, demonstrando, sobretudo, o poder da palavra e as consideráveis consequências que dela podem vir.

Após falar sobre a distinção entre os elementos da alma, Platão diz que não serão admitidos o que na poesia se caracterize como *mímesis* (*República*, X, 595b). E isso já nos propicia destacar duas análises: primeiro que, ao invés de usar o termo regulação, censura ou controle, como foi feito até então, o teor do discurso passa a ser mais incisivo e fala-se que não serão admitidos, ou seja, temos não mais uma orientação, e sim, uma determinante proposta de exclusão. Nossa segunda análise é indagar que, se o cerne da poesia é a imitação, como conseguir separar a *mímesis* da arte poética, sendo eles indissociáveis.

A seguir, ele comenta sobre os malefícios que os imitadores propiciam aos ouvintes, chegando a arruiná-los. Temos, então, o prenúncio da crítica de cunho psicológico, que ele virá a desenvolver, tomando como ponto de partida as consequências negativas e psicológicas decorrentes da experiência estética. Por ser oposta à razão, não discernindo entre o bem e o mal, poderia incitar ao homem à prática da injustiça e do mal. Este seria o caso, por exemplo, da representação de deuses cometendo erros, tipicamente humanos, pois levariam aos humanos uma permissividade e/ou um estímulo negativo. Em nosso *corpus*, inclusive, registra-se uma situação exemplar dessa conduta mortal dos deuses, tão repudiada por Platão. Afrodite, em *O asno de ouro* (Apuleio), ao procurar punir Psiquê por sua beleza desmedida, vai além da prática de justiça e realiza uma perseguição implacável com a jovem. Suas atitudes são bastante excessivas, assemelhando-se a ações humanas de vingança, crueldade e inveja como veremos detalhadamente no último capítulo desta tese.

Apesar de tudo, Platão diz sentir certa hesitação em falar de Homero, por reconhecer que, desde a sua infância, lhe deve respeito (*αἰδώς*) e afeição (*φιλία*), por ele ser o mestre dos poetas, mesmo dos trágicos (*República*, X, 595c). Mas considera que é o seu dever, como filósofo comprometido com a razão e com a verdade, trazer essa elucidação. Observemos abaixo os momentos em que ele mostra essa hesitação:

*καίτοι φιλία γέ τίς με καὶ αἰδὼς ἐκ παιδὸς ἔχουσα περὶ
Ομήρου ἀποκωλύει λέγειν.*

E, de fato, há alguma amizade e respeito que possuo, desde a infância, a respeito de Homero, que me impede de falar (*República*, X, 595b).

E mais:

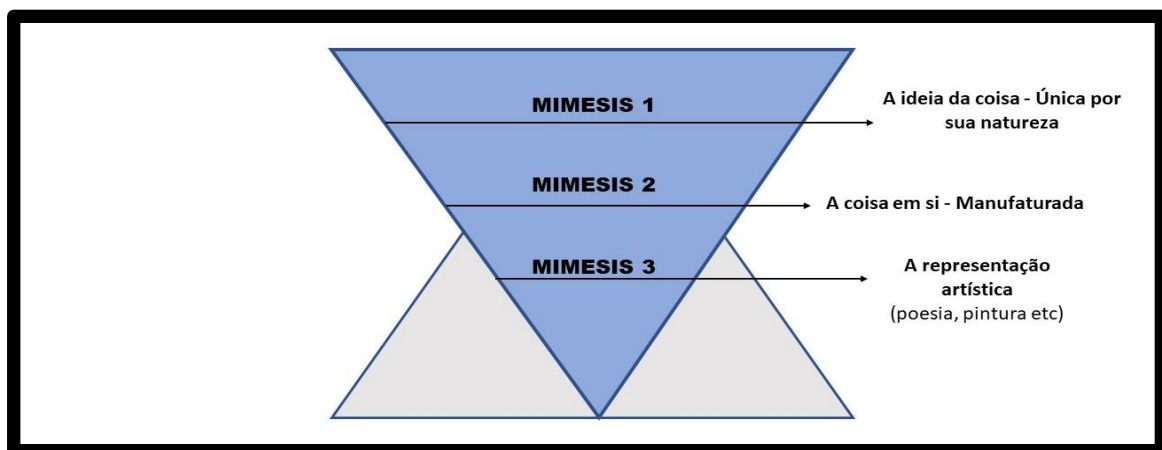
*γὰρ τῶν καλῶν ἀπάντων τούτων τῶν τραγικῶν πρῶτος διδάσκαλός τε
καὶ ἡγεμὼν γενέσθαι.*

Na verdade, vem a ser ele o primeiro mestre e guia de todos esses belos autores trágicos (*República*, X, 595c).

Esse discurso, aparentemente de hesitação, pode ser, na verdade, um recurso retórico. De toda a forma, após a exposição do seu dilema, Platão começa a indagar sobre o que é a imitação (nesse caso, o sentido da *mimesis* é o de forma poética propriamente dita), dizendo não saber a finalidade ao qual ela se propõe (*República*, X, 595c). A partir daí, o filósofo começa a desenvolver e apresentar o seu ‘novo’ conceito de *mimesis*, pautado, na perspectiva ontológica. Para isso, ele estabelece, com a criação de uma cama, a diferença entre o artífice (*δημιουργός*) e o imitador (*μιμητής*).

É importante também destacar o deslocamento semântico que Platão faz do vocábulo *poietés*, o criador (*ποιητής*), entre os versos 597d e 598a, já que esse qualificador será usado para designar o ato geral de criação, e não ao poeta, pois este ele intitula como o ‘imitador’ (*μιμητής*). Tal recondução semântica serve para ratificar, mais ainda, a sua proposta e, a partir de um estabelecimento hierárquico, distingue-se a ideia do objeto, a coisa em si materializada e a sua representação estética. Vejamos:

Figura 2 - Hierarquia da *mimesis* platônica



(DANTAS, Michelle Bianca S.)

Dessa maneira, vemos que a questão não é de oposição, mas de hierarquia, por isso usamos o gráfico acima para deixar essa proposição de Platão bem evidente. A arte não é diferente ou opositiva ao objeto, em sua natureza real, ela está numa graduação de posição

distante do ideal. Sendo a imitação da imitação, ela está em último lugar na escala, longe da verdade e afastada três graus do real, e, conseqüentemente, os imitadores não conseguem alcançar a verdade (*República*, X, 598c-601a). Essas passagens nos demonstram, em síntese, os preceitos basilares da filosofia platônica, pautada na distinção do “mundo sensível X mundo inteligível”, “uno X múltiplo”, “ser X aparência”. O poeta não imita do objeto do criador, e sim do artífice, assim, seu ângulo é múltiplo e distorcido da unidade presente no ser em sua essência real.

Posteriormente, o filósofo grego arremata que o imitador não tem ciência, nem opinião real sobre as coisas que ele imita (*República*, X, 602a). Vemos que sem o saber científico (*ἐπιστήμη*), e sem a opinião reta (*δόξα ὀρθή*), falta-lhe, tanto o conhecimento inteligível, quanto a opinião. Mesmo fazendo parte do mundo sensível (particular e variável dos homens), a episteme e a opinião não são atributos da poesia, pois, ao elogiar o irracional, os poetas promovem um desgoverno. Dessa maneira, afirma que devem ser permitidos, na cidade, apenas os hinos em honra aos deuses e aos homens nobres (*República*, X, 607a). Essa posição restritiva e imperativa demonstra-nos a sua preocupação com a influência psicológica entre a poesia e os seus interlocutores.

Mesmo banindo-a, por não se adequar aos seus princípios utilitários, Platão não nega o poder de encantamento e a estima que ele mesmo dedica à poesia (*República*, X, 607 a- 608a). Portanto, deveria haver alguma espécie de prevenção, já que as fábulas nos trariam uma ilusão, e nunca seriam capazes de nos fazer atingir a verdade. Segundo o filósofo, nem um dos seus atributos (seja a riqueza, a poesia ou a glória) pode ser maior do que a justiça (*República*, X, 608b). E, ao considerar que nenhum mal provém dos deuses, traz o mito de *Er*, entre os versos 614b e 621b, considerado de caráter pedagógico e escatológico. Nesse relato, o personagem só é capaz de contar o que viu, porque não bebeu a água do rio Lete (*Λήθη*), que era famoso por provocar o esquecimento àqueles que de sua água bebessem.

Mais uma vez, Platão utiliza-se do recurso da narrativa mítica, e isso muito nos indica. Pois, apesar de sua proposição, de um modo geral, desvalidar a *poiésis*, em muitos momentos, ele faz dos relatos míticos para elucidar a sua tese, demonstrando a sua importância argumentativa. Desse modo, ele acaba contrariando a sua proposta, reafirmando e revalidando o potencial do discurso poético, demonstrando a sua eficácia. Observamos, assim, como nos elucidam as observações de J. Guinsburg (2016), que o grande conflito do filósofo com a arte é a percepção de seu poder de persuasão, na formação social, e a sua busca pelo estabelecimento de um novo modelo educacional (*παιδεία*), pautado na racionalidade e na moralidade.

Para Cornelli (2010, p. 134), essa relação com o mítico foi um modo de o filósofo dar continuidade à experiência trágica, alicerçada na fragmentação da pólis, ao mesmo tempo em que buscava nortear novas direções a serem seguidas, pois defende que “no fundo, o que Platão faz é *metabolizar* a ‘filosofia trágica’ em sua concepção da alma e da cidade: assume, digere, processa as sugestões da tragédia – e da sofística!”, sendo assim, conclui que “Nesse ponto, o Platão filósofo e o Platão tragediógrafo coincidem: *a filosofia política de Platão é autofágica!*” (CORNELLI, 2010, p. 134).

Em termos gerais, ao longo da *República*, a nossa investigação destaca cinco conclusões importantes a serem observadas sobre a *poiésis*. Primeiramente, o filósofo considera inegável o reconhecimento do papel da poesia, na sociedade grega, sendo basilar na instrução de toda a população e, inclusive, dele próprio. Em segundo, sabemos que a sua crítica se estabelece em uma perspectiva ampla, que leva em consideração tanto a sua utilidade, como a sua falta de comprometimento com a realidade e com a verdade, afetando psicologicamente e negativamente os interlocutores. Em terceiro, destacamos a proposta de regulação da poesia ou, até mesmo, de sua eliminação, com vistas a homogeneizar a produção, com o objetivo de promover a boa formação dos homens e contribuir com o estado. Em quarto ponto, ressaltamos a pretensão de uma nova ordem educacional, em que houvesse uma substituição dos papéis, em que a poesia seria substituída pela filosofia, devido ao seu comprometimento com a verdade e com a sabedoria. Como último ponto, destacamos que, por mais que o objetivo de Platão, seja o de relativizar, regular e, até mesmo, de eliminar a poesia, ressaltamos que, na prática, ele acaba por, mesmo indiretamente, confirmar o discurso poético, ao passo em que se utiliza a *poiésis*, reconhecendo o potencial de sua linguagem e a sua inefável posição na sociedade.

Em *Fedro*, temos um eixo temático direcionado às questões da retórica e do amor, e, ao mesmo tempo, a obra apresenta outros assuntos: o mito, a arte, eloquência, alma, imortalidade entre outros. Para José Trindade (2016, p. 213), apesar de alguns considerarem essa obra o primeiro diálogo platônico (devido ao caráter juvenil dos temas amorosos), enquanto outros a defendem como uma obra de maturidade, ele assegura que, na verdade, *Fedro* é uma obra de transição. E, ao longo de toda a obra, notadamente marcada por tamanha diversidade, a crítica ao personagem Fedro é a nossa única constante, em que ele é colocado como um desavisado, sem informação e ensino, que só memoriza e reproduz (*Fedro*, 275a-b). Além disso, diante de todas as discussões suscitadas, veremos que Fedro vai apenas acatando os argumentos sem se contrapor e questionar.

Não é o nosso objetivo entrar nesse mérito de discussão cronológica da produção da obra, todavia deixamos ela por último, pois entendemos que *Fedro* apresenta algumas

perspectivas a respeito da poesia, relevantes para apresentarmos agora. Inclusive, veremos que a poesia, como representatividade do belo, é posta aqui como possível, desde que seja objetivada a revelar a verdade. Nesse diálogo, Platão traz algumas importantes elucidações sobre verossimilhança, o poeta e sobre a natureza da arte. Apesar de pontuais e, em alguns casos, até mesmo breves, essas proposições são significativas para o nosso trabalho. Ressaltamos também que elas irão nos ajudar na concatenação com as ponderações que faremos, a seguir, sobre Aristóteles. Este, como sabemos, não julga a arte por sua utilidade e expressão de verdade, ao contrário, salienta a sua natureza própria, destacando suas peculiaridades.

A leitura de *Fedro* nos apresenta um grande desafio, porque, ao investigar as suas reflexões sobre a arte poética, temos a necessidade de realizamos uma espécie de rastreamento, devido a grande diversidade temática e a difusão com o qual são tratados. Essa e outras complexidades fazem-nos entender a assertiva de José Trindade (2016):

Esta dificuldade torna o *Fedro* um dos diálogos cuja interpretação mais depende da rede de referências intratextuais que mantem com o corpus, dado que o leitor dificilmente ganhará compreensão da mensagem que lhe é dirigida, sem ter explorado as outras obras em que essas temáticas são substancialmente trabalhadas, por vieses por vezes conflitantes (SANTOS, 2016, p. 215).

Desse modo, Fedro lê para Sócrates o texto de Lísias, e, após alguns comentários analíticos sobre o amor, passa, então, a realizar um relato sob o arrebatamento divino, e, para tanto, realiza a invocação às Musas antes, tal qual a orientação de Hesíodo (*Teogonia*, 22-28). Após esse momento, deriva uma alongada discussão sobre o estabelecimento do caráter do discurso mítico e a sua vinculação com o divino. Ao discernir sobre os tipos de possessão e delírio, comenta-se sobre uma terceira espécie, que ele identifica como o das Musas³⁸. Este seria tão fundamental para os cantos antigos, que educou os posteriores, de modo que, sem ele, não se consegue produzir a poesia, vejamos:

ὅς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφίκηται, πεσθεὶς
ὥς ἄρα ἐκ τέχνης ἱκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελής αὐτός τε καὶ ἡ
ποίησις ὑπὸ τῆς των μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφανίσθη.

³⁸ Platão usa o termo *Μουσῶν* (245a) para designar essas divindades, responsáveis pela inspiração dos poetas e essenciais para as artes em geral. José Trindade Santos (2016, p. 79) também enaltece que elas eram importantes para a criação científica e que, em sua honra, erigiu-se o *Mouseion*, de onde veio o termo “museu”.

ao passo que aquele, sem o arrebatamento das Musas, alcance até a porta da poesia, persuadido que de acordo com a técnica, será um poeta completo, ele e a sua poesia sempre estarão sob a loucura, tendo estado são e ofuscado (*Fedro*, 245a).

Como percebemos, a poesia está associada, mais uma vez, ao divino, de modo que só com a técnica não se consegue chegar à perfeição. Este tipo de relação é muito comum nos poemas antigos, haja vista que arte-estética-divino eram âmbitos inseparáveis, porque difícil era perceber onde começava um e terminava o outro. Concomitantemente, o homem realizava uma produção técnica que, por meio da intervenção dos deuses, projetava a sua realização a um status superior – de arte. E, antes de relatar o mito das cigarras, Sócrates estranha Fedro dizer desconhecer algo tão fundamental a um amigo das Musas (*Fedro*, 259b). Narra-se, então, que as cigarras eram homens, antes do nascimento das Musas, capazes de fazerem eles se esquecerem de comer e de beber, tomados pelo encanto e êxtase.

Esse relato, além de reforçar a ligação das divindades com a arte, realizada sob inspiração das Musas, alerta-nos, sobretudo, para uma prerrogativa apresentada por Platão: a de que, diante de uma narrativa mítica, não devemos nos deixar envolver e ceder aos seus ‘encantos’. O filósofo considera imprescindível a observação crítica das histórias narradas. Tal situação nos faz perceber que a orientação de Platão talvez nos seja bem-vinda aos nossos dias, ou seja, devemos buscar a análise crítica do que lemos. Todavia, para a sociedade grega, imersa e fundamentada nos mitos, tais observações acabam por soar como uma suspeição. Procuraremos, então, a necessidade do discernimento nesse processo de leitura, tendo em vista que essa não é uma hermenêutica simples.

As chaves para Platão considerar um discurso, seja ele poético ou não, como belo são: a verdade, e não a verossimilhança, a utilidade, e não o seu poder de persuasão (*Fedro*, 259e-261a). Sócrates, citando Lacônio, considera que, sem veracidade, não há uma arte autêntica, e, mais à frente, afirma enfaticamente que não há arte sem verdade (*τὴν ἀλήθειαν*). Dessa maneira, se, na *República*, como vimos, o belo relacionado à poesia é algo contraditório ou até impossível, em *Fedro*, vê-se uma possibilidade mais explícita dessa configuração, desde que subordinada à verdade e à utilidade.

Sobre a verossimilhança, Sócrates enfatiza que a sua definição vale para a retórica, para os tribunais, para as artes, ou seja, ela faz-se presente nos mais diversos gêneros discursivos de naturezas e objetivos diversos. Ela está, não no cuidado com a verdade, mas no convencimento, pois o seu compromisso é com o poder de persuasão e com a busca pela constituição do discurso crível (*Fedro*, 272e).

No relato do mito egípcio, *Theuth* era um deus detentor de várias artes e que mostra ao rei *Thamous* cada uma delas, destacando as suas utilidades, como fora solicitado pelo faraó (*Fedro*, 274d-275b). Elas seriam avaliadas, a fim de que essas artes pudessem ser transmitidas aos demais egípcios. Antes de apresentar a arte das letras, o deus anuncia que esse é o conhecimento que tornará o povo mais sábio e os fará ser lembrado pela eternidade. Ao passo que o rei responde que há de se julgar o dano e a utilidade dela e, pelo o que ele analisa, ela auxilia na recordação, e não na memória. Além do mais, ela contribui somente com a aparência, e não com a sabedoria e a verdade, propiciando com que muitos sem ensino e precipitados sejam aparentemente sábios, e não propriamente (*Fedro*, 275c). Esta posição, não deixa de ser, de certo modo, um recado para *Fedro* e que pode ser estendida aos demais poetas.

Através da enunciação poética-filosófica do mito egípcio, vemos a expressão de uma tese central de Platão, e que muito colabora com nosso entendimento sobre a arte: a dissociação entre aparência e essência, que poderia corresponder, em nossa leitura, pela oposição entre o verossímil e a verdade. Logo, o que aparenta ser verídico não é, essencialmente, verdadeiro. Temos, então, mais uma análise crítica da poesia, não só pelo o que esta representa, mas por suas peculiaridades, cuja natureza é incompatível com os ideais platônicos, e que o filósofo acredita encontrar apenas na linguagem da filosofia.

Em seguida, Sócrates completa que o terrível da escrita é a sua semelhança com a pintura (*Fedro*, 275e), e isso, prontamente, fazem-nos recordar da *República*, em que esta mesma comparação é utilizada para o desenvolvimento de sua asserção. E, como é sabido, isso nos mostra um processo intertextual com a sua própria obra, para além dos elementos intratextuais tão recorrentes em *Fedro*.

Apresenta-se também uma breve definição de poeta como o que considera unicamente a sua escrita, detendo-se em torno de seu próprio texto, como se isso fosse o mais de valioso. O poeta seria bem diferente do filósofo, o ‘amigo do saber’ (*φιλόσοφος*), porque este se empenha em seus discursos, de modo que transmite a essência das coisas e as suas consequências (*Fedro*, 278d-e). Platão propõe-se em distinguir a poesia e a filosofia, a partir do que faz o filósofo e o poeta, para evidenciar que elas são bem diferentes. E talvez por isso, no final da obra, em rumos opostos, cada um vai para o seu lado, encarregado de disseminar os seus aprendizados assimilados, ao longo do diálogo, demonstrando que cada uma tem um caminho e, consequentemente, um objetivo próprio.

Nesse mosaico de relações intra e intertextuais, *Fedro* é um diálogo que nos instiga a buscar respostas nem sempre óbvias de entender, haja vista que toda a análise crítica de Platão

sobre a poética não se faz unicamente na *República*. Por isso, em *Fedro*, vemos que a poesia verdadeira é possível, desde que comprometida com esses ideais. Além do mais, a vinculação da arte com o divino é constante, ao longo da obra, de modo que a transcendência, mais do que a técnica, a qualifica como fruto de inspiração das Musas. Tal constatação reforça o nosso trabalho, que investiga a conexão da arte, enquanto representação de beleza e sacralidade, que se evidenciam em nossos protagonistas Helena, Narciso e Psiquê, tão belos quanto os próprios deuses. E, seguindo as orientações platônicas, buscaremos com discernimento realizar uma constante análise crítica e uma argumentação pautada na dialética³⁹, a fim de realizarmos uma melhor apreensão do nosso objeto.

Através da *Poética* (em grego *Περὶ Ποιητικῆς*⁴⁰), de Aristóteles, percorremos os liames de uma obra considerada por nós como o princípio de uma teoria da Literatura, mais do que um tratado de orientação de composição de tragédias, como muitos dizem. Para além dessas questões, daremos início a nossa explanação acerca dessa produção tão valorosa para as áreas do conhecimento filosófico e artístico. Todavia, antes de iniciarmos seu estudo, é importante destacarmos que as obras de Platão e Aristóteles possuem acentuada diferença no que diz respeito a sua preservação, visto que:

Caso se compare a obra preservada com a de Platão, não deve passar despercebido que, no caso de Aristóteles, excetuando-se pequenos fragmentos, todos os escritos de nível literário especial perderam-se já na Antiguidade Tardia; no caso de Platão, ao contrário, conhecemos exatamente as obras de arte literária, os diálogos (HÖFFE, 2008, p. 27).

Isso nos leva a entender que muito mais teriam a contribuir os escritos de Aristóteles, caso não tivessem se perdido. Contudo, se não podemos recuperar tal lacuna, analisemos o que a *Poética* nos legou sobre a poesia, os seus tipos, os seus modos, as suas qualificações e especificações. Para tanto, precisamos, primeiramente, compreender que tratamos de um texto

³⁹ Em notas gerais, entendemos que em *Fedro* a dialética é entendida como a procura pela unidade, por meio dos múltiplos, da dicotomia, a fim de alcançar a verdade. Sendo assim, em nosso trabalho não iremos ignorar as oposições, sem questionar e observar as complexidades e as problematizações constitutivas do nosso objeto em questão.

⁴⁰ *Περὶ* é uma preposição que significa o que está em torno de algo, envolta de e/ou sobre algo. *Ποιητικῆς* é formada pelo radical *Ποίη*, do verbo temático *ποιέω* (que indica fazer, compor, criar). O sufixo *τικῆς*, conforme nos informa Romizi (2007), indica a atitude, a relação com algo, o que pertence a algo, daí *Ποιητικῆς* vir a significar o que é relativo à criação, a poética. Logo, poderíamos sugerir como tradução para *Περὶ Ποιητικῆς*, literalmente: “sobre o que pertence/relativo a poética”. Uma curiosidade é que essa obra, primordial para os estudos literários, independentemente de qual a área específica da pesquisa, não foi conhecida durante a Idade Média, e foi publicada, pela primeira vez, em texto impresso, em 1508. Foram os Renascentistas os responsáveis por suas edições e os seus primeiros comentários, difundindo-a universalmente.

cujo teor perpassa por uma diegese no qual o status da *mimesis* não está submetido a uma ordem ideal suprema (como vimos na *República*, de Platão).

Na *Poética* de Aristóteles, a *poiésis* é a própria soberana. A partir dela, decorrem e subjazem os objetos e os modos de criação poética. Se antes, com Platão, a criação poética se encontrara há três graus afastada da verdade, com Aristóteles a poesia alcançou o seu posto principal. Assim, subvertendo a hierarquia da *mimesis* platônica, na *Poética*, a *poelaboraçãopoiésis* se impõe primordial, sendo a sua manifestação não uma simples reprodução e cópia, mas um processo de vigorosa elaboração criativa.

Sabemos que a *tékne* nem sempre foi fruto da produção humana, já que pelo contexto mítico, antes de Prometeu⁴¹ roubar o fogo e dá-lo aos homens, logo, em sua origem, a técnica era atributo único e exclusivo dos deuses.⁴² Diante disso, para a eficaz concretização de nossa análise, estaremos submetidos aos procedimentos de articulação necessários ao engendramento dos conceitos e das informações consultadas.

Segundo Jacynto Lins Brandão (2018, p.12-13), podemos indicar quatro caracteres na *Poética*: o antropológico, o *paidético*, o estético, e o *gnosiológico*. O primeiro estaria na elucidação, dada pelo filósofo, de que é natural do homem o prazer na imitação; o segundo vemos na afirmação de que a arte é fonte de conhecimento; o terceiro está no engendramento belo e criativo; enquanto o quarto depreende-se na assertiva de que, além do aprendizado, é possível chegarmos a conclusões próprias. Por motivos como esse, segundo Höffe (2018), essa obra perdura até hoje com estimado valor nos estudos da estética. Ele explica:

Existem bons motivos para a aceção de que os dois conceitos principais da poética aristotélica, a mimese e a catarse, até hoje não perderam a sua validade. Afinal, seja encenação ou filme, nos seus grandes exemplos eles trazem representação possibilidades de vida exemplares. Nesse sentido, não se contentam nem com simples conversação, nem pretendem intermediar uma mensagem moral. Antes, eles levam muito mais a grandes paixões, forçam-nos a sofrer junto e garantem na compaixão correspondente, ao final, um alívio (HÖFFE, 2018, p. 71).

⁴¹ Para maiores entendimentos sobre esse mito, ver a versão de Ésquilo, em *Prometeu Acorrentado*, de Hesíodo, na *Teogonia*, ou de Ovídio, nas *Metamorfoses*, de Ovídio. Nessas versões, apesar de algumas diferenças de relato, Prometeu é um amante dos homens e que os ajuda, dando-lhes (ou devolvendo-lhes, como em algumas versões) o fogo, que seria capaz de tirar-lhes da condição quase que de animais, para que pudessem conhecer mais diversas artes e ciências.

⁴² Interessante é percebermos que, nessa etimologia, conseguimos também os vestígios para a compreensão do caráter da inspiração poética, e seu caráter divino. Aristóteles, inclusive, apesar de ter um enfoque quase que estritamente técnico acerca do enredo, os elementos de composição e as formas de discursos, comenta que há algumas artes advinda do delírio (*Poética*, capítulo XVII).

Sendo assim, no primeiro capítulo da *Poética*, Aristóteles comenta acerca da natureza da poesia, os seus tipos, o seu modo de composição e enfatiza que todas estas, apesar de suas variações, são miméticas. Consideramos que não é mera coincidência essa introdução, já que ela muito nos indica do que está por vir, ao mesmo tempo, em que estabelecem os parâmetros de suas perspectivas, em contraposição às prerrogativas platônicas. Desde o início, percebemos que os pressupostos aristotélicos estão voltados para a estrutura e a classificação dos gêneros poéticos, e não com a sua função de social e os seus comprometimentos (*Poética*, I, 1447a). Destaca-se também que não é apenas a forma, ou seja, a métrica que define um texto como poético, porque a poesia vai além do elemento formal de composição. É por isso que Empédocles não é poeta, como Homero, só por causa do uso da métrica (*Poética*, I, 1447b).

Sobre os objetos da imitação, no capítulo II, diz-se que uns gêneros imitam os homens superiores (como é o caso da épica e da tragédia), enquanto outros imitam os inferiores (como ocorre na comédia). E quanto ao modo, uns o fazem narrando, como Homero, e outros pela própria ação dos personagens, como acontece no gênero dramático (*Poética*, III, 1448a). No IV capítulo, ao discorrer sobre a origem da poesia, Aristóteles denota um teor naturalista e antropológico, por considerar que ela está em uma inata predisposição humana em imitar, o que resulta em aprendizagem, prazer, contemplação e em raciocínios dedutivos, ou seja, em silogismos⁴³ (*συλλογίζεσθαι*, IV, 1448b). Desse modo, a suposta “verdade” está, não no uno, e sim, nas múltiplas apreensões do saber. E a arte propicia esse tipo de conhecimento advindo de um raciocínio pautado no silogismo, derivado das contraposições, e não de um direcionamento unilateral.

Dessa maneira, do mesmo modo que se diferem, em suas tarefas, o historiador e o poeta, a poesia está para o universal, e não ao particular, como é o caso da história. Essa universalidade, que, até os nossos dias, caracteriza a arte, mostra o amplo alcance e relevância dessa assertiva aristotélica:

ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶν ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφ
έρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ

⁴³ Em linhas gerais, para Aristóteles, o silogismo está na conclusão e inferência de uma elaboração argumentativa, por meio de duas ou mais proposições, a fim de chegar a pressuposta dedução verdadeira. Como exemplo básico de silogismo, sobre o qual se pauta o raciocínio dedutivo, vejamos: “Todo homem é mortal, Heitor é homem, então, Heitor é mortal”. Como sabemos, a dedução nem sempre é o procedimento do *lógos* poético, que, muitas vezes, contradiz a lógica. Por exemplo, ao vermos, no mito trágico, o homem bom e nobre padecer desmerecidamente, não há um desencadeamento simples, e muito mais conflituoso e permeado de reviravoltas, por meio das peripécias.

*οὐδὲν ἦττον ἂν εἶη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων·
ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα [5] λέγειν,
τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ
σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις
μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.*

Nesse sentido, o historiador e o poeta, então, descrevem ao seu modo em versos ou em prosa (quer sejam os fatos de Heródoto em versos, pois a história o é com ou sem a metrificação) não deixariam de relatos históricos por se servirem ou não dos recursos da metrificação), mas isso é porque um descreve o que transcorreu, enquanto o outro procura dizer sobre como poderia ter transcorrido. Portanto a poesia é mais filosófica e mais sublime do que a história: a poesia está para o universal e a história para o particular (*Poética*, IX, 1451a-1451b).

Assim, a poesia é “*καθόλου*” (*Poética*, IX, 1451b), ou seja, universal, pois, mesmo narrando fatos localizados, como, por exemplo, a guerra de Tróia, ela diz mais ainda sobre a humanidade, as suas dores, as suas perdas e o seu anseio por glória. E, por isso, não é estritamente necessário o uso da métrica para qualificar um texto como poético, mas o seu modo de narrar os acontecimentos, não sendo limitado a um registro do que ocorreu - como o faz a história. Conseguimos, então, entender o porquê dela ser “mais filosófica e mais sublime” (*φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον*; *Poética*, IX, 1451b). Além do mais, não podemos deixar de destacar que as ações narradas devem ser orientadas em conformidade com a verossimilhança e/ou a necessidade, pois o poeta visa ir além da atribuição de nomes e de caracteres aos personagens.

A necessidade e a verossimilhança são determinantes para um gênero universal, pois, em dado lugar, em dada situação, diante de uma necessidade, uma pessoa age em conformidade com a qual se é exigido. O poeta volta-se para “o que poderia acontecer”, e isso eleva a poesia para um plano diverso do historiador, que retrata só “o que ocorreu”. Esse “poderia” dá margem a um alcance supremo, por isso, a *poiésis* é mais filosófica, fonte de aprendizado, prazer e raciocínios, não puramente redundantes e limitados, mas pautados no silogismo. Essas características elencadas conseguimos visualizar em nosso *corpus*, tendo em vista a legitimidade de sua qualidade literária, por meio do encadeamento de ações conforme o necessário e o verossímil. Em *Helena*, por exemplo, temos a rainha espartana isolado no Egito e, pela condição de escrava e seu eminente casamento com um bárbaro, sofre penas sem fim. E toda essa conjuntura é essencial para compreensão do trágico na vida da personagem.

Comentando sobre os episódios na tragédia e na comédia, Aristóteles elucida que há, para além de um fator natural, um elemento de inspiração, delírio, que faz com que a arte poética seja produzida (*Poética*, XVII, 1455b). É importante ressaltarmos que essas questões

divinatórias não são tratadas constantemente nessa obra, pois se volta para os elementos classificatórios da poesia, mais especificamente os do gênero trágico.

De todo o modo, ele indica que a arte poética é produzida por um homem com dotes específicos maleáveis ou sob delírio (*εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοί*; *Poética*, XVII, 1455a - 1455b). O primeiro deve-se ao fato de ser fácil de se adequar (*eúplastoi*), sendo apto para a encenação e adaptação às mais diversas formas, enquanto o segundo por estar entregue ao êxtase (*ekstatikói*). Nesse caso, os “que se moldam com facilidade” são os *εὐπλαστοὶ*, ou seja, os dedicados à arte performática, pois tem a capacidade de transformar-se. Já os que ficam “sob efeito de delírio”, do êxtase (*ἐκστατικοί*), deixam-se tomar por uma inspiração superior, entregam-se e deixam-se ficar fora de si, o que denota o elemento da inspiração que já discutimos anteriormente. Apesar de Aristóteles não prosseguir com essa explicação, observamos que esta nos aponta para o passado mitológico da literatura grega que, por muito tempo, esteve imersa na sacralidade e que, com o passar do tempo, tornou-se uma complexa relação de distância e herança remota incontestável.

Com o decorrer da leitura, fica-nos evidente que, para Aristóteles, o âmago da arte é a *mímesis*, e a sua qualificação está na composição encadeada e ordenada do enredo, por meio do verossímil e do necessário. Destarte, poderíamos dizer, resumidamente, que a preocupação do autor da *Poética* está para a verossimilhança, assim como a de Platão está para com a imanente verdade. Por isso, Aristóteles enfaticamente afirma: “Sobre a poesia, é melhor o improvável que convence, do que o provável que não convence.” (*πρὸς τε γάρ τήν ποιήσιν ἀρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν*; *Poética*, XXV, 1461b). Nessa passagem, Aristóteles elucida que, diante das variedade de tipos e modo de se fazer poesia, são escolhidas e preferidas as que usam do poder de persuasão, de tal modo a fazerem o impossível (*ἀδύνατον*) ser assimilado pelo leitor como possível (*δυνατόν*). Nesse excerto, vemos uma contraposição completa ao que o preceito platônico tanto censurava, como vimos na discussão do *Íon*, haja vista que a persuasão, típica dos procedimentos retóricos, ao voltar-se para o convencimento, acabaria por ignorar a verdade e a essência dos fatos. E, mais grave ainda, promovia uma ilusão prejudicial por refutar com a veracidade, limitando-se apenas à aparência.

Através das discussões apresentadas, podemos ver as concepções basilares de uma área de apreensão filosófica e artística, e que, desde o princípio, foram inseparáveis, por mais que essa união nem sempre fosse de plena concórdia. Entre laços e desenlaces, a filosofia e a arte

poética nos legam ampla fonte de saber, por isso travam uma ativa disputa sobre o seu potencial, não apenas formador (*παιδεία*), mas também a respeito do caráter de sua enunciação, tendo em vista a sua qualidade verídica. No próximo tópico, discorreremos sobre esses embates que rendem, se não uma resposta, ao menos nos corroboram com uma profícua reflexão.

1.1.1 Uma antiga querela e suas ressonâncias: a enunciação e o estatuto da verdade entre poetas e filósofos

Desde o princípio, os filósofos travaram com os poetas um duelo instigante, acerca da posição que ambos exerciam na sociedade grega e o caráter de suas linguagens. É sabido que os gregos e, inclusive, os próprios filósofos, foram educados por meio da poesia, como Platão expõe claramente na *República*. Isso porque a *paideia* (*παιδεία*) era uma forma de instrução, não apenas no campo estritamente escolar, como pensamos hoje, mas visto como um todo amplo e complexo, em prol de uma coesão humana. Oliveira (2011) afirma que “A filosofia se funda e se constitui por essa exclusão. Desde então, caracterizar um pensamento filosófico como “poético” passa a ser tão ofensivo quanto considerá-lo “sofístico” (OLIVEIRA, 2011, p.17).

Um dos pilares dessa contenda esteve relacionada ao teor divino e sacro da poesia, visto que a sabedoria, como entidade própria, pertencente a diversas áreas, “(...) ao contrário da filosofia, surge, aos olhos de Sócrates, como algo relacionado ao divino. A filosofia, por sua vez, parece alguma coisa referida ao próprio homem (...)” (OLIVEIRA, 2011, p. 12). Tudo isso porque a filosofia buscou, por meio de sua linguagem e de uma atividade propriamente humana de *lógos* (*λόγος*), construir um saber específico e direcionado à elevação dos homens. O fato anterior é que esse status de veículo de saber já tinha um proprietário – a *poiésis*, logo, deu-se início aos embates.

Portanto, discutiremos, nesse tópico, as bases dessa disputa, a fim de percebermos, não apenas os desenlaces dessa crise, mas também os elos que ambos sempre tiveram e que são fundamentais para os estudos literários, religiosos e filosóficos, apesar das inegáveis discórdias obtidas ao longo desse processo. Para tanto, começaremos a discussão pela exposição fundamental do conceito de *alétheia*, anunciado especialmente através do registro de Hesíodo⁴⁴,

⁴⁴ Para falarmos da significação da *Alétheia* é inegável destacarmos o registro de Hesíodo, pois, como destaca Detienne “Ora, é no poema de Hesíodo que se verifica a mais antiga representação de uma *Alétheia* poética e religiosa” (2013, p. 19).

na *Teogonia*. Aqui temos a referência ao que podemos considerar como dois tipos de verdade, a *alétheia* (ἀλήθεια) e o *étymon* (ἔτυμον), sobre os quais já comentamos anteriormente, mas que agora pretendemos aprofundar. Sabemos que as Musas ensinaram Hesíodo a cantar belamente, quando ele pastoreava as ovelhas, orientando-lhe:

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν ἀοιδήν,
 ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑποζαθέοιο.
 τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·

ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
 ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
 ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι. φέδρο

Elas [as Musas] certa vez, a Hesíodo, ensinaram belo canto,
 Ovelhas ele apascentando sob o Hélicon divino.
 E a mim, antes de tudo, as deusas estas palavras dirigiram,
 As Musas Olímpíades, filhas de Zeus que tem a égide:

Pastores agrestes, maus opróbios, ventres só,
Sabemos muitas mentiras dizer semelhantes a coisas autênticas
E sabemos, quando queremos, verdades proclamar⁴⁵
 (*Teogonia*, 22- 28, grifos nossos)

Nesse contexto, as Musas inspiram os poetas a revelarem a verdade divina (ἀλήθεια), transformando um simples pastor de ovelhas em um aedo⁴⁶, o que é bem diferente da verdade factual (ἔτυμον). Esta que seria, por exemplo, compromisso da História, e não da poesia. *Λήθη* (*léthe*) era o nome de um rio do Hades, cujas águas, ao serem bebidas por mortos, provocavam o esquecimento, decorre daí o sentido de *alétheia* (ἀ-λήθεια) que, devido à presença do alfa privativo, passa a indicar a revelação daquilo que não foi esquecido e que, portanto, é a própria verdade.

⁴⁵ Utilizamos a tradução de Jacyntho Lins Brandão (2000), por considerarmos que ela reflete bem o propósito dessa nossa interpretação, deixando mais claramente o discurso propositivo. O que ocorre porque, no ensaio “As musas ensinam os deuses a mentir”, o autor analisa mais especificamente esses versos citados da *Teogonia* (22-28) e a revelação divina presente nos poemas antigos. Para tanto, o autor reitera, com a referência da *Ilíada*, em que diz que os homens nada sabem, pois apenas se baseiam na fama, enquanto elas em tudo estão presentes e, por isso mesmo, sabem toda a verdade dos fatos (*Ilíada*, II, 484-487). Sendo assim, a nossa tradução, nesse caso, consideramos ser imprescindível. Outra tradução, como a de Torrano (2009), também revela claramente a proposição do texto em questão, vejamos: “Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só, sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos, e sabemos, se queremos dar a ouvir revelações.” (*Teogonia*, 26-28)

⁴⁶ Por isso, na *Teogonia* (25-35), conseguimos entender o porquê de os poetas invocarem as Musas, no início e no fim de seu poema, para que este ritual transforme seu ‘simples’ canto humano, em revelação de verdades divinas.

A poesia, nesse sentido, seria a portadora da verdade divina, não esquecida, fruto da inspiração das Musas, ou seja, da *alétheia* (ἀλήθεια). Essa diferença semântica e etimológica, em Língua Portuguesa, pode nos parecer inacessível, mas, para os antigos, essa distinção era bem evidente.⁴⁷ Sendo assim, *alétheia* pode ser entendida como a revelação verdadeira de um mito, uma narrativa, pois sua fonte provém de uma divindade, seja ela as Musas, um deus (θεός) ou um *daimon*⁴⁸.

Na obra *Mestres da verdade na Grécia arcaica*, Marcel Detienne (2013) auxilia-nos a compreendermos melhor a *alétheia*, a sua origem, os seus desdobramentos e, até mesmo, o seu processo de dessacralização. Isso porque, o autor nos mostra que o estatuto da verdade é uma questão bem mais antiga do que pressupõe a filosofia. No período da Grécia arcaica, apenas três personagens tinham o poder de enunciar a verdade, eram eles: o adivinho, o poeta e o rei. Eles tinham em comum a concessão do poder religioso da deusa da memória e uma das musas, a *Mnemoýne*.

Em sua gênese, a *Alétheia* (não-esquecimento) compreende entidades associadas e opostas, pois ela não exclui a sua matriz *Léthe* (esquecimento). Mas esse discurso passa, inevitavelmente, por um processo de laicização, com a *ágora*, com a *pólis* e com os filósofos. O discurso verdadeiro será concorrido e disputado, ao mesmo tempo em que passa a ter autonomia, não estando subjugado a entidades divinas, como outrora. De todo o modo, não podemos ignorar, como nos alerta Detienne (2013), na introdução de seu livro, que as narrativas míticas e inspiradas pelas Musas, guardavam, em si, o *lógos* de uma estrutura inteligível e de uma boa elocução, em prol da adequada comunicação.

Tal era a importância desse tema que, no século VI a.C, os rituais órficos e báquicos, registram a ocorrência dos jogos da Memória, da Verdade e do Esquecimento. E, no final do século VI d. C, as discussões sobre essa temática ainda perduraram nos meios religiosos e filosóficos. Isso mostra a tamanha fascinação dos gregos sobre a Verdade que, além de um

⁴⁷ Um exemplo que ilustra bem essa distinção, pode ser verificado, no texto bíblico, traduzido para o grego em *koiné* (de modo geral, pode ser entendido como um dialeto popular da Língua Grega). Isso porque, nas mais diversas passagens de revelação da verdade divina, o termo utilizado para tal designação é o *alétheia* (ἀλήθεια), como pode ser vista na famosa passagem de João 14, 6, quando Jesus diz: “Eu sou o caminho, a **verdade** e a vida.” (ἐγὼ εἰμι ἡ ὁδὸς καὶ ἡ ἀλήθεια καὶ ἡ ζωή, *grifos nossos*). Em geral, esse vocábulo corresponde ao *veritas*, em latim, e ao hebraico *emunah*. Apesar de correlatos para a tradução, é importante ressaltar que devido ao seu contexto, possuem acepções diferenciadas, o primeiro está mais para o que foi descoberto, desvelado, enquanto o segundo, inevitavelmente marcado pela *práxis* romana, vincula-se à exatidão da narrativa e seu detalhamento, e o terceiro ao sentido de confiança, profecia, enfim.

⁴⁸ Designação usada para identificar, em geral, um gênio superior, uma divindade, que pode ser boa ou má, que está numa posição intermediária, superior aos homens e inferior aos deuses. Usada por filósofos e poetas, sua tradução não é simples, e, para que ela pode ser melhor compreendida, sugerimos a leitura da tese “As artes do *daimon*: à procura de uma poética perdida”, de Vicente Marins Rangel (2006).

caráter de discurso, representava um grande poder para seus enunciadores, pois eram poucos que a detinham. Podiam ser os escolhidos pelas Musas (como no Período Arcaico), ou os grandes filósofos (como ocorria no Período Clássico), o certo é que seu anunciador representava extremo poder social. A ideia que discorremos sobre a verdade, apesar de também ser demonstrável, não é de natureza científica, o que, por vezes, gera incômodo ou até dificuldade para apreender o objeto em questão. Diante disso, esclarece-nos Detienne (2013):

Numa civilização científica, a ideia de Verdade imediatamente implica as ideias de objetividade, comunicabilidade, unidade. Para nós, a verdade se define em dois níveis: conformidade com os princípios lógicos e conformidade com a realidade; assim ela é inseparável das ideias de demonstração, verificação, experimentação (DETIENNE, 2013, p. 1).

Acreditamos que, devido à nossa perspectiva sobre o conceito de verdade, presente ao longo de nossa pesquisa, fica claro que o seu teor não é pejorativo, nem majoritário sobre outros discursos e áreas. Este termo apenas corresponde à sua própria natureza de enunciação, ou seja, ao seu contexto. Desse modo, se atualmente falar em verdade é tratar estritamente do discurso racional da ciência, devemos reconhecer que, em outros contextos, a verdade estava presente no discurso religioso, no poético e no âmbito do poder político. Os seus anunciadores eram, respectivamente: o adivinho, o poeta e o rei – os mestres da verdade.

Nesse contexto, não podemos esquecer que as Musas são as responsáveis por “cantar a palavra verdadeira” e, por isso mesmo, não podemos esquecer da importância do papel desempenhado pela Memória que, além do recurso técnico de memorização, é um dom divino. Para termos a *Alétheia*, ou seja, o não-esquecimento, era necessário o atributo da Memória, sendo assim, esses conceitos são complementares, principalmente numa sociedade de tradição oral, como foram os gregos entre os séculos XII e IX, destaca Detienne (2013, p. 14). E essa memória sacralizada constitui um dom, dedicado a poucos homens, alguns escolhidos, pois ela “(...) é também e sobretudo o poder religioso que confere ao verbo poético o estatuto de discurso mágico-religioso” (DETIENNE, 2013, p. 16). Esse tipo de discurso é eficaz, permeado de simbolismo e religiosidade, e, conseqüentemente, de realidade própria.

Nesse sentido, os poetas desempenham um papel importante, pois, tanto celebram os feitos dos deuses, como também dos homens. Assim, esses homens, “servos das Musas”, por meio da Memória sacra que detém, podem negar ou conceder a honra⁴⁹ aos mortais, já que essa

⁴⁹ Para entendermos a importância da concessão da honra aos homens, basta-nos relembra da súplica de Aquiles à sua mãe (*Iliada*, I, 393-412), Tétis, tendo em vista o temor de vê-se com a sua honra ameaçada. Esse era um

é negada aos homens e só os poetas poder-lhes-iam oferecer. Através de seus cantos inspirados, os poetas podem eternizar os grandes feitos desses heróis, pois “o campo do discurso poético é como que polarizado por esses dois poderes religiosos: por um lado, a Reprovação; por outro, o Louvor. No meio, o poeta, árbitro supremo” (DETIENNE, 2013, p. 23). Cantados, os grandes feitos se eternizavam; silenciados, eles morriam juntamente com seus atores⁵⁰. Sendo assim:

Funcionário da realeza ou decantador da nobreza guerreira, o poeta é sempre um “Mestre da Verdade”. Sua “Verdade” é uma assertórica: ninguém a contesta, ninguém a demonstra. “Verdade” fundamentalmente diferente de nossa concepção tradicional, *Alétheia* não é a concordância entre a proposição e seu objeto, tampouco a concordância de um juízo com os outros juízos; não se opõe à “mentira”; não há “verdadeiro” em face do “falso”. A única oposição significativa é entre *Alétheia* e *Léthe*. Nesse nível de pensamento, se o poeta é realmente inspirado, se seu verbo se fundamenta num dom de vidência, seu discurso tende a identificar-se com a “Verdade” (DETIENNE, 2013, p. 29).

Léthe e *Mnemosýne* são “duas potências religiosas” (DETIENNE, 2013, p. 49), sob as quais os poetas veem-se dominados. Esse ‘dom’ está destinado a poucos homens, aqueles que exercem determinadas funções sociais, a depender do papel que eles desempenham na sociedade grega. E, como sabemos, por muito tempo, a poesia grega foi caracterizada por ser inseparável fonte de conhecimento, e, conseqüentemente, teve o seu estatuto de verdade⁵¹ posto como incontestável. Todavia, isso mudou com os questionamentos dos filósofos, e, numa tentativa de sobrepor a sabedoria filosófica sobre a sabedoria poética, buscaram substituir o papel exercido pela *poiésis*, na sociedade grega, em benefício da *paideia*. E para entendermos essa antiga querela, não podemos ignorar o que Fausto dos Santos (2012) explica:

Na origem dessa crise, está o desajuste causado por se ficar preso, diante da emergência do novo, à tradicional *paideia* poética. A própria *pólis* é o exemplo paradigmático do novo, que, assim sendo, exigirá uma nova maneira de compreender e organizar a vida humana. (...) Para o filósofo, a tradicional concepção poética do mundo, ultrapassada diante das novas exigências que a vida na *pólis* resguarda, incapaz de ordenar os interesses domésticos na constituição de um bem comum, acaba gerando conflitos entre os cidadãos (SANTOS, 2012, p. 50).

grande anseio pelo qual os homens e, em especial, os heróis não mediam esforços, inclusive, sacrificando as suas próprias vidas em longos combates. Na verdade, os mitos clássicos nos trazem uma infinidade de demonstrações, e poderíamos trazer vários deles, mas o de Aquiles é um dos que mais emblemáticos, por isso ele já nos serve de demonstração.

⁵⁰ O termo foi usado propositalmente, já que ele abarca o duplo sentido, tanto de indicar os agentes dos grandes feitos, como também por indicar os atores que representavam as narrativas míticas e lutavam por realizar grandes ações dignas da Memória e do canto do poeta.

⁵¹ Acreditamos que, devido a nossa ampla explicação sobre o conceito de verdade no mundo antigo, não podemos mais, no contexto de nossa pesquisa, compreender que essa verdade referida é caracterizada por uma presunção de científica, pois cada área responde aos seus métodos e objetivos específicos.

Ao passo que uma resistência se impõe:

No entanto, sabemos, não é tão fácil assim abandonar hábitos tão arraigados, até bem próximo de então, constituíam o quadro referencial de todos os helenos. (...) Que o filósofo tenha a certeza de que assim, na dependência dos deuses, não dava mais para continuar, ainda não é suficiente para convencer os outros da necessidade de se agir na cidade de uma outra maneira que não homericamente (SANTOS, 2012, p. 51).

Nesse processo de laicização, devido às mudanças históricas, mais uma vez, Detienne (2013) auxilia-nos, explicando que isso ocorrera ainda, no Período Arcaico, através do discurso-diálogo. Este que não fora enunciado pelos filósofos, como poderíamos pensar, mas que já era uma evidente oposição ao discurso mágico-religioso, dominante nessa mesma época. Para ilustrar esse tipo de discurso-diálogo, Detienne (2013, p. 87) explica que essa comunicação era típico de um grupo social, os de função guerreira, e que podia ser verificado, principalmente, durante a execução dos jogos fúnebres. Nesse contexto, as palavras possuíam exatidão e significados bem definidos, chegando ao ponto de terem, inclusive, um aspecto jurídico. Além do mais, não havia espaço para uso de improvisos, já que todo o desenrolar dos jogos perpassava por uma rigidez de regras.

Outro momento em que o discurso-diálogo podia ser visto era durante as assembleias, desde a convocação, no tomar da palavra⁵² e no direito a mesma⁵³. Tudo isso ocorria sob uma rígida organização previamente definida. Tanto os jogos fúnebres, como as assembleias, podem ser observados, em várias passagens, por exemplo, da *Ilíada* e da *Odisséia*. Diante desse fato, observamos que o processo de laicização do discurso é bem mais antigo do que muitos imaginamos e pode ser visto, até mesmo, durante o que podemos chamar de auge do discurso religioso, que foi o Período Arcaico. Sendo assim, em linhas gerais, não devemos esquecer que:

Por mais absoluto que seja o império do discurso mágico-religioso, alguns meios sociais parecem ter-lhe escapado. Desde as épocas mais remotas, estão em posse de outro tipo de discurso: o discurso-diálogo. Esses dois tipos de discurso se opõem em toda uma série de aspectos: o primeiro é eficaz, intemporal; é inseparável de condutas e valores simbólicos; é privilégio de um tipo de homem excepcional. Ao contrário, o discurso-diálogo é laicizado, complementar à ação, inserido no tempo, provido de autonomia própria e ampliado para as dimensões de um grupo social (DETIENNE, 2013, p. 87).

⁵² Para isso, era necessário o orador dirigir-se ao centro, o *mésos*, e empunhar o cetro.

⁵³ Apenas os grandes heróis tinham esse privilégio, os *aristói*, assim também como os mais velhos. Esses homens não são, como os *aedos*, escolhidos por deuses ou portadores de poderes de caráter religioso, e sim destacam-se por seu desempenho na guerra ou, no caso dos antigos, pelos grandes feitos já realizados e suas grandes experiências vividas no campo de batalha.

Como podemos ver, esses discursos possuem significações bem distintas, desde o seu interlocutor, os seus objetivos etc. Mas o que eles têm em comum é que pertencem, ao mesmo período, apesar de o discurso mágico-religioso ser predominante. Cada um respondia ao seu próprio contexto de elocução e as suas peculiaridades específicas. A primazia do nosso trabalho não está, em buscar uma definição de valor entre estes discursos, e sim, em atestar que essas variantes coexistiam. Geralmente, as delimitações teóricas propõem uma sobreposição do seu objeto e um silenciamento dos demais, quando, muitas vezes, o quadro é bem mais complexo do que o pesquisador pretende encontrar. Isso ocorre porque as atividades e expressões humanas, quando analisadas em profundidade, nos sugerem uma realidade bem mais dinâmica e contínua do que, na grande maioria das vezes, pretendemos enxergar.

Mais fácil seria para Detienne (2013) dizer que, durante o Período Arcaico, houve apenas um tipo de discurso, todavia, o que ele nos revela é uma rede de discursos que atuam, concomitantemente, em contextos diversos, respondendo aos seus interesses próprios. Do mesmo modo, para nós, seria mais simples falar em narrativas míticas imersas em sacralidade, ignorando um mundo profano e racionalizado, despontando no entorno, e que se intercomunicam, quer desejemos ou não.

Por tudo isso, a nossa linha de investigação busca analisar as nuances e os paradoxos dos mitos de Helena, Narciso e Psiquê, o que pode até não ser o caminho mais fácil, mas consideremos ser, no mínimo, o mais pertinente, tendo em vista a riqueza de diversidade que o nosso corpus apresenta e que não pretendemos ignorar e, muito menos, reduzir. Por exemplo, nas *Metamorfoses*, o poeta, no Livro III, narra a história do filho de Céfiso e da ninfa Liríope, o jovem Narciso, cujo destino estava marcado desde o seu nascimento. Nesse momento da narrativa, aparece o tipo discursivo mágico-religioso, por meio de um presságio feito pelo adivinho Tirésias. Ocorre que esse anúncio, cujo teor corresponde ao simbólico, ao atemporal e à *alétheia*, feito por um homem dotado de dons sacros, por muito tempo não foi validado. Assim, o discurso mágico-religioso foi confundido com palavras vãs, vazias de sentido e profecia, o que só mudou quando ele foi, finalmente, concretizado. Vejamos a passagem abaixo que ilustra como a previsão sacra do augúrio, por muito tempo, foi entendida sem eficácia de verdade:

*Enxima est útero pulcherrima⁵⁴ pleno
infantem, nymphis iam tunc qui posset amari,
Narcissumque vocat. De quo consultus, na esset
tempora maturae visurus longa senectae,
fatidicus vates “si se non noverit” inquit.
Van adiu visa est vox auguris:⁵⁵*

A belíssima deu à luz, de seu ventre pleno,
a uma criança que, desde então, pôde ser amada pela ninfa,
chamada Narciso. E tendo consultado, se ele iria ver
as longas estações de uma velhice madura,
o infalível vidente disse: “se ele não se conhecer”.
Por muito tempo, a palavra do augúrio pareceu vã.
(*Metamorfoses*, III, v. 344-349; *grifos nossos*)

Como vemos, há uma explícita desconfiança diante do auspício feito pelo adivinho, pois por algum tempo elas foram consideradas “vãs”, “inúteis”, “tolas” (Vana; v. 349), sem credibilidade e eficácia. Nesse sentido, Detienne (2013) divide bem nitidamente as diferenças entre esses tipos de discurso e o processo de laicização que se dá pelo advento da retórica, da filosofia, do direito, da história e, respectivamente, de novas necessidades emergentes. Para o autor (2013, p. 109), o esgotamento do discurso religioso dá-se com a declaração de Atena, durante o processo de Orestes⁵⁶. Elaboramos abaixo um quadro em que, a partir das postulações de Detienne (2013), ao longo da obra, e de outras referências que fizemos, no decorrer desse tópico, deixa-nos bem evidentes todas essas distinções:

Figura 3 - Caracterizações dos discursos mágicos e dialógicos

Discurso mágico-religioso	Discurso-diálogo
Emissor dotado de dons religiosos	Emissor guerreiro destacado (<i>aristói</i>)
Discurso que precede a ação	Discurso que complementa a ação
Atemporal	Temporal
Simbólico	Denotativo/objetivo
Submetido às divindades	Autônomo
Expressão de pensamento global	Expressão de pensamento pontual
De âmbito sagrado	De âmbito profano
Valida os feitos humanos merecedores	Validado pela concordância social
Eficácia de Verdade (<i>alétheia</i>)	Ação de diálogo para a verdade (<i>étymon</i>)

(DANTAS, Michelle Bianca S.)

⁵⁴ Assim é referenciada Liríope, *pulcherrima*, ou seja, belíssima, como um epíteto para ilustrar a sua tamanha a sua beleza, que nos fará entender melhor de onde vem a excessiva formosura de Narciso, que, como um miasma, advém de sua mãe, e posteriormente entenderemos melhor.

⁵⁵ Texto disponível in:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em quinze de junho de 2020.

⁵⁶ Para tanto, ver a peça de mesmo nome que compõe a *Oresteia*, de Ésquilo.

Para compreensão dessas transformações discursivas, Detienne (2013) baseia-se, em textos poéticos, isso porque, como ele mesmo diz sobre a sua investigação da *alétheia*: “Se tivéssemos como únicos testemunhos o pensamento sofístico, de um lado, e o pensamento filosófico, de outro, a passagem do pensamento religioso para o racional nos escaparia, estaríamos reduzidos a reconstruí-lo” (DETIENNE, 2013, p. 113). O referencial poético é, então, essencial para a reconstituição dos discursos nesse período.

Com Simônides, registra-se o momento em que a função do poeta passa a ter um caráter comercial, ganhando dinheiro em troca do seu serviço. A revelação cede lugar à técnica, e o poeta passa a reconhecer a si próprio, em seu discurso, não sendo mais intermédio para o canto divino, como ocorrera com Hesíodo e as Musas, por exemplo. A poesia passa a ser um ofício, e não mais uma atividade religiosa, e o compromisso com a *alétheia* já não é mais a sua prioridade. Isso também não significa a sua completa extinção, como atesta a filosofia de Parmênides, pois “No próprio seio do universo “enganoso” o filósofo pode descobrir vestígios de *Alétheia*” (DETIENNE, 2013, p. 154).

Tal qual o poeta Hesíodo representou essa Verdade, o filósofo também o fez, numa clara demonstração dessa ambiguidade que está no cerne do conceito de *alétheia*, sempre em complemento e, em oposição à *léthe*, como vimos anteriormente. Diante disso, o que observamos essencialmente é que, entre paradoxos e conceitos, o que fica é uma busca incessante dos homens, seja por inspiração ou por ação, de serem os portadores da verdade. Fugindo de classificações rígidas, observamos que o esgotamento de uma atividade não se encerra absolutamente, pois as suas reminiscências perduram e se (re)significam, continuamente e obscuramente. Sendo assim, seguindo em busca dos vestígios desses enigmas, ratificamos:

Do rei justiceiro ao mais abstrato dos filósofos, a “Verdade” continua sendo privilégio de certos tipos de homens. Há na Grécia arcaica funções privilegiadas que têm a “Verdade” por atributo, assim como certas espécies naturais têm nadadeiras ou asas. Poetas inspirados, adivinhos, reis justiceiros são já de saída “mestres da verdade”. Desde que aparece, o filósofo toma o lugar desses tipos de personagens humanas: assim como eles, na esteira dos magos e dos indivíduos extáticos, o filósofo pretende atingir e revelar “uma verdade” que é “o homólogo e a antítese” da “verdade religiosa”. Por outro lado, embora em muitos pontos se oponha diretamente às concepções religiosas tradicionais, a filosofia apresenta-se também em certos aspectos de sua problemática como herdeira do pensamento religioso (DETIENNE, 2013, p.157-158).

Como vemos, o sentido da *alétheia* e as suas modificações semânticas são decorrentes também das mudanças políticas e sociais da nova Grécia, almejando novas respostas para as suas questões. Todavia, nada ocorre abruptamente e temos, então, um processo de transição e, sobretudo, de reminiscências. A rivalidade entre os poetas e os filósofos é instaurada, a fim de que as designações sociais sejam alicerçadas e direcionadas pelo *lógos*, pela reflexão racional, e não pela determinação dos deuses, como ocorrera até então. E, apesar do apogeu da filosofia, que veremos durante o Período clássico da Grécia, as caracterizações divinas e poéticas ainda irão aparecer e significar na *pólis*, visto que não seria tarefa simples mudar e anular totalmente as raízes fundadoras da *paideia* grega.

Nesse embate, Platão foi um dos que mais se destacaram, isso porque, dedicado a estruturar os papéis dessa nova cidade, ele lançou a pretensão de a filosofia assumir a função que, até então, era da poesia. Mesmo sem poder desconsiderar a sua importância, inclusive, para a sua própria formação, o filósofo percebia a urgência de redirecionar a formação do seu povo devido ao novo quadro social emergente. Em resumo:

O filósofo, que é tido como poeta entre os grandes pensadores e na realidade liga a sua filosofia a uma reivindicação artística, vê na poesia uma rival que ele rejeita. Platão, apesar de todo o amor pela poesia e de uma veneração por Homero (*República* X 595b-c; ver Capítulo 1, “A pessoa”) condenou a poesia “imitativa” tanto por razões morais quanto por motivos políticos e ontológicos (*República* II-III e X; *Sofista* 235ess.; *Leis* VII 816d-817e). Ela gera falsa representações sobre os deuses e sobre o justo e injusto. Além disso, na medida em que aumenta os desejos e as paixões, obscurece o entendimento claro (HÖFFE, 2018, p.66).

Mesmo diante de todas as contestações realizadas, o próprio Platão é considerado como poeta e, como vimos anteriormente, usa-se bastante de relatos míticos para fundamentar e ilustrar seus argumentos. À procura da essência e da verdadeira beleza, faz uso da poesia, que, segundo ele mesmo, dificulta a apreensão do necessário, e, ainda pior, causa a ilusão de uma falsa percepção. Isso tudo ocorre porque a preocupação de Platão é com a formação do homem ideal, que favoreça o estado, mediante uma educação perfeita, como elucida-nos Werner (2003, p. 837). Para tanto, essa arte deveria ser submetida ao *lógos* filosófico, a fim de anunciar a verdade, e não a aparência. Mas isso nos põe certo impasse para nosso tempo presente, já que:

Do ponto de vista “moderno”, que encara a poesia como simples literatura, é difícil compreender essa exigência, que parece uma ordem tirânica, uma usurpação de direitos alheios. Mas à luz da concepção grega da poesia como representante principal de toda a *paideia*, o debate entre a Filosofia e a poesia tem necessariamente de recrudescer no momento em que a Filosofia ganha consciência de si própria como *paideia* e por sua vez para si o primado da educação (WERNER, 2003, p. 980).

Nessa perspectiva, Werner (2003) ajuda-nos a perceber, por outro ângulo, as proposições platônicas, sobretudo, entendendo-as pelo seu contexto. Não podemos perder de vista que o papel, exercido pela poesia hoje, é bem diferente daquele sobre o qual Platão se reporta. Por isso, não podemos incorrer no equívoco de uma leitura anacrônica e devemos atentar-nos para essa conjuntura. Entendemos, melhor agora, porque a crítica de Platão volta-se diretamente à poesia, que sempre fora a mestre da *paideia* grega, juntamente com Homero. Este que era considerado o educador dessa população ou, em outras palavras “Ele era como que a personificação da *paideia*, no seu sentido tradicional.” (WERNER, 2003, p. 981). Além do mais, toda essa censura se reporta, sobretudo, ao *éthos* da poesia e a sua promoção de instinto e das paixões, que são vulneráveis e debilitam o ser, ao invés de fortalecê-lo (WERNER, 2003, p. 985). Nessa querela entre Platão e os poetas, devemos saber:

É por todas essas razões que Platão nega a Homero a categoria de educador do povo grego, que geralmente se lhe atribuía. É sem dúvida o maior gênio poético e o primeiro trágico; mas é dentro dos limites da sua competência que o devemos amar e respeitar. (...) Quer dar a ela e aos poetas ocasião de se defenderem e de provarem que são não só agradáveis, mas uteis a vida e ao estado, e promete ouvir-lhe os argumentos com a maior atenção (WERNER, 2003, p. 988).

De todo o modo, Platão deixa-nos entrever alguma espécie de poesia verdadeira e bela. Em *Íon* (533e - 534b), por exemplo, diz-se que as Musas inspiram os poetas e estes são tomados por grande entusiasmo, como uma possessão, capaz de fazer eles saírem de si, produzindo belas melodias, pois eles “dizem a verdade” (*ἀληθῆ λέγουσι* - 534b). Vejamos que o termo utilizado para designar essa verdade é o *aléthe* (*ἀληθῆ*), ou seja, a revelação divina, descoberta e anunciada aos homens, por intermédio dos poetas. Podemos defender, através dessa exemplificação, que essa passagem selecionada reitera bem a coerência dos argumentos por nós elucidados.

Em *Fedro*, ao questionar a respeito da verdade imanente dos mitos, vemos o exemplo mítico do rapto de Oritia, uma ninfa que é levada por Bóreas (o vento do Norte), a fim de que Sócrates possa responder sobre a rejeição da racionalização e a tomada dos mitos como verdade. Durante o diálogo, Fedro interroga qual seria a verdade desse mito, ao passo que obtém a resposta de que, sem a crença na existência dos seres impossíveis, reduz-se ao verossímil o fato narrado (*Fedro*, 229b-230a). E a implicação entre a verdade e o verossímil está no fato de que,

como ele expõe mais à frente, que a verossimilhança é aliada da persuasão que, por sua vez, não deriva da veracidade. Citando Lacônio, Sócrates arremata que uma arte autêntica não existirá sem a verdade (261a). Logo, a arte, para se constituir como arte, deveria revelar a verdade, e não apenas opinião (*δόξα*), pois esta é relativa e fulgaz, confunde a realidade e não alcança o verídico.

A arte, nessa perspectiva, só é legítima, se comprometida com o Bem, o Belo, a Verdade, assim, diante dessa condição imposta, em Platão, não é o esforço em prol do verossímil que importa. Ao contrário, a verossimilhança afasta a arte, ainda mais, de sua disposição ideal. Aristóteles, por outro lado, entende a poesia como um saber, mais filosófico do que a História, e que deve estar pactuada com a verossimilhança e a necessidade, assim:

Aristóteles distancia-se aqui, mais uma vez, de Platão e, ao mesmo tempo, dos sofistas. Em concordância com a tradição grega, para ele os poetas pertencem aos melhores mestres do povo: levar a efeitos emocionais fortes é, até mesmo, a sua tarefa. A tolerância epistemológica que aprendemos a apreciar na fenomenologia de Aristóteles aparece na dialética, na retórica e, mais uma vez, na poética. Como já fora o debate intelectual e do discurso público, assim também a poesia não é medida numa compreensão unidimensional de racionalidade, mas nos seus próprios critérios (HÖFFE, 2008, p. 66).

Devemos a Aristóteles a defesa de que a arte deve ser analisada pelos os seus critérios específicos, pois a sua natureza e o seu objetivo peculiar são os ordenadores de sua composição e de sua qualificação. Por isso considera a poesia como produtora de conhecimento e, conseqüentemente, de aprendizado. Höffe (2008, p. 66) declara que não há dificuldade para Aristóteles em reconhecer a poesia como fonte de sabedoria, confirmando o verso esquiliano “aprender através da dor” (*πάθει μάθος*; *Agamemnon*, V. 177), engendrados nos conflitos da trama poética. Isso porque o discurso não se esgota, no seu poder de reação do público, ele diz algo, estruturado pelo verossímil e pelo necessário, e que precisa ser estudado, por meio da dialética, a fim de que se possa atingir a sua verdade própria.

Seja por meio da dialética, ou do meio termo⁵⁷, devemos buscar a razão reta das coisas, tendo em vista as suas particularidades. E a arte, para Aristóteles, é uma atividade de produção, de criação, que envolve o raciocínio direcionado e a sua carência provoca um pensamento falso (*Ética a Nicômaco*, VI, 4, 1140a). Nessa direção, vemos que a arte é uma criação articulada, através do *lógos*, pois ela não se faz, por si mesma, como ocorre com os frutos da natureza, ela é uma produção organizada e estruturada. E esse diálogo com outras obras do mesmo autor,

⁵⁷ Esse é o caminho indicado pelo filósofo em *Ética a Nicômaco*, VI, 1, a fim de se alcançar à retidão do *lógos*.

colabora com a nosso entendimento de um todo coeso de seu pensamento que foi desenvolvido ao longo de seus escritos.

Destarte, a referência acima que fizemos da *Ética a Nicômaco*, ajuda-nos a compreender o porquê, na *Poética*, o irracional, ou seja, o *alógos* (αλόγος), é definido como um acontecimento que foge do próprio enredo. Esse artifício, externo a estrutura interna da narrativa, é ilustrada pelo filósofo, através de sua conhecida alusão ao *deus ex machina*⁵⁸ (*Poética*, XV, 1454b), e ele o reprova por ser arbitrário. Desse modo, essa ação constitui um elemento que rompe e danifica a lógica e a articulação racional do enredo, por isso o filósofo o chama de irracional e determina: “Nada deve ocorrer de irracional nas situações dramáticas (...)” (*Ἀλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν*; *Poética*, XV, 1454b), rejeitando a erupção do ilógico.

Essas ocorrências do irracional são a fonte do *thaumastón*, ou seja, do maravilhoso, do extraordinário (em grego, τὸ θαυματόν), e que deve ser usado para agradar (*Poética*, XXIV, 1460a). O filósofo completa que esse tipo de recurso é mais adequado a epopeia, devido ao fato de que, na encenação teatral, corre-se o risco do efeito não ser o esperado aos olhos do público. De todo o modo, se verossímil, organizado e com fluidez textual, o irracional (αλόγος) torna-se aceitável, apesar de isoladamente ser absurdo (*Poética*, XXIV, 1460b). Diz ainda que, se o *alógos* for necessário, ele acaba por se constituir parte lógica da trama, tornando-se essencial ao enredo (*Poética*, XXV, 1461b). Tendo em vista que o importante é que mesmo o impossível seja convincente, além de que o maravilhoso, como diz Virginia Aspe (2002, p. 57), apesar dos temores de que comprometa a solidez e a inteligibilidade do narrado, é a fonte do trágico, que não se esgota na causalidade. Uma leitura extremamente cognoscível da tragédia, fez com que se lesse o trágico e, conseqüentemente, o maravilhoso, como um risco, ignorando que, como *mímesis* da vida humana, as incertezas e o inesperado são situações comuns e que afetam profundamente o destino, por isso Aspe (2002) completa:

⁵⁸ Esse é a designação latina, conforme ficou conhecida essa análise sobre a *Medéia*, de Eurípedes, corresponde ao original em grego ἀπὸ μηχανῆς θεός, e é uma crítica a aparição repentina da carruagem do Sol, que a levá-la com os corpos dos seus filhos. Aristóteles também usa o termo para se referir a passagem da *Ilíada*, II, 166, quando Atena surge inesperadamente a Odisseu, por ordem de Zeus. Em geral, a dramaturgia designa tudo o que foge do esperado e da lógica da narrativa de *deus ex machina*, mas, na Antiguidade greco-latina, o recurso era necessariamente identificado com a descida de um deus, em plena execução da peça, a fim de ajudar algum personagem que se encontrava em situação de embaraço. Em certo sentido, a crítica aristotélica dá-se por esse ser um recurso externo da narrativa, que não se construiu poeticamente, e sim, artificialmente, com o objetivo de dar uma solução simplista ao enredo, sem compor o encadeamento dramático da ação, por isso é algo externo, abrupto e considerado como sendo sem esmero de criação e *poiésis*.

*(...) la riqueza de las realidades humanas no se agota en la causalidad immanente, es decir, en producir uno mismo sus acciones, sino que en la vida humana intervienen situaciones y sucesos fuera de su control. Ello no anula la causalidad del mundo humano, simplemente enfatiza que, para Aristóteles, la realidad es más amplia que la racionalidad humana. Si no se precisa esta vertiente de lo *thaumaston* en el Estagirita se corre el peligro de interpretar al término desde categorías exclusivamente cognitivas, cuando la idea aristotélica de causa es más amplia que la noción de necesidad y verosimilitud intelectual⁵⁹ (ASPE, 2002, p. 57).*

Aristóteles deixa-nos entrever que a poesia tem uma verdade própria, decorrente de sua natureza, já que ela é fonte de sabedoria, e que o seu compromisso é com o verossímil. Como ele deixa evidente, é preferível o impossível capaz de convencer, ao possível que não convence (*Poética*, 1460a, 25-30). O ato de persuadir, diante de uma articulação lógica, necessária e verossímil, seria a sua natureza, abarcando o mítico e o racional. Como diz Aspe (2002, p. 57-58), a recorrente interpretação dos escritos aristotélicos, em oposição aos do seu mestre (Platão), reconhecido em ver a poesia como uma expressão advinda pela inspiração divina do *daímon*, acabaram por promover uma percepção estritamente racional de sua obra, desconsiderando o que, de fato, ela nos apresenta. Esse é o caso do irracional e do maravilhoso, componentes da elaboração poética, por vezes, desconsiderados, resultado de uma leitura “(...) *reducionista al eximir lo irracional como um sentido indispensable de inclusión em la Poética*” (ASPE, 2002, p. 58).

Ao contrário de Platão, que rejeita a persuasão e o verossímil, por corromper a essência verdadeira, promovendo ilusão e falsidade; Aristóteles eleva a verossimilhança como a “verdade” da poesia. Esta que é uma produção racional, como vimos em *Ética a Nicômaco*, e que é estruturada pela lógica. Sendo, portanto, irracional, não o seu enredo, e sim, os fatos que são desarticulados a ele, como vimos na explicação do *deus ex machina*. A discussão que apresentamos visa promover uma valorosa reflexão e, sobretudo, uma relativização do estatuto da “verdade” e da “racionalidade”, que deve caracterizar cada área do conhecimento. Essa relativização aguça em nós a percepção crítica diante das linguagens poéticas e filosóficas, tendo em vista as suas peculiaridades e objetivações.

⁵⁹ Tradução nossa: “(...) a riqueza das realidades humanas não se esgota na causalidade imanente, isto é, na produção das próprias ações, mas na vida humana que intervêm em situações e eventos fora de seu controle. Isso não anula a causalidade do mundo humano, simplesmente enfatiza que, para Aristóteles, a realidade é mais ampla do que a racionalidade humana. Se não for especificado este aspecto do *thaumaston* no Estagirita, corre-se o risco de interpretar o termo a partir de categorias exclusivamente cognitivas, quando a ideia aristotélica de causa é mais ampla do que a noção de necessidade e verossimilhança intelectual.”

Por isso, diminuindo as cisões dos campos de saber, Lacoste (2011) comenta sobre o destino da arte em nossos tempos. Ancorado, nas postulações de Hegel, ele aproxima as fronteiras entre o belo, a arte e o conhecimento filosófico, além de revigorar os liames do real e ficcional, afirmando:

A verdadeira beleza encontrar-se-á, portanto, no belo artístico, ou seja, o ideal, a livre individualidade dos heróis e dos deuses. Aqui, dissipa-se a fronteira entre a realidade e a ficção, na medida em que um personagem de tragédia, ou Dom Quixote, possuem quase tanta realidade quanto um grande homem da história “real”, pois a obra de arte, tal como a obra histórica, é uma criação do espírito (LACOSTE, 2011, p. 59).

Diante dessa potência de verdade, subjaz a ideia de que a arte poética, além de estética, é constituída de conhecimento histórico e filosófico. E essa afirmação é tão antiga, quanto a defesa de Aristóteles, segundo a qual a poesia é mais filosófica do que a história (*Poética*, IX, 1451a). Ao mesmo tempo, a filosofia, por vezes, é tão poética e ficcional quanto pretendia ser, havendo uma aproximação de objetivos e efeitos que ambas podem alcançar, pois

a filosofia torna-se uma atividade semelhante a contar histórias e a fazer ficção quando ela própria acredita necessitar de instrução da melhor arte sobre o modo como ela, como uma forma de investigação, deveria melhor viver a sua vida, quando pretende descer de seu alto cavalo e retornar inteiramente ao fluxo da vida. (...) a filosofia, nunca esteve inteiramente livre do espírito literário, abraça ativamente esse espírito em nome de outro tipo de verdade que não aquele geralmente suposto por ela (HERWITZ, 2010, p. 17; *grifos nossos*).

Para compreendermos esse postulado, antes de tudo, faz-se necessário aceitar que existe mais de uma verdade. E, no caso da arte, a sua verdade está, no seu sentido imanente, em seu propósito, em seu contexto e na experiência que ela promove. Não estamos falando de verdades factuais, nem científicas, pois cada área tem seus métodos próprios, que servem aos seus objetivos particulares. O que nos interessa é identificar a autenticidade que permeia as diversas áreas e que também são mutáveis no decorrer dos tempos. Tal fluidez semântica e contextual, ajudam-nos a apreender o objeto em sua magnitude e em sua essência. E, então, do mesmo modo que a literatura pode perseguir a filosofia, esta também persegue o literário, como vimos na discussão de Platão e todos os usos de elementos míticos de que ele faz. Com meios próprios:

Se as obras de arte produzem verdade, elas não o fazem saindo de si mesmas e nos ensinando, à maneira dos filósofos, falando sobre seu pensamento durante um intervalo comercial em seus procedimentos. Elas produzem verdade dispondo materiais e formas de seu meio de um modo que os coloca na posição de encontro

conosco que estamos procurando descobrir algo sobre o que nos tem acontecido. Por meio dos artifícios que envolvem a identificação e a crença do espectador, elas põem o imaginário em primeiro plano e o fazem referindo a si mesmas, mas também ao mundo a que pertencem (HERWITZ, 2010, p.173).

Através de Herwitz (2010), depreendemos que a busca deve ser em torno da verdade imanente de cada saber. Seja ele conceitual (como o caso da filosofia), ou metafórico (como ocorre com a poesia), cada um revela um conhecimento próprio que, ao invés de ser cindido, deve ser articulado, em prol de uma concepção mais ampla da humanidade e de suas produções. Do mesmo modo que a filosofia é produção humana, a arte e seus elementos estéticos também o são, derivando, desse vínculo em comum, a nossa necessidade de congregá-los.

Destacando a inteligibilidade de cada área, Benedito Nunes (2010) aproxima as distâncias entre o real e o ficcional, da razão e da imaginação, de modo que cada uma corresponda às suas conjecturas. Por isso, tanto um poeta, como o próprio historiador, assim como o filósofo, realiza uma reconstrução analítica dos fatos, obviamente cada um com seus recursos, assim:

É claro que a narrativa não resolve as aporias do tempo no sentido estrito de solução filosófica, especulativa, a um problema da Razão. (...) o trabalho que compete tanto a narrativa histórica quanto a narrativa ficcional é um trabalho de harmonização e de concordância dos contrários. Porém a elucidação do laço recíproco entre narratividade e temporalidade, que se apoia principalmente no resultado desse trabalho, depende do alcance da *mimésis* (NUNES, 2016, p. 316).

Postulado esse que Ricouer (1989, p. 26-27) também defende, haja vista que a teoria da ação, da história e do texto estão correlacionados. Por isso, o autor compreende como ingênuo desconsiderar o teor narrativo que há na história, assim como o é ignorar o teor verdadeiro sublinhado e subentendido na ficção. Isso porque ambas são baseadas, na inteligibilidade estrutural, de suas proposições e estão envolvidas, explica Ricouer (1989, p. 183), na buscar pelo compreender e retratar a humanidade. Sendo assim, concluímos: quer seja a poesia, a filosofia e/ou a história, cada uma, ao seu modo, tem sua própria razão e, portanto, a sua própria verdade e legitimidade. Em seguida, observaremos as relações entre as Ciências das Religiões e a Estética, devido a um longo processo de aproximação e distanciamento.

1.2 As Ciências das Religiões e a Estética: considerações sobre seus laços e desenlaces

No campo das Ciências das Religiões, esse estudo dá-se, como dissemos anteriormente, na área da “Estética da Religião”, que, inclusive, carece de aprofundamento teórico, como nos explica Steven Engler (2007), mais especificamente em “A estética da religião”. Destacam-se também as contribuições de autores como Klauss Hock (2010), na obra *Introdução à Ciência da Religião*; e de Clifford Geertz (2008), em *A interpretação das culturas*. Os autores citados nos ajudam a entender a complexidade desse tema, pois, apesar da existência da religião ser comum aos povos mais primitivos, o seu caráter científico é bem mais recente do que se pressupõe.

Sabemos que são diversos os desafios de uma área que, recentemente, começou a passar por um processo de institucionalização acadêmica. E, conseqüentemente, nesta trajetória, enfrentou e, podemos dizer, que ainda enfrenta algumas questões polêmicas de ordem primária, como por exemplo, a definição do seu objeto central de estudo: a *religião*, como comentamos na introdução dessa pesquisa. Ao mesmo tempo, a estruturação científica desse conhecimento religioso torna-se, cada vez mais, urgente, e se caracteriza como uma lacuna, principalmente nas ciências humanas, que precisava ser suprida. Ou seja, a religião, apesar de ser um elemento comum, nas mais diversas culturas, desde a Antiguidade, não era uma matéria específica, com métodos e teorias apropriadas.

Os autores citados acima, explicam-nos as particularidades de uma área que, devido às críticas e ao descrédito de que estaria ligada às crenças, procurou direcionar-se academicamente por métodos e teorias inquestionavelmente científicos, afastando-se de outras, como a Estética, de caráter mais subjetivo. Por outro lado, houve também a necessidade de as Ciências das Religiões ampliarem as suas fontes, por meio de imagens, da arquitetura, da música etc. Nesse trajeto, esse campo do saber acabou por se aproximar da área que poderia contemplar tais questões, a fim de analisar, por exemplo, porque a Idade Média teve uma apelação mais visual, ao contrário da Reforma, mais auditiva. De modo geral, como nos observa Engler (2007, p. 221), tais investigações ajudam-nos a compreender melhor a religiosidade e os seus fenômenos de forma mais abrangente.

Interessante também é-nos destacar que, na obra *O espectro disciplinar da Ciência da Religião*, organizada por Frank Usarski (2007), ao falar sobre as subdisciplinas que compõem a grande área, considera-se como “clássicas” as de história, antropologia, sociologia e psicologia da religião. E intitula como “subdisciplinas complementares” as de geografia e da

estética da religião. Sendo assim, a própria posição em que a disciplina se encontra, já nos faz perceber o seu local “coadjuvante”⁶⁰ nesse campo de saber. Mas sabemos que, se academicamente, verificamos uma grande carência e necessidade de novas pesquisas que acentuem e solidifiquem essa “disciplina complementar”, a história registra, ao contrário, uma indissociável relação entre a arte e a religiosidade nas sociedades mais remotas.

Steven Engler (2007, p. 201), em “A estética da religião”, que é responsável por esse capítulo que compõe o livro citado acima, inicia o seu texto, informando que esse é um campo de conhecimento indefinido. Destaca que, nem ao menos, há uma disciplina caracterizadora, e que, além de ambos serem bastante complexos, a relação entre eles é muito embaraçosa. E, por entender que o seu campo de atuação é muito amplo, o autor enfatiza que não irá se deter na análise dos fenômenos religiosos e estéticos, e sim ao “(...) papel do pensamento sobre a estética e os sentidos nas ciências da religião” (ENGLER, 2007, p. 201).

Para tanto, Engler (2007) divide a sua exposição em três partes, a primeira para tratar da estética clássica, desde Platão, a segunda para falar sobre os últimos anos e as preocupações com as expressões sacras, na arquitetura, e, por fim, a terceira em que observa como desconhecido: as análises dos sentidos. Esta que se dá por meio da junção com as áreas da antropologia e da sociologia. Não nos interessa aqui resenhar essa periodização, e sim, extrair e discutir o que, no decorrer delas, contribuem com a nossa investigação sumária. Esta que é observar a atuação da estética, no campo das Ciências das Religiões, tendo em vista os seus laços e desenlaces, ao longo de uma história de aproximações e distanciamentos. E, nesse caso, o que temos é uma relação entre a estética da religião com a estética filosófica, apesar desta, muitas vezes, ignorar a primeira, porque, segundo o autor

O valor da estética, como subárea da filosofia, para as ciências da religião, fica na variedade de tentativas de entender a natureza do belo e as faculdades humanas que a percebem. Todos os grandes argumentos filosóficos sobre a natureza do belo (as distinções entre racionalismos e irracionalismo, entre objetivismo e subjetivismo, entre a recepção ou a apreensão do belo e a criação ou a constituição dele, entre os objetos belos e as experiências dele, e entre a possibilidade ou impossibilidade de um estudo científico deste objeto) têm seus paralelos no estudo da religião, ou seja, do sagrado (ENGLER, 2007, p. 203).

⁶⁰ Utilizamos esse vocábulo com fins provocativos, a fim de destacar que esse papel “coadjuvante” deve ser mudado, pois a Estética da religião necessita protagonizar academicamente, tendo em vista que, na prática, ela se faz atuante e de fundamental importância. O que seriam das religiosidades sem as suas expressões plásticas, seus hinos de louvor, suas arquiteturas simbólicas, suas vestimentas específicas, suas cores, enfim? Estudar a religião, seja ela qual for, passa, notadamente, pela expressividade sensorial e por um série de recursos estilísticos que compõe a sua organização.

Essa busca do sagrado nas artes, alguns estudos de teologia foram feitos, assim também como a pesquisa de perspectivas religiosas expressas nas artes sacras em geral. Na arquitetura, por exemplo, ao entrarmos em uma igreja barroca, logo nos deparamos com uma série de símbolos, objetos, em que tudo transparece grande riqueza de sentidos religiosos, mas também estéticos. No geral, um complementa o outro, mas também pode haver complexidades contraditórias não menos importante de se averiguar.

Por tudo isso, Engler (2007, p. 209) comenta que as Ciências das Religiões devem percorrer as pistas deixadas pela teologia, devido ao desenvolvimento que há nos estudos desse tipo. Mas é importante perceber que os estudos teológicos buscam, de modo geral, encontrar, através da arte, a revelação de Deus, da Verdade e do Ser supremo que os ordena. Assim, consideramos que, seguindo os vestígios, não apenas da teologia, e sim, numa atuação colaborativa com a filosofia, as ciências sociais e de outros campos do saber, as Ciências das Religiões precisam encontrar o seu próprio caminho. Esse que, como já falamos anteriormente, está numa precisa investigação do ‘eixo integrativo’, por meio da articulação, de múltiplas áreas do conhecimento humano. Como o autor conclui:

Seja do ponto de vista da filosofia, da teologia, das ciências da religião ou da história e antropologia dos sentidos, a estética tem muito a ver com a religião. (...) O crescimento do interesse, nos últimos anos, por várias disciplinas e de vários pontos de vista, nas relações entre arte e religião, pode ser sinal de uma nova intimidade entre as duas áreas (ENGLER, 2007, p. 221).

Nessa mesma direção, encontramos Eaton (1995), que, em *“The social construction of aesthetic response”*, considera ter havido o que ela chama de *“contextualize turn”*, ou seja, uma virada na história no que diz respeito à disciplina de estética e sua configuração nos últimos anos. Fato que ela justifica devido ao afastamento do formalismo e do universalismo, que teriam insistido no “isolamento” dos elementos estéticos responderem por si, ignorando suas configurações contextuais. Sua posição, somada a dos outros estudiosos, é importante também, porque reitera uma mudança geral no quadro internacional dessa relação. E ela traça o seu objetivo:

Is wish to examine a contextualist move that is becoming more and more influential in a variety of disciplines and determine the extent os its applicability in aesthetics. Several theorists in the humanities and social sciences support so-called ‘social

constructionist' theories of human social phenomena. These theories shed light, I believe, on the nature of aesthetic experience⁶¹ (EATON, 1995, p. 95).

Klauss Hock (2010), Em *Introdução à Ciência da Religião*, afirma que, nos últimos tempos, presenciamos o crescimento do interesse por disciplinas direcionadas às relações entre arte e religião. Segundo ele, a Ciência da Religião trabalha também com expressões não exclusivamente verbais. Todas essas assertivas não apenas nos mostram os novos caminhos para a área e a sua expressividade estética, mas, sobretudo, reforçam a importância do nosso trabalho de tese que se direciona em investigar as proximidades e as contradições da relação entre *poiésis* e sacralidade, contribuindo com as pesquisas nesse horizonte acadêmico.

Prosseguindo, Klauss Hock (2010) afirma que não podemos ignorar que as religiões exercem “uma influência não insignificante sobre o desenvolvimento da capacidade de percepção e sobre os modos de percepção e sobre os modos de percepção humanos, que formou e determinou os sentidos humano” (HOCK, 2010, p. 191). Isso demonstra como a religião pode usar de métodos, inclusive, artísticos, sensoriais entre outros, a fim de promover e/ou estimular determinadas reações dos partícipes no contexto da vivência religiosa. Fato que nos promove inúmeras possibilidades de trabalho, pelo motivo de essas utilizações serem bastante diferenciadas, pois “Religiões têm aspectos diferentes, cheiros e sabores diferentes, são diferentes nos detalhes palpáveis e audíveis” (HOCK, 2010, p. 192). Por isso, os recursos estéticos são diversos, para poder se adaptar a cada um desses contextos.

Essas utilizações e manifestações são possíveis pelo fato de que, como diz-nos Hock (2010), não só o olho, o nariz e o ouvido humano são receptores sensoriais, mas todo o seu corpo é um “órgão de percepção”, e cada um desses modos promove e expressa significados simbólicos únicos. Diante disso, compreendemos que os signos não existem *per se*, “(...) mas são construídos num processo de alternância entre percepção e produção. Faz parte das tarefas da estética da religião ordenar, sistematizar a inesgotável riqueza do mundo dos signos” (HOCK, 2010, p. 192). Signos são, dessa forma, uma expressão integrada e contextualizada da vida humana de maneira global, que expressam percepções, mesmo nos objetos materiais. Significando para além de si, os símbolos expressam sentidos múltiplos, enquanto signo, por

⁶¹ Tradução nossa: Desejo examinar um movimento contextualista que está se tornando cada vez mais influente em uma variedade de disciplinas e determinar a extensão de sua aplicabilidade na estética. Vários teóricos das ciências humanas e sociais apoiam as chamadas teorias "construcionistas sociais" dos fenômenos sociais humanos. Essas teorias lançam luz, acredito, na natureza da experiência estética.

isso são de interesse da Estética da Religião. Por isso, Clifford Geertz (2008), que é um importante nome para o estudo da cultura simbólica, em *A interpretação das culturas*, diz-nos:

Entretanto, os significados só podem ser "armazenados" através de símbolos: uma cruz, um crescente ou uma serpente de plumas. Tais símbolos religiosos, dramatizados em rituais e relatados em mitos, parecem resumir, de alguma maneira, pelo menos para aqueles que vibram com eles, tudo que se conhece sobre a forma como é o mundo, a qualidade de vida emocional que ele suporta, e a maneira como deve comportar-se quem está nele. Dessa forma, os símbolos sagrados relacionam uma ontologia e uma cosmologia com uma estética e uma moralidade: seu poder peculiar provém de sua suposta capacidade de identificar o fato com o valor no seu nível mais fundamental, de dar um sentido normativo abrangente àquilo que, de outra forma, seria apenas real (GEERTZ, 2008, p. 95)

Decorre desse contexto, então, a urgente necessidade de nos voltarmos mais para essas questões e a nossa presente pesquisa visa contribuir, não apenas com um trabalho nessa área de análise entre a arte e a religiosidade, como também na proposição de uma reflexão metalinguística da área sobre si mesma. Por isso, concordamos com Engler, quando diz que “As ciências das religiões poderiam ser, em parte, o seu próprio objeto” (2007, p. 212). Diante disso, não pretendemos esgotar, nesse tópico, toda essa ampla e complexa discussão, todavia ousamos, prioritariamente, lançar “sementes”, para que tenhamos, cada vez mais, pesquisas dedicadas à arte e à sua expressividade sacra, e vice-versa, pois a religião também se revela esteticamente, das mais variadas formas e com os mais diversos objetivos.

Constatamos, assim, que temos um campo de múltiplas possibilidades de investigação científica e que carece de um maior aprofundamento e embasamento teórico. Nós consideramos que a aproximação entre as Ciências das Religiões com a Estética, ao invés de limitar as suas pesquisas acadêmicas, ao contrário, irá elevar e fortalecer a área em sua reintegração com as manifestações artísticas e genuínas da sacralidade humana. E, dando continuidade, observaremos, a seguir, como o elo entre religião e estética foi dado como perdido por muitos autores. Sobretudo, iremos refletir sobre as nuances e problematizações em que essa tal distância é tão volátil, quanto a aproximação entre ambos. Ao final, o que temos são dois ângulos de uma mesma face: a sociedade, suas expressões e seus anseios sobre-humanos, seja pela religião, ou pela *poiésis* e suas metáforas, para além do dito.

1.2.1 Breves notas ressonantes sobre Estética e Religião: um elo perdido?

À luz de outras perspectivas dessa dupla antiga e complexa chamada religião e estética, iremos provocar conexões crítico-teóricas, a partir dos escritos de Theodor Adorno (2010), Richard Shusterman (2008) e Fritz Kaufmann (1941). Através deles, percorreremos por uma observação relevante que contribui para o objetivo maior de nossa pesquisa. Nesse caminho, apontaremos, desde já, que a contextualização histórica da relação complexa entre a arte e a religiosidade, não é apenas comum aos nossos dias, mas é algo que remonta a séculos passados. Como discutiremos, nos capítulos subsequentes, na própria Antiguidade greco-romana, período específico do nosso *corpus*, essa dupla também teve uma conexão conflituosa. Desse modo, para entendermos essa diacronia, vejamos a discussão a seguir e as ressonâncias dessa problemática relação com origem bem anterior aos nossos dias. Escolhemos esse direcionamento de pesquisa, pois consideramos que, ao entendermos melhor o hoje, compreendemos melhor o ontem, e a recíproca, neste caso, julgamos ser verdadeira.

Theodor Adorno (2010), no ensaio “Teses sobre religião e arte”, destaca que essa união já não mais existe, e problematiza que essa cisão não é recente – fruto da modernidade e da secularização. Ele completa que o seu reestabelecimento, inclusive, seria irreversível, já que não se dá por uma simples vontade, pois “A unidade de arte e religião não provém simplesmente de convicções e decisões subjetivas, mas da realidade social subjacente e de sua tendência objetiva” (ADORNO, 2001, p. 1). Contudo, o autor relativiza tal posição, afirmando:

Até aqui acentuei a fina distinção entre arte e religião bem como entre arte e filosofia tal como produzida historicamente. Mas isto não nos deve cegar quanto à íntima relação originalmente existente entre elas e que continuamente conduz a uma interação produtiva. Toda obra de arte ainda conserva o selo de sua origem mágica. Até podemos conceder que, se o elemento mágico fosse dela extirpado completamente, o declínio da própria arte teria sido concretizado (ADORNO, 2001, p.3, *grifos nossos*).

Como podemos perceber, apesar de o filósofo enfatizar a perda da unicidade entre ambas (religião e arte), ele destaca que, na origem, elas estiveram muito próximas e que foram produtivas, ao ponto que, se eliminarmos o caráter mágico presente, na origem das expressões artísticas, levaria a destruição da própria arte, haja vista a inerente vinculação existente entre elas. Isso não significa que não havia, como ainda há, uma relação complexa, pois, desde os períodos em que essa situação era vista como uma, percebemos um conflito, gerado pela

emancipação política e econômica do indivíduo, assim como pela dissolução da unidade arcaica das imagens e dos conceitos. Tal constatação pode ser, inclusive, verificada na Antiguidade Grega⁶², salienta Adorno, como também, no ápice da cultura no medievo, mantendo-se por forças de imposição, tendo caráter repressivo sobre a arte. Daí decorre, segundo o filósofo, a desconfiança de muitos de que, na recuperação dessa estreita, evidente e complexa relação da arte e do seu caráter religioso, esteja presente igualmente “(...) o desejo de que a arte deveria exercer uma função disciplinar e repressiva” (ADORNO, 2001, p. 2).

Consideramos justa essa suspeita, pois, ao longo dos séculos e ainda em nossos dias, a história nos mostra a arte sempre como alvo de censura e que, por vezes, foi pretendida para ser usada como um meio disciplinador e regulador da sociedade. Basta-nos lembrarmos das colocações de Platão, na *República*, para entendermos esse temor do filósofo de Frankfurt. Por isso aproveitamos o ensejo para ratificarmos que a nossa tese, apesar de buscar a ressignificação dos elementos sacros remanescentes e presentes, na representação das narrativas míticas, não pretende favorecer uma leitura de aprisionamento do texto. Ao contrário, desejamos legitimar uma hermenêutica baseada, em uma exegese de sensibilidade, ao contexto de produção da obra, a fim de melhor entendermos a sua polissemia, como orienta Paul Ricoeur (1989, p. 85), em *Do texto a ação: ensaios de hermenêutica II*. Tendo em vista que a dupla função do hermeneuta é “(...) reconstruir a dinâmica interna do texto e restituir a capacidade da obra se projectar para fora na representação de um mundo que eu poderia habitar.” (RICOEUR, 1989, p. 43).

Richard Shusterman (2008), em “Arte e Religião”, diferentemente de Adorno, não se dedica a problematização dessa relação, e afirma a irreparável separação entre eles, o filósofo americano reitera a “(...) arte como sendo essencialmente inseparável da religião” (SHUSTERMAN, 2008, p. 90). Assim, ele reforça o forte elo que está, indissoluvelmente, na origem deles, como também algo que ainda se conserva em nossos dias. O autor considera que a arte emergiu, juntamente com o mito, a magia e a religião, colocando os três últimos como elementos intrinsecamente ligados. Os mitos de Helena, Narciso e Psiquê são exemplares dessa assertiva, uma vez que nos permitem vislumbrar a atuação conjunta do mítico, mágico e religioso. Porque se tratam de três narrativas da mitologia clássica, que representam a

⁶² Discutiremos sobre essa problemática relação da sacralidade e da arte no mundo grego no próximo capítulo. E, apesar de esse fato ser aqui acentuado por Adorno (2001), sabemos que autores como Eliade (2016), em *Mito e Realidade*, e, mesmo na Antiguidade, através de Platão, essa situação já havia sido colocada, como destaca o filósofo: “Isto é atestado pelas diatribes de Platão contra a poesia e, no mesmo grau mas de maneira invertida, por aquelas cabeças diabólicas e figuras grotescas que adornam as catedrais góticas; estas últimas, embora partes e parcelas da ordo católica, expressam claramente impulsos de resistência do emergente indivíduo contra esta mesma ordo” (ADORNO, 2001, p. 1-2).

religiosidade cultuada, mas também trazem a magia do trágico, através do dionisíaco e da transgressão, como entenderemos melhor posteriormente.

Ao destacar também o poder arrebatador e mágico que a arte exerce sobre os homens, Shusterman considera que a arte tem a capacidade de sugerir “(...) realidades mais profundas que as transmitidas pelo senso comum e pela ciência” (SHUSTERMAN, 2008, p.88). Mesmo que a *poiésis* seja entendida, muitas vezes, como o contraste da realidade, não podemos esquecer que o seu procedimento é do *mímesis*, logo, realiza imagens representativas do real. A convergência e a divergência entre a estética poética e a vida se dá em um processo de distância e proximidade estabelecido, para que a *mímesis* ocorra e daí decorre um amplo potencial comunicador.

Ao mesmo tempo, Shusterman (2008) traz-nos uma prerrogativa diferente da tradicional cisão entre o discurso científico (enquanto real) e o mítico (como irreal), elucidando-nos que ambas as linguagens são capazes de projetar realidades, obviamente, cada uma com as suas particularidades. E complementa que, se a arte é produto cultural, assim como o é a religião, portanto, eles são inseparáveis, vejamos:

Agora, se a arte é inseparável da cultura, e a cultura é inseparável da religião, então, parece razoável que a arte também seja indissolúvelmente ligada à religião de um modo importante. Certamente há uma ligação histórica essencial e íntima, como mencionei no início. Gostaríamos de pensar que a racionalização moderna nos últimos dois séculos gradualmente estreitou a ligação. Mas a história não se desfaz tão facilmente em tão curto período de tempo, e talvez nossas tradições religiosas, mais do que pensamos, se conservam vibrantemente formadoras por detrás da superfície do campo secular da estética e da arte autônoma – por exemplo, nas noções de gênio artístico e de criação, dos sublimes valores espirituais, de sua elevação acima dos interesses mundanos e das meras coisas reais, e nos nossos modelos (e termos) para interpretar os mistérios da arte (SHUSTERMAN, 2008, p. 90-91).

Chama a nossa atenção a ênfase do autor, nessa relação entre arte e religião, não estando submetida e limitada apenas a sua origem, mas como algo ainda se faz presente na modernidade. Numa demonstração de que a racionalização, tanto não os separou, como também os conservou e estreitou essa relação. Para a comprovação de sua tese, o filósofo se aprofunda, na discussão sobre “transfiguração”⁶³.

⁶³ Apesar de não termos o objetivo de desenvolver tais postulações, esclarecemos que, para desenvolver esse conceito, Richard Shusterman toma como suporte Arthur Danto (1981), o mais influente dos esteticistas analíticos contemporâneos, que fez do conceito de “transfiguração” a chave de sua filosofia da arte e que está elucidada na obra *The Transfiguration of the Commonplace*.

Fritz Kaufmann (1941, p. 243), em “Arte e Religião”, comenta que, ao longo dos séculos, sejam as descrições populares, como até as análises científicas, normalmente, utilizaram-se de vocábulos de origem religiosa, para que pudessem expressar as suas experiências no campo das artes. Tal observação é-nos muito importante, haja vista que, no caso da catarse, por exemplo, como iremos desenvolver no terceiro capítulo, houve, justamente, essa associação de um termo comum na linguagem médica, mas que tinha o seu princípio ligado aos rituais religiosos (sua tradução corrente é purificação/purgação). A catarse, como sabemos, está presente na *Poética*, de Aristóteles, como elemento central e objetivo maior do enredo trágico. Esse vocábulo, então, possui *status quo* religioso, medicinal e estético. No momento, não vamos discorrer detalhadamente sobre essas ocorrências de uma mesma palavra (neste caso, a catarse), em contextos diferentes, mas tal constatação já nos demonstra a fluidez semântica que tal análise nos trará.

Fritz Kaufmann (1941, p. 244) explica a reivindicação feita da arte como religião, em busca de uma dignidade similar, e as suas implicações são diversas e necessárias. Porque o autor acredita que não podemos continuar com um visão sectária entre o religioso e o artísticos, uma vez que são complementares naquilo que é indomável, vejamos:

Mas na medida em que a obra de arte é protegida do abismo da falta de forma aparente, não inclui e não pode revelar este indomado *mysterium tremendum*. A medida da arte é o homem, a medida da religião é Deus. A devoção religiosa implica e confessa o tremendo mistério da Divindade. Ela reconhece o divino como algo além das capacidades pessoais da compreensão humana (KAUFMANN, 1941, p. 244).

Nesse *mysterium* da vida, unem-se a arte e a religião, como elementos da cultura humana, de interpretação e representação. Tanto o artista, como o religioso, segundo Kaufmann (1941, p. 244), naufragam juntos, quando os seus propósitos entram em confronto com os objetivos do mundo ao redor, por serem parte daquela abstração ao qual estão inteiramente relacionados. Ou seja, o artista vê a arte como uma parte de si mesmo, através da qual ele se completa, assim como o religioso vê em sua crença o seu modo de sentir-se inteiro, observemos:

Participando do processo formativo da *natura naturans*, o artista sente a si próprio como uma parte – mas *somente* uma parte – do inteiro absoluto. Desta maneira, ele experimenta o infinito como transcendendo o finito. Tal transcendência, contudo, é meramente *quantitativa* e não implica em um sentimento do infinito como qualitativamente superior, como divino. Ao contrário, de acordo com esta concepção, o homem inscreve, em seu poder de representação artística, um clímax na formação e na transformação do ser. Ele dá ao ser sua perfeição própria – uma obra de arte

perfeita. É por isso que de acordo com Goethe a arte faz o homem divino (KAUFMANN, 1941, p. 244).

Desse modo, o autor completa que a arte é um meio de eternizar e glorificar a aparência, em busca do absoluto, e, como um *alter ego*, não subsiste sem a sua admiração e propagação, do mesmo modo que uma religião não sobrevive sem devoção e oração. Ou seja, ambas precisam de louvação (admiração e devoção), como também necessitam de atividades práticas (propagação e oração), como as de um ritual, que possam garantir a permanência e a imortalidade delas. Isso nos demonstra que essa aspiração da arte pela imortalidade e em prol de um alcance transcendente não estaria apenas em sua origem.

Fritz Kaufmann (1941) chama a nossa atenção para a busca da unidade, que seria um traço de nossa raiz primitiva, mesmo em meio a todas as tendências de divergência, tensão e segmentação, próprias do ser humano. Haveria, então, a pretensão de, através de todos esses embaraços da arte e da vida humana, chegarmos ao final numa harmonia e regressarmos à unidade outrora perdida:

Mas a própria compreensão de que há um lugar separado dos dilacerantes conflitos da vida é um conforto peculiar. Isso se refere à alegria da experiência estética quase como uma antecipação da paz eterna depois da luta. Nós sentimos este puro deleite como um milagre em contraste com o estado despedaçado da nossa vida real, que não admite nenhuma mediação ou reconciliação duradouras (KAUFMANN, 1941, p. 245).

Esse deleite não leva o artista a superar as miserabilidades da vida, pois “(...) ele apenas a transfigura na glória da arte” (KAUFMANN, 1941, p. 245). Para o autor, muitas vezes, o artista considera a sua obra como o resultado de um chamado, semelhante a de um recebido por um profeta, já que ela seria fruto de uma inspiração, e não de uma habilidade técnica. Entendemos que, por mais que nos pareça estranha tal posição do filósofo, não podemos negar que a história mítica nos traz esse relato de muitas produções feitas pelo viés de uma inspiração superior, como vimos no caso da *Teogonia* (1-35), de Hesíodo, e que influenciou muitos poetas a seguirem o mesmo ritual. O que demonstra que a aspiração da arte pela imortalidade, em prol de um alcance transcendente, está desde a sua origem.

Ressaltamos também que a etimologia da palavra “inspiração”, reforça esse viés de leitura, tendo em vista que, derivada do latim *in-spirare*⁶⁴, ela indica o resultado do que foi soprado, introduzido dentro dos pulmões e/ou no ânimo. Essa constatação nos faz entender o

⁶⁴ A palavra é formada pelo prefixo *in* (em português, "em") e pelo verbo *spirare* (soprar).

que está, na origem etimológica do termo, e que, muitas vezes, no senso uso corrente comum, tem interpretações bem distintas. Usamos, rotineiramente, o termo “inspiração” como uma exteriorização do que vem de dentro, mas não alcançamos a percepção de que a manifestação externa é fruto de algo que foi “colocado”, “soprado”, “introduzido”, logo, a sua inspiração seria, não de algo puramente imanente do indivíduo.

A exposição etimológica e semântica realizada acima é muito importante, pois os deslocamentos contextuais de uma palavra fazem-na, naturalmente, sofrer alterações semânticas que, inclusive, em alguns casos, faz com que ela signifique até o oposto de sua gênese. No caso do vocábulo em análise, a nossa perspectiva individual - característica do antropocentrismo que nos define na contemporaneidade – faz-nos interpretar que a inspiração é fruto de algo próprio exclusivamente do indivíduo. Voltando a exemplificar através de Hesíodo⁶⁵, o poeta deve cantar aquilo que foi soprado/inspirado pelas Musas, pois eles só se tornam um poeta/aedo pela faculdade que as divindades lhe conferem. O contexto de Hesíodo é o Período Arcaico da Literatura Grega (800 – 500 a.C), em que, de modo geral, o domínio divino e da coletividade ainda prevalecia sobre as vontades individuais, bem diferente das produções artísticas tidas como autônomas.

Todavia, apesar da corrente ideia de *Ars gratia artis* (Arte pela arte), liberta de utilidades, religiosidades, dogmas e função social disciplinadora, Fritz Kaufmann (1941) afirma que essa livre produção não deve torná-la, por outro lado, escrava dessa própria emancipação

embora uma arte autônoma não possa, pela sua natureza, cumprir os clamores próprios da experiência religiosa, ela não precisa ser escravizada por tais reivindicações e ser alienada de si sob a forma de “arte religiosa”. Este é o estado do qual ela surgiu originalmente e do qual ela se emancipou apenas há poucos séculos. A experiência religiosa (no sentido acima definido) não contradiz ou altera a experiência artística: ela a inclui potencialmente à maneira de uma concretização superior (KAUFMANN, 1941, p. 245).

Sendo assim, uma arte que tematiza aspectos religiosos, não é, necessariamente uma “arte religiosa”, pois isso não diminui ou limita o seu potencial artístico. Compreendemos que não é o vínculo (ou a separação) com os elementos religiosos que afetam a qualidade estética

⁶⁵ No verso 31, da *Teogonia*, temos que as Musas *ἐνέπνευσαν δέ μοι ἀὐδὴν* (ou seja, “sopraram um canto”), e a palavra *ἐνέπνευσαν* deriva de *πνεῦμα*, que, em latim, equivale a *spiritus*, do verbo *spirare*, de onde decorre in-spir-ação.

de uma obra⁶⁶. Ao mesmo tempo, não podemos ignorar que, na origem, difícil era delimitar as questões estéticas e religiosas das produções artísticas, já que eles eram indissociáveis e não havia a necessidade de definir e distinguir o papel de cada uma na sociedade.

Mesmo com essa vigente desarticulação, Kaufmann (1941) comenta ainda algo em comum, que, nem a modernidade conseguiu separar – o poder de representação. A arte representa a vida, assim como a religião representa a celebração da vida em sua transcendência e *mysterium*. Vejamos o que ele nos explica, citando, inclusive, Platão:

(...) ambas tomam a vida seriamente – como uma representação. Desta maneira, a representação artística adquire seu último e máximo sentido: culmina na celebração da peça. Nossa pequena vida é rodeada por uma representação: um teatro é seu estado inicial e final. O clímax da formação da vida (*παιδεία*) é alcançado na forma final da representação (*παιδία*). Este sublime trocadilho de Platão aparece na mesma passagem de Leis onde o pensador religioso reavalia a vida e sanciona a peça artística como a mais das significantes funções da vida: “Embora não possamos nos furtar de tomá-las seriamente, as questões humanas não merecem propriamente muitos cuidados... O homem é algo parecido a uma marionete nas mãos de Deus. Funcionar como tal é seu maior presente. O significado substancial da vida é melhor oferecido em certas peças – em ofertas de sacrifício, músicas e danças”. Este tem sido o passado e algo parecido a isso pode ser o futuro da arte: a reintegração religiosa da arte autônoma na vida, como a vida, por sua vez, está integrada ao símbolo da arte (KAUFMANN, 1941, p. 246).

Se a reintegração da arte com sua origem religiosa, mágica e mítica será vista no futuro, nós não sabemos, nem temos a pretensão de saber, por outro lado, almejamos compreender os elementos sacros remanescentes nas narrativas míticas e trágicas de Helena, Narciso e *Psiquê*, pelo viés da representação da beleza de seus personagens. Não objetivamos fazer a apreensão completa desses enredos, e sim, as suas possibilidades de *ser*, diante da revelação inerente e sugerida pelo texto, como orienta-nos Ricouer (1989, p. 98). E o que verificamos é, no âmbito da sociedade greco-romana, mesmo nos períodos de ascensão filosófica e questionamento da poesia, a formação foi influenciada decisivamente pela representação da arte em seus mais diversos gêneros.

Dessa maneira, ao longo desse capítulo, discutimos conceitos que julgamos fundamentais para iniciarmos a discussão de nossa tese. Através de três tópicos, desenvolvemos os conceitos que constituem o alicerce para as análises vindouras. Ao tratarmos sobre a Filosofia da Arte, sobre a Estética, podemos compreender as origens da *poiésis*, e os primeiros

⁶⁶ Para exemplificarmos, basta-nos lembrarmos da importância universal dos mitos greco-romanos, da Literatura do Medievo, sem contar com a produção de incontestável qualidade da música clássica sacra, como *A paixão segundo Matheus*, BWV 244, de Johann Sebastian Bach, baseado no texto bíblico do Evangelho de São Matheus.

conceitos estabelecidos sobre ela. Logo, constatamos que a sacralidade está imersa no cerne de sua concepção, mas que, ao mesmo tempo, sempre foi contestada, já que, como vimos, o sagrado e o profano são coadunados.

Isso se evidencia, por exemplo, na análise que fizemos sobre a *alétheia*, na grande disputa pelos que desejavam ser os “privilegiados”, os portadores da verdade, além de todo o processo de laicização decorrente. Como não poderia deixar de ser, realizamos também algumas considerações sobre o papel de uma pesquisa estética, como a que nos propomos, no contexto das Ciências das Religiões, tendo em vista as suas especificidades e problematizações. Entorno de laços e desenlaces, vimos que urge a necessidade de contribuirmos com essa área, e o nosso trabalho visa contribuir nessa direção. Fizemos também algumas notas reflexivas acerca da relação entre a Estética e a Religião, observando as iminências e reminiscências de uma dupla que, há muito, estabelece uma relação conflitante, não sendo somente uma ocorrência recente. E a discussão sobre *paideia* é de real valor para o trabalho presente, visto que tanto o Belo, como o trágico e o sacro norteiam esse tema. Inclusive, Eurípedes, uma de nossas fontes, constrói os seus enredos pela articulação da *paideia*, enquanto um meio de apreensão de saber subjetivo e racional do homem, como enfatiza Frateschi (2008, p. 92).

Tais considerações nos auxiliam a entender a *poiésis* em sua ótica sacra e filosófica, sem ignorar as suas peculiaridades estéticas. No capítulo a seguir, dialogaremos com outras fontes teóricas, a fim de que possamos analisar o nosso *corpus* em toda a sua magnitude significativa. Para tanto, as interlocuções realizadas nos serão auxílio para a elaboração de um mosaico da categoria do Belo, no contexto greco-romano, para que possamos apreender as suas múltiplas acepções, desde a atração, a repugnância, o prazer, a dor, a vida, a morte entre outros.

CAPÍTULO II

As coisas belas são difíceis (χαλεπὰ τὰ καλὰ; Platão).

Para além desse reinado e dessa compreensão da beleza e da ordem, jazem terror e caos. 'A beleza não é nada, mas apenas o início do terror que nós mal podemos suportar' (Kaufmann).

2 O MOSAICO DA BELEZA NO MUNDO GRECO-ROMANO

Diante do que discutimos anteriormente, vimos que a Estética, dentro do contexto de *mímesis* e da *poiésis*, se entrelaça invariavelmente ao Belo/Beleza, tema central do nosso segundo capítulo. Assim como, no decorrer de nossas interlocuções, não podemos perder de vista a relação com a sacralidade greco-romana, tendo em vista o fato de lidarmos com uma religião sem livro sagrado, mas que teve o seu legado registrado e difundido por poetas, como o fizeram Hesíodo e Homero. Segundo diz-nos Heródoto, em suas *Histórias* (Livro II, 53), por muito tempo foi ignorado a origem dos deuses, como a sua forma e a natureza, pois era como se preexistissem e, por isso mesmo, como afirma o historiador, coube à *poiésis* herdar-nos a sua genealogia, funções e cultos. Esse contexto nos ajuda a entender o porquê das variações e até divergências míticas e ritualísticas, pois temos uma sacralidade moldada e transmitida pela ação da palavra poética. Palavra essa que cria, inaugura e restaura verdades cuja comprovação não se faz necessária, pois ela *est* (é) e comunica por si mesma.

Numa circunstância em que tudo é mito e rito, as festas, os jogos, o teatro, os sacrifícios, enfim, tudo norteia a noção de mundo transcendental. Então, a própria aspiração constante ao belo está condicionada pela perspectiva de ir além da mortalidade, a fim de que possa ultrapassar as fronteiras impositivas e restritivas do homem. Essa disposição de ir *além de* expõe riscos trágicos imensuráveis, a medida em que se está sujeito à *hýbris*, ou seja, a desmedida, o excesso e a soberba típica dos que se arriscam a extrapolar e/ou confrontar as balizas humanas. E é nessa conjuntura em que brota e prospera o mito da beleza trágica, proposta de nossa tese, apreciado, a partir das histórias de Helena, Narciso e Psiquê.

Essas considerações são relevantes, porque precisamos elucidar que a perspectiva de nossas considerações acerca do *kalón*, que se baseia em compreender a religiosidade de maneira ampla, e não isolada, e que faz parte de um sistema sociocultural diverso. Essa nossa metodologia proposta, como explica Funari (2018, p. 54), em *As religiões que o mundo esqueceu*, é viabilizada por transformações de métodos e teorias das ciências humanas, em que

o diálogo com a História, a Antropologia e a Arqueologia, propiciou aos classicistas novas formas de compreender o divino, inserido na sociedade e na cultura, já que

essa perspectiva permite rever a separação entre política e religião e, em vez de marcar a dicotomia a partir de uma ideia de manipulação política, abre-se a possibilidade de entendê-la como esferas que compõem a mesma organização cívica. Ou seja, o ato de consultar deuses antes de uma guerra, por exemplo, não é mais entendido somente como uma maneira de legitimar a vontade de luta da aristocracia romana, mas como parte inerente de sua visão de mundo (FUNARI, 2018, p. 54-55).

De acordo com essa proposição metodológica, julgamos promover maior dinamismo investigativo, além de uma interpretação mais crítica e elucidativa sobre o nosso objeto, que, em sua própria natureza originária, requer de nós uma hábil perícia de pesquisa. Nessas circunstâncias, a beleza, assim como a religiosidade, é partícipe de construções sociais complexas, e não apenas um ornato superficial e vazio.

Diante do exposto, iremos agora analisar os signos do *kalón*, enquanto uma categoria de aspectos diversos, que abarca, até mesmo, o feio, o risível, o grotesco⁶⁷, como explicita-nos Ariano Suassuna (2018), em *Iniciação à Estética*, em que ele explica essas várias categorizações. Sendo assim, investigaremos, para além da Estética, a Beleza e seus atributos antagônicos, do sacro, ao profano, do gracioso ao disforme, do êxtase à dor. Discorrer sobre a beleza é analisar as suas acepções eróticas, históricas e, como não poderiam deixar de ser, filosóficas. Para tanto, ser-nos-ão de grande ajuda obras como *Fedro* e *O Banquete*, de Platão, *Beleza*, de Roger Scruton (2013), *Eros na Grécia antiga*, de Claude Calame (2013), entre tantas outras.

Nesse percurso, a hermenêutica servirá para delinear as nossas perspectivas analíticas, partindo da explicação, a fim de alcançarmos a compreensão do nosso objeto. Sabemos que explicar e compreender são temas caros ao hermeneuta e essa dualidade foi estipulada por Dilthey, pois ocorria que um termo excluía o outro. Ou se explicava, como um naturalista sábio, ou se compreendia, como um historiador⁶⁸. Mas, como explica-nos Ricoeur (1989, p. 162), em

⁶⁷ Sabemos que o grotesco, para autores como Victor Hugo (2007), em “Do grotesco e do Sublime”, não é tipicamente atributo da Antiguidade, pois seria a aglutinação do duplo, da tragédia e da comédia, e, por isso, defende a ideia de uma ‘simplicidade’ nas suas estruturas poéticas. Mas discordamos dessa posição, uma vez que, se observarmos a representatividade de algumas divindades, como, por exemplo, a de Medusa, veremos o belo ao lado do horrível, a sedução atraente ao lado do temor, revelando seu caráter duplo, e isso contesta a defesa do autor de monotonia da beleza clássica, por não permear entre o paradoxo. Consideramos perigosa essa posição de homogeneizar a arte clássica e a nossa tese, na contramão desse discurso, atesta a beleza atravessando na ambiguidade entre o dom e o trágico, entre a satisfação e a dor, através dos mitos de Helena, Narciso e Psiqué.

⁶⁸ Isso ocorria porque, historicamente, a explicação esteve ligada mais às exatas, às biológicas, e às ciências da natureza, enquanto a compreensão esteve associada às humanidades e às ciências do espírito.

Do texto à acção, é no âmago da leitura que eles se opõem e se conciliam, pois a explicação é uma mediação em direção à boa compreensão, assim, indo além dessas dissoluções, na verdade, elas são complementares:

A compreensão faz apelo à explicação a partir do momento em que já não existe a situação de diálogo, em que o jogo das perguntas e das respostas permite verificar a interpretação em situação, enquanto ele se desenrola. (...) Quando não compreendo espontaneamente, peço-lhe uma explicação; a explicação que me dá permite-me compreender melhor (RICOUER, 1989, p. 167).

Seguindo nessa direção, buscaremos explicar os sentidos multifacetados do belo e, para tanto, começaremos com a exposição sobre a sua etimologia e algumas considerações sobre o termo, observando a contextualização da categorização do belo e de suas nuances. A partir dessa perspectiva, veremos, nitidamente, a diversidade das acepções da beleza, no mundo antigo, ilustrando a amplitude e a complexidade que o Belo abarca, desde a sua origem até os seus desdobramentos contextuais e polissêmicos.

2.1 O retrato de uma categoria e os seus múltiplos reflexos

Em grego, *kalón*⁶⁹ designa as “coisas belas” que, muitas vezes, estão relacionadas a outros caracteres, como a justiça, o agradável, o harmônico, o proporcional nas medidas, o desejável etc. Em seus dicionários, Bailly (2000) e Renato Romizi (2007) observam que o *kalón* designa tanto o *soma* (σῶμα), quanto o *eidos* (εἶδος), ou seja, indica tanto a matéria física, o corpo, como também o aspecto imaterial, a forma eterna, a ideia. E, devido aos postulados de Platão, sabemos que ficou, em geral, fixado para os gregos o belo e o bem como inseparáveis, como ilustra, inclusive, o conceito grego “*kalokagathía*” (καλοκαγαθία). Este, por sua vez, deriva da expressão “*kalós kai agathós*” (καλός και αγαθός), ou seja, “o belo e o bom”.

⁶⁹ Esse termo é a forma neutra do adjetivo triforme que possui uma expressão para o masculino (καλός- *belo*), para o feminino (καλή- *bela*) e outra para o neutro (καλόν- *coisas belas*). Em Sânscrito, Grego e em Latim, havia os três gêneros, o que na Língua Portuguesa foi perdido, restando-nos apenas algumas formas reminiscentes (a exemplo do “isso” e “aquilo”). Para Henrique Muracho (2007, p. 115) o neutro não seria exatamente um gênero, e sim a ausência de, ou seja, o que não é nem masculino, nem feminino. Nossa escolha, portanto, é proposital, pois optamos por usar a expressão *kalón*, já que, sendo neutra, ela indetermina e amplia nossas semânticas acerca das “coisas belas”, e não é apenas uma propriedade semântica estritamente determinada a um gênero.

Sabemos que, no mundo clássico, até a morte almejava ser bela, como explica Jean-Pierre Vernant (1978), no artigo “A bela morte e o cadáver ultrajado”⁷⁰, sobre o conceito de *kalós thánatos* (καλός θάνατος – “bela morte”). Para tanto, o autor analisa especificamente a morte de Heitor (*Ilíada*, XXII, 304-305), que, paralisado ao pé das muralhas troianas, certo de sua derrota e do abandono dos deuses, vê que lhe resta apenas “transformar sua morte em glória imperecível, fazer do lote comum a todas as criaturas sujeitas ao traspasso um bem que lhe seja próprio e cujo brilho seja eternamente seu” (VERNANT, 1978, p. 31). Heitor percebe que, diante da morte emergente, devia continuar lutando, em busca de sua glória (*kleiôs*), a fim de que seus feitos fossem cantados e, conseqüentemente, eternizados. O temor de ser “sem glória” (*akleiôs*) era maior, até mesmo, do que o medo da morte, pois representava uma passagem sem voltas para o esquecimento, e essa, sim, seria uma morte definitiva. Os melhores homens, dentre os *áristoi*, viviam competindo, buscando destacarem-se entre si, permeados pelos conceitos de *areté*, e, como não poderia deixar de ser, de *agathós*, pois

esta “bela morte”, *kalós thánatos*, para lhe dar o nome com que a designam as orações fúnebres atenienses, faz aparecer, à maneira de um revelador, na pessoa do guerreiro caído na batalha, a eminente qualidade de *anèr agathós*, homem valoroso, homem devotado. Para quem pagou com sua vida a recusa da desonra no combate, da vergonhosa covardia, ela assegura um renome indefectível. A bela morte também é a morte gloriosa, *eukleès thanatós*. Ela eleva o guerreiro desaparecido ao estado de glória por toda a duração dos tempos vindouros; e o fulgor dessa celebridade, *kléos*, que adere doravante a seu nome e à sua pessoa, representa o termo último da honra, seu extremo ápice, a *areté* realizada. (...) Ela se realiza de vez e para sempre no feito que põe fim a vida do herói (VERNANT, 1978, p. 31-32).

Sendo assim, a “bela morte” não era, necessariamente, o fim, mas a passagem para a glória e a eternidade do jovem guerreiro. E o “jovem”, nesse caso, não é aleatório, pois eles eram o *néoi*, ou seja, os “joves guerreiros”, os propensos a morte digna, no campo de batalha, em que “tudo é belo” (*pánta kalá*), enquanto os mais velhos estavam submetidos a uma morte deplorável. O perecimento verdadeiro não ocorria com o cessar do corpo físico, mas com o esquecimento de sua reputação, dos seus grandes feitos, de sua fama, que estendiam a sua memória. A existência consistia na honra, na estima, no reconhecimento, e não na sobrevivência

⁷⁰ Essa é a tradução de Elisa Kossovitch e João Hansen, do aclamado artigo do autor, que foi elaborado, a partir de suas conferências ministradas, na Universidade de São Paulo, em 1977. Posteriormente, esse texto apareceu na antologia de Vernant (1989), *L'individu, la mort, l'amour*. Em que se exemplifica o significado da bela morte para os gregos, a sua importância e o desejo que os heróis tinham de padecer, belamente, em campo de batalha. Para os valorosos heróis, essa morte conservaria-lhes a honra, a nobreza, a distinção guerreira, por isso era tão almejada. A bela morte buscada por Heitor, no Canto XXII da *Ilíada*, apesar deste saber que sua morte está próxima, demonstra-nos que só a bela morte pode dar-lhe a glória imperecível, conservando, para sempre, seu brilho guerreiro.

da matéria, pois essa era, por si só, finita e condenada à putrefação. Segundo Vernant (1978, p. 41), só a glória (*kleiôs*) podia salvar-lhe dessa indigna condição humana, elevando-lhe à imortalidade. Existir, nesse sentido, não é estar vivo ou morto, mas ser digno de celebração e rememoração da *poiésis*, pois “A beleza do *kalós thánatos* não difere da do canto que, celebrando-a, torna-se ele mesmo, na cadeia contínua das gerações, memória imortal” (VERNANT, 1978, p. 62).

Para Gadamer (1999, p. 690-691), em *Verdade e Método*, o termo grego (*kalón*) relaciona-se ao latino *pulchrum* e ao alemão (*schön*), e ressalta que, apesar das diferenças, possuem traços essenciais, já que o pensamento grego exerceu influência determinante nessas outras duas línguas e culturas. Comenta ainda que há nele certa autonomia, mas possui estreita relação com o Bem (*agathós*), que suas determinações são universais, ontológicas e que, ao contrário do que defendem alguns, a natureza da arte e da beleza não são opostas, e define:

Chama-se *kalon* tudo o que não faz parte das necessidades da vida, mas que diz respeito ao modo de viver, ao *eu zen*, isto é, tudo o que os gregos compreendiam sob o termo de *paideia*. São coisas belas aquelas cujo valor é evidente por si mesmo. Não tem sentido perguntar pelo objetivo a que devam servir. São excelentes por si mesmas (*dV hautō hairetori*), não em virtude de outras coisas, como ocorre com o útil. O simples uso linguístico já permite reconhecer que o que se chama *kalon* possui uma categoria ôntica superior (GADAMER, 1999, p. 691).

O autor traz para nós mais um signo para composição de nosso mosaico, ao se referir ao belo como *paideia*, fazendo parte do que não é necessário, tendo em vista que não está subordinada a nenhuma utilidade específica. Porém ela é imprescindível a completude da vida humana, já que a *paideia* compõe um conjunto de elementos diversos e modeladores da formação do homem grego e para o qual tudo se voltava.

Como elucida-nos Werner (2003), em *Paideia: a formação do homem grego*, não é simples explicar o que esse termo designa, pois não se trata apenas de um caráter particular, mas de todo o desenvolvimento histórico do povo grego. Assim, não representa ideias abstratas, mas realidades historicamente alicerçadas, por isso não se trata meramente de um nome simbólico. Os mestres da *paideia* foram os poetas⁷¹, os filósofos⁷² e tantos outros que contribuíram decisivamente para os aspectos dessa cultura que hoje estudamos. Se ela faz parte

⁷¹ Werner (2003, p. 981) considera Homero, no sentido tradicional, como a própria personificação da *paideia*.

⁷² Os filósofos, desde os sofistas, foram muito dedicados a tratar sobre os elementos de formação do homem grego, pois a *paideia*, como ensina-nos Werner (2003), era uma realidade histórica, e não uma abstração, já que era o centro da sociedade grega, para a qual convergiam as mais variadas atividades que desfrutavam rotineiramente.

do desenvolvimento histórico, conseqüentemente, as suas significações sofreram mudanças. Todavia, sem perder o cerne da busca pelo homem ideal, permeado por princípios religiosos, filosóficos, sintetizados na *Areté*, na Verdade e na Beleza/Bem.

Para os gregos, *ón* (ὄν)⁷³ e *kalón* (καλόν), “ente” e “beleza”, eram similares, sendo, portanto, a beleza uma aparição. Entendemos, então, que a beleza é a aparição do *ente*, sendo a demonstração do que estava encoberto. Nesse sentido, o belo não seria o que agrada, e sim a essência do *ente* não aparente, independentemente de satisfazer a outrem. Essa posição, semelhante a defendida também por Gadamer (1999), demonstra uma autonomia do belo, mas que não é aceita por outros autores, a exemplo de Umberto Eco (2017), que defende que “*Kalón* é aquilo que agrada” (ECO, 2017, p. 39). Como vemos, as definições nem sempre se identificam, mas essas divergências não nos desanimam, ao contrário, elas nos impulsionam a seguir as nossas investigações, pois contribuem para uma análise dialética, que, entre pontos e contrapontos, refletem a magnitude do nosso objeto de pesquisa. Além do mais, esses conflitos atestam o que repetimos acerca das múltiplas facetas do belo, que, muitas vezes, além de serem diversas, são também antagônicas. E o mito, corpus de nossa pesquisa, tal como o belo, nos aparenta e nos lança para além, como um agente libertador, uma vez que

*in other words, while myth may be paradigmatic, and while it may imply a given social and cosmic order, or perfection, it also carries with it a promise of another mode of existence entirely, a possible way of being just beyond the resented time and place. It is not only foundational (as in fertility and creation narratives), but also liberating (as in deliverance and in many heroic and literary narratives)*⁷⁴ (COUPE, 2009, p. 9).

Considerando o belo como aparição, ele se configura como autônomo, revelando o que se é (ente), sem estar subjugado ao agrado e/ou ao julgamento de outros. Talvez por isso, Poliana Lopes (2017), relacionando o *kalón* ao *bellum*⁷⁵, em latim, e ao *ballo* (βάλλω-lançar, arremessar), em grego, considera que a beleza é arremessar-se ao que parece e ao que é, abrindo

⁷³ Esse é o particípio neutro do verbo ser em grego e, como não poderia deixar de ser, sua tradução para o português não é simples. Em geral, traduzimos o verbo ser no particípio por “sido”, mas na linguagem filosófica consagrou-se o “ente” como a forma usual para tradução do ὄν, em grego, e que tem valor tão caro para as reflexões filosóficas. Em geral, abarco o sentido do ôntico e do ontológico, sendo tudo o que existe, tudo o que é.

⁷⁴ Tradução nossa: Em outros termos, embora o mito possa ser paradigmático e implique em uma determinada ordem social e cósmica, ou perfeição, ele também traz consigo uma promessa de outro modo de existência plena, uma maneira possível de estar além do tempo atual e do lugar. Não é apenas fundacional (como nas narrativas de fertilidade e criação), mas também libertador (como na libertação vista em muitas narrativas heróicas e literárias).

⁷⁵ Nesse caso, apesar da autora não fazer essa distinção, consideramos importante ressaltar que o termo ao qual ela se refere é o adjetivo neutro em latim de *bellus* (belo), *bella* (bela), *bellum* (coisas belas). Isso é importante para não correremos o risco de confundirmos com o substantivo *bellum*, i, que se origina de uma forma primitiva, como explica Saraiva (2006), e por isso ignifica a guerra, a disputa, o duelo.

para a revelação da transcendência. Ao tentarmos compreender essa ideia de “aparição” da beleza, recordamos do canto II, da *Ilíada*, versos 133-170, em que temos uma “aparição” de Helena e, no mesmo instante, paralisa e emudece a todos que estavam revoltados com a sua presença em Tróia. Diante de semelhante contemplação e vendo Helena se aproximar das torres, os chefes troianos que, há pouco, diziam-se indignados e inconformados com os supostos encantos dessa mulher, mudaram de posição completamente. E, em voz baixa, diziam uns para os outros, que estavam diante de uma beleza semelhante a de uma deusa imortal e que agora entendiam perfeitamente o porquê de tantos duelos, tantas mortes e tantos sacrifícios, e que tudo isso passara a fazer sentido.

Na tragédia de Eurípedes, Helena nunca teria ido à Guerra de Tróia, pois o seu espectro é que teria sido levado por Páris, e a sua beleza, semelhante e/ou superior à divina, teria provocado uma ira mortal, fazendo-a desejar ser mais feia e que a sua beleza fosse apagada. Nesse caso, temos o paradoxo entre a “aparição” da imagem bela que, de tão proeminente e extrapolada, provoca a ânsia pelo “desaparecer”, vejamos o excerto e, na sequência, a ilustração dessa estonteante representação da personagem:

*τέρας γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου,
τὰ μὲν δι' Ἑραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον.
εἴθ' ἐξαλειφθεῖς ὡς ἄγαλμ⁷⁶ αὖθις πάλιν
αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,
καὶ τὰς τύκας μὲν τὰς **κακάς**⁷⁷ ἅς νῦν ἔχω
Ἕλληνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ **κακάς**
ἔσωζον ὥσπερ τὰς **κακάς** σώζουσίν μου.*

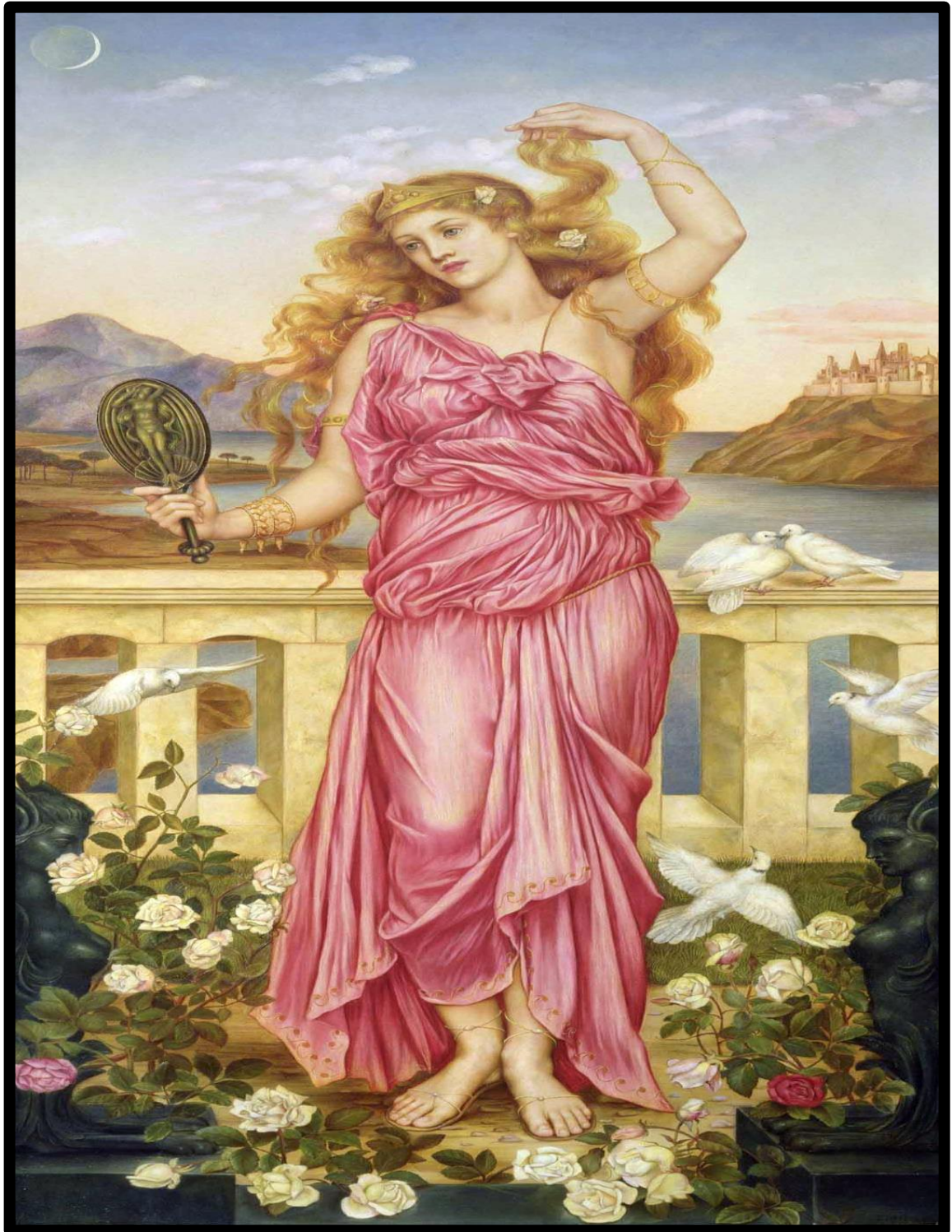
Vida assombrosa é a minha e a toda a sua situação,
em verdade, tanto por causa de Hera, como por minha beleza.
Quisera eu pudesse ser destruída e, novamente refeita, como uma estátua,
a minha imagem se tornasse pavorosa, em vez de bela,
e os **males** que agora pesam sobre mim,
os Helenos esquecessem, e o contrário desses **males**
preservassem, do mesmo modo que guardam esses **males** de mim.

⁷⁶ Entre as possíveis traduções para o termo em questão, é imagem ou estátua, como diz-nos Romizi (2006, p. 11). Ambos refletiriam bem o contexto, mas optamos pelo segundo pois ele dá a sugestão ampla de uma beleza inteira, desde a face até o corpo todo que promovia admiração na contemplação, mas que, por completo, deveria ser extinto.

⁷⁷ A partir daí, esse termo será usado também nos dois próximos versos, num recurso estilístico repetitivo, a fim de enfatizar o “**κακάς**”, ou seja, como diz-nos Romizi (2006, p. 652), o *malvagità* (mal), o *vizio* (vício) com o qual padece a personagem por sua fama. Isso ilustra que esse mal que ela carrega não é merecido, assim como o que se fala sobre ela, não é exatamente correspondente ao que ela é, como entenderemos ainda melhor no quarto capítulo. Por isso, apesar de termos consultado algumas traduções e constatarmos que esse uso da figurativo da linguagem, por meio da anáfora, passou despercebido, preferimos ilustrar, em nossa tradução, expressamente esse uso poético. Acreditamos que a elaboração do autor, com a repetição consecutiva do “**κακάς**”, diz muito sobre o seu processo criativo, não sendo apenas uma aleatoriedade. Ainda, mais, esse uso da forma nominal plural representa muito na obra, pois, como veremos no quarto capítulo, o seu sofrimento não é uno, e sim múltiplos, já que uma coletânea de infortúnios ela carrega, mesmo sem o merecer.

(*Helena*, v. 260-266; destaques nossos)

Figura 4 - Helena de Tróia⁷⁸



(Fonte: <https://citaliarestauro.com/guerra-de-troia-herois-episodios/helena-de-troia-de-evelyn-de-morgan-1898/>)

⁷⁸ Essa é figuração *Helena de Troia*, de Evelyn de Morgan (1898).

Seguindo a sua exposição, Lopes (2017) cogita que a ideia do ser como abertura, ligado ao amor, haja vista que Platão (*O Banquete*, 203c) expressa que, ao nascer o amor, nasce também a beleza. E exemplifica que, em Roma, Vênus era cultuada no mês de abril, que, no calendário antigo, supõe-se que era o mês inaugural da primavera, por isso diz:

A beleza é o mesmo que abrir, aparecer, sendo o arremessar-se da possibilidade naquilo que aparece e é. A beleza como o que aparece em tudo que aparece, só pode existir, porque há transcendência, porque há o “salto” do amor, que sai do estado de pura possibilidade, faz “passagem” e vem-a-ser naquilo é. Beleza diz sempre o novo, o renovado, o límpido, porque é a possibilidade do salto, do arremesso a alguma aparição. Beleza nunca diz algo estático, morto, inerte, fechado, determinado. E lá exige sempre o salto, e o salto exige a possibilidade e estar radicado na possibilidade, estando aberto para lançar-se ao sempre novo do que aparece (LOPES, 2017, p. 157).

Desse modo, a nossa tese ilustra a discussão de que o próprio mundo antigo resguarda as complexidades desse conceito de modo mais amplo e dinâmico. Sendo assim, a observação de que o *kalón* abarca, por exemplo, o feio e a dor não é recente, o que nos comprova os escritos de Aristóteles, na *Poética*, principalmente em suas teses sobre a tragédia e a comédia. E, como discutimos, a morte do *soma* (corpo) pode ser, inclusive, superada, alcançando a imortalidade, através da “bela morte”, do *kalós thánatos*.

Por isso, em nossa pesquisa, percebemos que o belo não está ligado apenas a caracteres formais, haja vista que, indo além da aparência, o termo engloba também os aspectos morais (honra, nobreza, glória etc), simultaneamente ligando-se ao *soma* (corpo) e ao *eidos* (ideia). Esses elementos nem sempre coincidem, ou seja, algo formalmente belo, nem sempre pode o ser moralmente, e vice-versa. Fato que, mais uma vez, atestaria esse sentido múltiplo da beleza e que bem ilustram Helena, Narciso e Psiquê, em suas representatividades míticas. Eles não são apenas belos fisicamente, como são conhecidos, mas também permeados por valores de nobreza essenciais, como analisaremos no momento oportuno.

Em *Iniciação à Estética*, de Ariano Suassuna (2018), temos o Belo como uma categoria ampla e diversa, pois, desde o início, ele expõe a distinção de duas perspectivas básicas da área, ou seja, a existência da concepção de dois belos, o da Natureza, e o da Arte, como se um tivesse primazia sobre o outro. Além do mais, o autor traz para nós a problematização que há em associar a Estética diretamente ao Belo, como fez a maioria dos filósofos tradicionais, devido ao fato de, em muitos casos, ignorarem o Feio, o Mal e outras manifestações da arte. Mas, ao mesmo tempo, estudar a Beleza é estudar a Estética e vice-versa. Por tudo isso, Suassuna (2018, p. 97) defende que, a fim de abarcar um conteúdo tão complexo e fragmentado, seria necessário

verificar as categorias da Beleza, buscando uma concepção mais objetiva, como já foi iniciado por Aristóteles, mesmo que alguns estudiosos tenham ignorado esse fato.

Acerca de Platão, diz-nos Ariano Suassuna (2018, p. 53) que, mesmo aqueles que são contrários às suas teses sobre o Belo, jamais podem subestimá-lo, pois advém do filósofo grego os princípios e a fixação das fronteiras desse tema. Platão constrói a sua filosofia sobre a Beleza, a partir da base antagônica entre o mundo sensível e o mundo inteligível, por isso a Beleza Absoluta seria imutável e eterna, seu *locus* seria o mundo das essências, e, assim, a alma sempre se vê atraída pelo Belo. Por isso, ao contrário de Aristóteles, Platão acreditava que a Beleza da Natureza seria superior à Beleza da Arte, sendo esta mais distante do ideal, que lhes atribuía valor.

Sobre Aristóteles, Suassuna (2018, p. 55) comenta que a sua grande contribuição foi retirar a Beleza do campo ideal, e realocá-la para uma posição mais realista de investigação filosófica, abarcando a desordem, a desarmonia, a feiura, o risível e os vícios, como fica bem nítido em sua exposição sobre a comédia. Assim, Suassuna (2018, p. 98) identifica e sistematiza oito categorias da Beleza, a partir da *Poética*, nas quais quatro seriam associadas à harmonia, a saber: o Gracioso, o Belo⁷⁹, o Sublime⁸⁰ e o Trágico. E as outras quatro à desarmonia: o Risível, o Feio, o Horrível e o Cômico. Todas essas categorizações são objetivações da Natureza, além de serem *mímesis* diversas e peculiares, com modos e objetivos próprios, de realizar a Beleza na Arte. Abaixo fizemos um quadro para ilustrar essas proposições:

⁷⁹ Para evitar confusões e ajudar na elucidação de sua tese, Ariano Suassuna (2018, p. 100) faz a distinção clara nos usos dos termos Beleza e Belo. Desse modo, buscando evitar ambiguidades, Beleza é usado como atributo geral da arte e o Belo como sua subcategoria, distinta das demais formas como o Risível, o Trágico entre outros.

⁸⁰ Este é tratado por Ariano Suassuna (2018) como uma subcategoria da Beleza, e é nessa perspectiva que seguiremos, pois, apesar de reconhecermos que o estudo do Sublime, a partir de Longino, tem suas especificidades, nossa intenção é analisarmos as suas relações com o Belo, pois, como diz-nos Herwitz (2010, p. 80), eles são inseparáveis. Sabemos que o estudo da Beleza carrega, essencialmente, a dualidade entre a Arte e a Natureza, o que, com Longino, se encerra, colocando o Sublime como especificidade da Arte. Mas na época seiscentista, ao contrário, o Sublime foi definido como atributo da Natureza (ECO, 2017, p. 278), o que também é reiterado por Jean Lacoste (2011) “De fato, o sublime não é uma qualidade dos seres naturais, porquanto ultrapassa toda e qualquer forma sensível, e tem sua fonte, na verdade, no suprassensível que há em nós” (LACOSTE, 2011, p. 35). Sendo assim, tendo em vista essas divergências, optamos por focar no Belo e, no momento oportuno, discernir sobre o Sublime, enquanto uma das formas de suas manifestações. Além do mais, o presente capítulo investiga as múltiplas faces do Belo, como o Trágico, o Feio, portanto, o Sublime é para nós mais uma dessas diversas facetas.

Figura 5 - Categorias do Belo, segundo Ariano Suassuna (2018, p. 98)

Beleza - Harmonia	Beleza - Desarmonia
Gracioso	Risível
Belo	Feio
Sublime	Horrível
Trágico	Cômico

(DANTAS, Michelle Bianca S.)

Sobre as quatro categorias da Beleza ligadas à harmonia (o Gracioso, o Belo, o Sublime e o Trágico), Suassuna (2018, p. 99-104) explica, primeiramente, que o Gracioso seria visto, nas pequenas proporções, que não podem ser *Belas*, já que, para isso, se exige uma imponência maior, como Aristóteles explicita, em *Ética a Nicômaco*. O Belo, portanto, estaria ligado à ordem e a certa grandeza, como diz no capítulo VII, da *Poética*. Já o Sublime, relacionado ao grandioso, às dimensões desmesuradas, seria despertado pelo pensamento, diferentemente do Trágico, nossa última categoria harmônica, que, apesar da semelhança nobre e extraordinária, é originado por meio da ação. Abaixo faremos alguns comentários que irão nos elucidar melhor essas ponderações de Suassuna (2018), por meio da exposição do que está diretamente na obra referida.

Indo na fonte, vemos que Aristóteles, no capítulo V, da *Poética*, ao referir-se sobre a epopeia e a tragédia, comenta que elas são semelhantes pelo fato de serem ambas imitações de homens superiores e pela linguagem metrificada, mas que são distintas pela extensão. Isso porque, os fatos narrados, na epopeia, decorrem por muitos anos, sendo ela bem mais extensa do que a tragédia. No capítulo VI, o filósofo explica que a tragédia é uma *mímesis* de caráter elevado, na qual os seus acontecimentos dão-se através das ações dos personagens, e não por meio da narração. O importante é que a sequência delas seja da felicidade para a infelicidade, pois essa é a sua finalidade própria. No capítulo VI, comenta-se sobre os princípios básicos do enredo trágico, pois considera o “todo”, o “completo”, pois, nessa harmonia da ordem, residiria a beleza (*Poética*, VI, 1451a).

No capítulo IX (1452a, 5-10), ao definir a tragédia, o filósofo explica, contextualizando com o mito de *Mítis*, o que seria a tragédia mais bela, mais perfeita. Isso porque, nessa narrativa, temos um fato, aparentemente inusitado, que é a estátua de *Mítis* cair, na cabeça do seu próprio assassino, enquanto este a contemplava. Essa situação, decorrente de um acaso, traz, na

verdade, a suspeita de que ela teria sido advinda de forças maiores, para “cobrar” a dívida da morte ao criminoso impune.

Assim, por mais terríveis que venham a ser, esses fatos decorrem de modo possivelmente espontâneo, causando espanto, comoção e uma suspensão no desencadeamento das ações. Por isso, Aristóteles afirma que “na medida em que é necessário tal como estes para serem os mitos mais belos”, ou seja, “ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους” (IX, 1452a, 5-10). Não há um caso aleatório, mas de “necessidade” (ἀνάγκη), para que os fatos narrados sejam ao contrário de nossa expectativa, inesperados, suscitando temor e piedade, diante do reconhecimento dos fatos. Assim, a beleza está nos enredos de estrutura mais complexa, no qual a peripécia e o reconhecimento ocorrem simultaneamente, a fim de provocar a piedade e o temor, sucedendo a catarse de tais emoções. Nesse sentido, não podemos deixar de lembrar Édipo Rei, a mais bela tragédia, por ser a mais perfeita, pois é a que melhor engendra todos esses requisitos, na avaliação de Aristóteles.

No capítulo XI, comenta-se sobre as três partes do enredo, a saber: a reviravolta, o reconhecimento e o patético, em grego *πάθος*. Este último muito nos interessa para ilustrar a nossa tese de múltiplas faces do belo, haja vista que ele indica a dor, o sofrimento, decorrente de situações agonizantes, de mortes entre outros tipos de comoção. Essa terceira parte do enredo, o *phátos*, representa uma catástrofe, e é um elemento essencial para o enredo trágico. Por isso, entre as partes constitutivas da tragédia, encontra-se o *kómmos* (κομμός), ou seja, um canto de lamentação realizado pelo coro e pelos atores, que acontece no decorrer da encenação. Esse elemento é importante, pois intensifica o clima tenso, a dor, que, certamente, contribui com o efeito catártico a que se pretende alcançar. Sendo assim, considera que a composição da mais “bela tragédia” (*καλλίστης τραγωδίας*; *Poética*, XIII, 1452b, 30) é a de enredo complexo e de *mímesis* de fatos temerosos (*φοβεράων*) e de piedade (*ἐλεεινῶν*).

Retomando a discussão de Ariano Suassuna (2018, p. 99-104), acerca das quatro categorias da Beleza ligadas à desarmonia, elucidamos que o Risível se baseia nos vícios comuns do comportamento humano, mas que não gera dor. O Feio é uma forma áspera da Beleza, assim como o Horrível, mas este está mais para o repugnante. Já o Cômico, por sua vez, relaciona-se ao Risível, mas advém da ação dos personagens tidos como os “inferiores”, que ilustram os vícios e os maus costumes do povo.

Se nos voltarmos diretamente ao texto aristotélico, veremos que, no capítulo V, da *Poética*, o filósofo elucida as configurações da comédia e explica que ela é a imitação dos vícios humanos de homens inferiores e que o fato cômico é integrante do feio. Interessante é-nos

perceber que ele utiliza termos diversos para se referir aos elementos da comédia, a saber: “homens inferiores” (*phaulóterōn*), “vício” (*kakía*), “feio” (*aiskhrón*), “erro” (*hamártēma*) e a “vergonha” (*aískhos*). Todos eles compõem um grupo semântico voltado ao risível (*geloîos*), demonstrando-nos a riqueza e as peculiaridades de cada um. Infelizmente, não nos chegou a suposta obra que teria a comédia como objeto central, mas essas categorizações do cômico revelam-nos a possibilidade de aprofundamento que podemos ter nesse gênero. E o que mais nos interessa perceber, é que o belo enredo aparece aqui, através de temas não tão “nobres”. E que os vícios, os erros e a feiura alcançam o protagonismo, por meio da arte.

Segundo Jean Lacoste (2011), em *A filosofia da arte*, a filosofia platônica do Belo não estaria preza ao prazer estético, que ela propicia, e sim com a “(...) retidão de sua obra, ou seja, de sua verdade, de sua conformidade a um modelo que importa conhecer de antemão” (LACOSTE, 2011, p. 20). Não há aqui a preocupação com os seus efeitos (como seria o caso da catarse aristotélica, por exemplo), mas com os desencadeadores na formação da sociedade. De modo que deveriam ser orientados, não pelo prazer propiciado ao público, mas pela a sua coerência interna de servir a esse propósito ideal de fidelidade. Servindo, então, a uma beleza intelectual, uma ordem moral, e não aos sentidos, para que pudesse ser útil e expressar o Bem, tendo em vista o fato de as coisas belas conduzirem à unidade, à verdade suprassensível e à essência das coisas. Derivam daí os pressupostos da *República* de tentar reconduzir o caráter dessa arte imitativa, regulando e reconfigurando os artistas e as suas produções.

A partir dos escritos de Platão, em *Íon*, na *República*, e, em *Fedro*⁸¹, depreendemos que a sua arte do Belo está na dialética e na substituição do prazer pela apreensão intelectual do que é essencial, por isso, com o processo da imitação, a arte dificultaria o acesso à beleza. Por outro lado, há nela essa possibilidade e uma busca para enunciar os discursos belos, que podem levar os homens à imortalidade e a separação do mundo sensorial. Outro fato que observamos é que essa Beleza não possui caráter autônomo. Entretanto, precisamos, desde já, esclarecer essa nossa assertiva, pois é recorrente vermos muitos autores⁸² defenderem a existência de uma autonomia do Belo em Platão. O que pretendemos dizer é que, por meio de nossas pesquisas, observamos que essa autonomia só pode ter a sua existência garantida no mundo inteligível. Pois, neste contexto, a Beleza está emancipada de julgamentos, opiniões, ela é *per se* a essência suprema. Enquanto, no mundo sensível, ela está subjugada aos seus efeitos, à sua utilidade, aos

⁸¹ Muitos apontamentos já foram feitos sobre essas obras. No atual contexto, versaremos sobre os aspectos estritamente direcionados às suas observações acerca do Belo, diferentemente do que fizemos anteriormente, em que analisamos suas reflexões gerais dedicadas a *poiésis*.

⁸² A título de exemplificação, basta-nos ver a posição de Umberto Eco (2017, p. 50).

seus meios e, sobretudo, à sua finalidade. É o que constatamos, por exemplo, em sua subordinação e/ou o seu compromisso com a Verdade (*ἀλήθεια*).

Em *Íon*, vemos que, no processo em que Platão busca compor os alicerces para fundar uma nova tradição, é preciso identificar e distinguir a função dos poetas, dos sofistas e dos filósofos. Para tanto, diz-se que os dois primeiros estavam ligados ao divino, enquanto o terceiro faria parte de uma atividade exclusivamente humana e científica. Essa explanação, não apenas desqualifica a poesia como procedimento também de *tékne*, como também eleva a filosofia como a razão suprema. Diante desse contexto, ao final do diálogo, após *Íon* dizer que muito mais belo é estar ao lado do divino, Sócrates o concede a divinização tão almejada (*Íon*, 542b). Vemos, então, a relação posta entre poesia-divino-beleza, de modo a serem partícipes interdependentes uns dos outros, sendo a filosofia de outra ordem.

A partir dessa exposição, declaramos, em nossa tese, de que existe, sim, uma ideia do Belo em Platão, possível, mesmo que improvável, relacionada à arte. De todo o modo, ela não se encontra, no seu procedimento de *mímesis* (pois sabemos que esta coloca a arte numa posição ontologicamente inferior), mas se vê, em seu poder de recondução ao Uno, em prol de uma ordem de sentido intelectual, realizando uma harmonia intrínseca e relativa, a fim de que ela possa alcançar a sua finalidade própria, ao Bem (*agathós*). A beleza estaria, nas narrativas capazes de conduzir a alma, além do seu próprio corpo, em direção a uma verdade suprassensível, capaz de alcançar o Uno, meio através do múltiplo.

Na *República*, Platão nos ajuda compreender, mais ainda, essa nossa asserção exposta acima. Em um determinado momento desse diálogo, ao explicar sobre o perigo que emergem das narrativas falsas, ele fala sobre a importância de serem contadas as mais belas fábulas para as crianças (*República*, II, 378e). Ele as qualifica como “*κάλλιστα*”, ou seja, “belas”. Entendemos, assim, que o Belo e Bom não são prejudiciais, como também são úteis, contribuem para a boa formação humana, ou seja, da *paideia*. E sabemos que esta é uma questão fundamental na filosofia platônica, em muitos outros conceitos, e, com o Belo, não seria diferente.

Compreendemos que a beleza, em Platão, é indissociável da *paideia*. Isso porque, consideramos que, tanto o Belo (*kalón*), quanto o Bom (*agathós*) são duas faces do cerne de sua filosofia, para o qual tudo deve convergir, a *paideia* (*παιδεία*). Logo, as narrativas de Homero, assim como as de outros poetas que, apesar de valor inestimável aos gregos, não contribuem com a Verdade (por meio da figuração de deuses vingativos, mutáveis e mágicos), são, portanto, sem utilidade e desnecessárias (*República*, II, 383a-c). Então, essa categoria do

Belo nos revela um caráter de subordinação, possível de ser encontrada na arte, porém improvável. Ela é possível, à medida que cumpra as orientações, direcionadas ao Bem e à *paideia*; e é improvável, ao passo que todos os seus exemplos ilustram que a poesia segue quase sempre na direção contrária de suas postulações.

No Livro III, da *República*, Platão demonstra claramente a sua preocupação com a formação dos jovens guerreiros e, sabendo da importância do papel da poesia, na sociedade grega, ele tenta meios de regulá-la e reverter a sua multiplicidade. De modo que ela possa ser uniformizada e direcionada ao que ele acredita ser o bem comum. A *mimesis* admitida, em sua cidade ideal, deve, então, estar subordinada aos seus princípios de moralidade, e em direção a natureza do Belo. Por tudo isso, se preciso fosse, deviam ser vigiadas e, até proibidas, as narrativas que estimulassem o contrário, pois “a música deve estar direcionada ao amor ao belo” (*τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά*; *República*, 403c). Sabemos que essa referência à música, diferentemente de nossos dias, acolhe as artes em geral, assim, o Belo deveria ser a finalidade das produções artísticas.

Em *Fedro*, observamos a Beleza comprometida com a revelação da Verdade e, mais uma vez, apresenta-se subordinada a esse objetivo, do mesmo modo que a arte, para ser Bela, precisava estar vinculada aos ideais da *alétheia*. Por isso, Platão comenta a respeito do que ele chama de “bela arte” (*καλλίστη τέχνη*; *Fedro*, 244c), e que seria a *maniké*, uma arte de inspiração divina, através da qual era possível discernir sobre o futuro. E, ao relatar sobre o mito das cigarras, conta que os seus ouvintes ficavam tão pasmados que não conseguiam mais nem comer, nem dormir. Em retribuição a tanta devoção, as Musas fizeram da raça das cigarras descendentes dos homens, os quais estariam destinados a cantar até a morte (*Fedro*, 259b). O poder da transcendência divina era capaz de transformar um canto comum em uma “bela voz” (*καλλίστην φωνήν*; *Fedro*, 259d).

Por tudo isso, através de nossas leituras de *Íon*, da *República*, e de *Fedro*, observamos que o alcance ao Belo está comprometido e subordinado ao Bem (*agathós*), à Verdade (*alétheia*), ao divino, e, como não poderia deixar de ser, à *paideia*. Ao ponto que, até mesmo a *poiésis*, seu grande “alvo”, seria possível enunciar belos cantos, modeladores de ações elevadas, para a formação de bons cidadãos. Isso ocorre porque a *paideia* era o imo de suas conjecturas, como nos ratifica Jaeger Werner (2013): “Em Platão é a *paideia* a primeira e última palavra” (WERNER, 2003, p. 1296).

Continuando as nossas discussões sobre o pensamento platônico a respeito da Beleza, Benedito Nunes (2016), em *Introdução à Filosofia da Arte*, resume a sua doutrina, basicamente,

em duas teses: a metafísica e a psicológica. A primeira diz respeito à existência de uma essência imutável das coisas, do mundo inteligível, apesar de tudo estar sempre em mutação no mundo sensível. Na segunda tese, a psicológica, a alma teria o desejo de retornar para a sua origem, ou seja, para o mundo inteligível, e essa aspiração possui, em si, um desejo de imortalidade, numa busca de libertação, motivada pelo Amor (Éros) e pelo Bem (*Agathós*), que compartilha da Verdade e cujo brilho seduz a alma e resplandece nas coisas. Nunes (2016) acredita ainda que o cerne da filosofia de Platão consiste, na ideia da beleza universal, já que

as coisas são belas, portanto, na medida em que participam da beleza transcendente, que não nasce nem morre, e que é aquele aspecto do Ser que, esplendendo na matéria, fala à inteligência por intermédio dos sentidos. A Beleza se comunica com o sensível, infunde-lhe qualidades que enriquecem a matéria, mas que verdadeiramente não pertencem a este mundo. É uma espécie de ardil com que o Bem capta a atenção da alma para arrebatá-la da servidão do corpo (NUNES, 2016, p. 24).

Dessa maneira, se a verdadeira Beleza está, no mundo inteligível, e, como sabemos, em Platão, a Arte está bem afastada do mundo ideal, logo, somente em situação excepcional, é que poderemos fazer essa conexão entre eles⁸³. Por isso, a diminuição da fronteira entre o Belo e a Arte só ocorrerá, de fato, com Aristóteles, “(...) onde o caráter contemplativo do Belo tende a ajustar-se ao caráter prático da obra de arte” (NUNES, 2016, p. 27). Saindo do ‘mundo das ideias’, o discípulo de Platão traz a *práxis*, possibilitando-nos perceber a Beleza artística, por meio de sua articulação orgânica. Garantidas pelo poeta, a ordem e a grandeza, em conjunto, respondem pela beleza, na acepção de propriedade estética, que emerge da obra, assegurando a sua unidade e a sua organicidade, que é semelhante a vivacidade de um ser vivo, diz Nunes (2016, p. 30).

Apesar dessas diferenças, o autor identifica os três princípios adotados pela filosofia, na Antiguidade, para definir o Belo na *poiésis*, tiveram como alicerce: a imitação, a estética e a moral. A primeira, a *mímesis*, serviu para definir a sua natureza, que é o de representar a essência da vida humana. A segunda diz respeito a sua forma de organização, buscando o equilíbrio das proporções. A terceira está no julgamento dos seus valores éticos e dos seus efeitos morais, pois acreditava-se que:

⁸³ Já discutimos, no primeiro capítulo, acerca das distâncias e aproximações no que se refere a *poiésis* e o Belo, presente nos diálogos platônicos e, como foi exposto, alguns consideram que são extremos inconciliáveis, a exemplo de Hertwiz (2010), enquanto outros, como Jean Lacoste (2011), consideram possível observar conciliações entre eles.

Em geral, devem as artes representar o que é belo, tanto no sentido estético quanto no moral – os belos corpos e as belas ações – para que o espírito, estimulado pelo prazer derivado da contemplação do que é perfeito e excelente, sinta-se inclinado à prática das virtudes e ao conhecimento da verdade. Desse modo, o princípio da *imitação*, invocado para explicar a natureza da Arte, define igualmente a função ética e espiritual que ela desempenha, função que consiste em induzir a alma a imitar o que é bom e digno de ser imitado (NUNES, 2016, p. 22).

O autor completa que as três principais ideias que se destacaram acerca do Belo, para os gregos, foram – a de sentido estético, moral e espiritual/intelectual. No sentido estético, o Belo seria observado, na simetria e na harmonia das formas, das cores, dos sons, enfim, gerando a fruição do intelecto e da alma. E, inevitavelmente, no campo estético, vemos também um teor moral, já que a qualidade moral humana – o caráter, será exposta esteticamente nas ações representadas. Em nossa interpretação, acreditamos que, apesar de Benedito Nunes (2016) não explicitar, essa conexão do aspecto estético com o moral, pode ser verificada através da representação de personagens dotados pela *areté*, por exemplo. A partir de Jaeger Werner (2003), sabemos que esse é um ponto elementar representado na poética épica e trágica, e é característico da alta hierarquia social e suas ações virtuosas, vejamos:

O tema essencial da história da formação grega é antes o conceito de *areté*, que remonta aos tempos mais antigos. Não temos na Língua Portuguesa um equivalente exato para este termo; mas a palavra “virtude”, na sua acepção não atenuada pelo uso puramente moral, e como expressão do mais alto ideal cavalheiresco unido a uma conduta cortês e distinta e ao heroísmo guerreiro, talvez pudesse exprimir o sentido da palavra grega. Basta isto para concluirmos onde devemos procurar a origem dela. É às concepções fundamentais da nobreza cavalheiresca que remonta a sua raiz. Na sua forma mais pura, é no conceito de *areté* que se concentra o ideal de educação dessa época (WERNER, 2003, p. 25).

Como pudemos ver, apesar de não termos para a palavra em questão um equivalente de tradução, que pudesse nos ajudar na compreensão mais objetiva, não podemos desconsiderar de que se trata de um atributo próprio dos nobres (os chamados homens superiores, por Aristóteles, na *Poética*). Além do mais, ela representa um conjunto de qualidades em esferas diversas: físicas, espirituais, morais e sociais. Sendo assim, a *areté* pode ser vista, através da bravura, da coragem, da força, da capacidade de persuasão, da eloquência, enfim, em atitudes gerais de honra e heroísmo dos personagens de ascendência nobre.

No sentido moral, propriamente dito, a expressão do Belo estaria no equilíbrio, na harmonia consigo mesmo, na moderação entre o vício e a virtude – na medida do Bem – pois o Bem e o Belo, desde Sócrates e Platão, foram vistos como um ideal, uma união perfeita. Eles representariam a Verdade, haja vista que estão, na utilidade e na função de cada coisa,

exercendo perfeitamente sua finalidade própria, por isso, ela é a essência do Belo, na doutrina platônica. Isso favoreceu as bases do conceito *kalokagathía* (belo e bom), no século V a.C, e o seu ideal pedagógico. Nesse sentido, segundo Platão, os jovens deveriam praticar exercícios para terem a beleza estética do corpo, do mesmo modo que deveriam cultuar o conhecimento e as artes, a fim de alcançarem a elevação da moral e do espírito. E que, de certa forma, essas postulações gregas foram assimiladas, principalmente, no processo de helenização. Recordarmos, então, daquela máxima latina, que ficou bastante conhecida e foi apropriada por diversas áreas: “*Mens sana in corpore sano*” (Mente sã num corpo sã), como dizia o poeta latino Juvenal, em sua Sátira X.

No sentido espiritual/intelectual, Nunes (2016) afirma que essa é a terceira posição na hierarquia propositalmente, pois está na contemplação filosófica, na reflexão teórica do conhecimento, e que faz parte da essência racional do homem. Desse pensamento, advém a fonte de prazer, não apenas dos sentidos, como também da faculdade da inteligência.

Tal caracterização da *mímesis* da Beleza traz as suas complexidades, haja vista que ela contempla, tanto o sentido moral, como o estético, e cada uma possui naturezas bem diversas. Nem sempre o objeto de imitação belo (no sentido do simétrico), será, do mesmo modo, motivador e modelador dos bons atos, temos, então, um impasse quase indissolúvel. Mesmo na Antiguidade, podemos observar alguns exemplos dessa nossa contestação, como já comentamos ser o caso da comédia, que representa, segundo Aristóteles (*Poética*), os homens considerados “inferiores”, de baixa estirpe, e, conseqüentemente, seus maus costumes, suas formas distorcidas, que promovem o riso. Do mesmo modo ocorre, na tragédia, pois, apesar de seus personagens serem dotados pela *areté* (o que, por um lado, fica mais próximo dessa estética ideal), ela tem como representação central a dor, o sofrimento, a tristeza. Por isso concordamos com Benedito de Nunes (2016):

A imitação, no sentido aristotélico, estende-se mesmo àquelas coisas desagradáveis à vista, repelentes porque ameaçadoras, feias porque inermes e sem vida. Como se sofressem uma transfiguração em seu aspecto natural, adquirindo nova existência por efeito da Arte, tais coisas, quando imitadas, tornam-se atraentes, dando-nos prazer contemplar as suas representações. Não é que o Belo se torne feio. É que o Belo, na Arte, não coincide com a beleza exterior dos objetos representados, mas sim com a maneira de apresentar as coisas ou ações, a natureza ou o homem. Aristóteles tende, em sua *Poética*, a considerar a beleza como propriedade intrínseca da obra de arte (NUNES, p. 29; *grifos nossos*)

Vemos, então, a abrangência do Belo, no contexto da *mímesis* aristotélica, que vai além de leituras genéricas, de que ele seria apenas o agradável e nobre. A beleza poética está, não

apenas em sua configuração simétrica das formas, como é o caso, por exemplo, das reconhecidas e famosas formas estéticas dos nossos personagens Helena, Narciso e *Psiquê*, mas também em sua representação funesta. Parece antagônico, mas é o que ocorre, por exemplo, nos enredos trágicos, em que o Belo é visto, na organicidade da estrutura, no cumprimento a sua finalidade própria e na maneira pela qual é apresentada, como nos ratifica Nunes (2016). Ou seja, na tragédia, o Belo estaria, apesar da representação de sofrimento, decadência e morte, na sua estrutura dramática orgânica, em sua finalidade alcançada (provocar a catarse), e na maneira de apresentação do seu enredo, com reconhecimento e peripécias, correspondendo à própria natureza do seu gênero.

Bendito Nunes (2016) não discorre sobre o que seria, no contexto da comédia, o seu caráter Belo. Todavia, se tomarmos como horizonte o raciocínio realizado acima, sobre a tragédia, entendemos que a comédia, ao cumprir com êxito o seu propósito, consagra-se Bela. Entendemos, então, que a Beleza estaria, nesse sentido, na finalidade das ações do enredo, e não em seus meios (feiura, deformidade, dor, morte etc). Assim, enredos Belos, ao nosso ver, seriam aqueles que correspondem coerentemente com os seus propósitos, por assim dizer, à sua razão de ser. Nesse sentido, o da comédia seria o de provocar o riso, enquanto o da tragédia seria provocar a catarse.

Em nossa análise crítica, complementamos que, além dos elementos de organicidade, meio e finalidade, que Nunes (2016) destaca, como essencial para assegurar o Belo das Artes, existe outro componente essencial, na *Poética*, de Aristóteles: a verossimilhança (VII, 1451a, 11-15). Esse é um conceito fundamental, na teoria sobre a *poiésis*, e que entendemos como mais uma possível chave de leitura para a nossa compreensão ampla do Belo. Ser verossímil é algo essencial para consagrar a organicidade, a unicidade estrutural de uma obra, promovendo-lhe a perfeita harmonia. Por esse viés, conseguimos ver que a Beleza está, além de formas superficialmente vistas como belas, porque está, na capacidade do enredo mítico, seja ele de gênero épico, trágico ou cômico, em atingir os seus objetivos, por meios representativos criativos, por uma exímia e orgânica elaboração poética.

Isso porque, mesmo o irracional, é tolerável e aprazível, quando escrito por um bom poeta, como dia Aristóteles, em seu elogio a Homero, no capítulo XXIV, da *Poética*. Garantidas pelo artífice da *poiésis*, por meio de sua *tekné*, a ordem e a grandeza, em conjunto, respondem pela beleza, na acepção de sua propriedade estética, que emerge na obra artística, assegurando a sua unidade e a sua organicidade, como assegura Nunes (2016, p. 30).

Tendo em vista a sua perspectiva mais estrutural, para Aristóteles (*Poética*, VII, 1451a), o belo na arte encontra-se no perfeito arranjo das partes, e não na revelação da verdade, como

pensara seu mestre Platão. O enredo, a verossimilhança, a necessidade, os caracteres, enfim, esses serão os responsáveis pela composição perfeita, vejamos:

*ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν [35]πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ
τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖχθαι ἀλλὰ καὶ
μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ
τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πάμμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (...) οὔτε
παμμέγεθες (...).*

Ademais, desde que o belo, seja um ser vivente ou todo aquele que se compõe em partes, não há que suportar apenas essa ordem, mas também uma grandeza que não seja ao acaso; pois o belo está na magnitude e na ordem, e portanto não poderia ser belo algo muito pequeno (...) e o não seria também muito grande (...) (*Poética*, VII, 1450b).

Como podemos observar, o belo está na ordenação, no equilíbrio (como ilustra a comparação com o tamanho dos animais pequenos e grandes), na clareza do conjunto, conforme a verossimilhança, a necessidade, para que os fatos não sejam ao acaso, mas sim, propositadamente eficazes, ao contexto dado. Ele exalta a sua configuração de grandeza (*μέγεθος*) e magnitude (*μεγέθει*), como elementos associados ao belo. Consideramos que essa posição, aparentemente restritiva, possui destaques importantes a serem feitos, uma vez que essa magnificência e essa ordem solicitadas estão em acordo com o teor de verossimilhança das ações. Elas devem ter um caráter de estruturação concatenada e coerente com o enredo, logo, mesmo os fatos impossíveis, pela boa execução poética, podem alcançar a persuasão.

Além do mais, no caso das tragédias, por exemplo, a grande preocupação de Aristóteles é que, a falta dessa prerrogativa (a organicidade estrutural), comprometa o efeito trágico, principal meta do enredo trágico, dispersando-se nos episódios. No capítulo VII (*Poética*), o filósofo comenta também acerca da memória, como elemento importante para se compreender a importância da extensão das fábulas, já que a memorização dos fatos é imprescindível para o acompanhamento dos eventos, que giram em torno do nó da trama e do seu desenlace.

Aristóteles defende uma unidade entre as partes e, de acordo com o gênero, em prol de uma coesão total, para que possa alcançar o seu propósito. Por exemplo, sabemos que a duração da tragédia é diferente da epopeia, sendo a primeira mais curta e a segunda mais longa, com muitos episódios (*Poética*, XXIV). E é importante compreendermos que essa orientação temporal não era apenas figurativa, mas essencial para a composição da narrativa, a fim de que ela seja clara, coesão e bem executada.

No caso da tragédia, o efeito trágico, promovido pela catarse, deve ser a sua pretensão máxima, por isso, nos concursos, eram vencedores os que melhor alcançavam o teor trágico. Não sem razão, Aristóteles considerava Eurípedes o poeta mais trágico (*Poética*, XIII), já que era o que melhor concretizava a composição orgânica do enredo e de sua finalidade.

Para compreendermos melhor essa exposição, propomos recordar do que ocorre, na peça *Ájax*, de Sófocles. Nesta, revoltado por não ter ficado com as armas de Aquiles morto, o que seria símbolo de seu renome e sua honra, Ájax decide matar os chefes gregos (Menelau e Agamêmnon), mas acaba sendo vítima da deusa Atena, que o faz matar animais do rebanho. Ao reconhecer a sua atitude, o herói acaba por suicidar-se. A partir dessa situação, vislumbramos o que poderíamos considerar como a extensão e o limite adequado da tragédia, ou seja, a passagem do herói da fortuna ao infortúnio (*Poética*, VII, 1451a). Contudo, essa peça sofre algumas críticas, desde a Antiguidade, já que, após a morte de Ájax, a história prossegue, atenuando e dispersando o efeito trágico.

Assim, compreendemos que a amplitude da fábula trágica deve ir até onde consiste a sua harmonia e coerência, com ações elaboradas de acordo com a verossimilhança e a necessidade, de modo que a memória possa abarcar. Lembrando que essa defendida unidade de enredo não deve ser confundida, como alerta-nos Aristóteles (*Poética*, VIII), com a existência de um único personagem central. Segundo o filósofo, isso não determina a unidade de ação e a unidade do mito, uma vez que existem enredos de personagem único, mas que o poeta não consegue elaborar de acordo com a coesão precisa. Reunidos esses elementos orientados por Aristóteles, pode-se alcançar o que ele chamaria de poética bela, que compreende a magnitude, a clareza, a proporção, a coesão, a unidade e a sua finalidade. Elementos estes fundamentais para o que propomos chamar de ‘composição orgânica do mito’, já que possuem relação recíproca, em que a ausência e/ou presença de um afeta, consequentemente, o outro. No caso que ilustramos anteriormente de Ájax, por exemplo, conseguimos entender que a duração prolongada da peça, após o clímax da ação suicida, acaba comprometendo o seu efeito trágico.

Diante do exposto, compreendemos o porquê Aristóteles sugere ser mais bela a epopeia de maior extensão, enquanto, ao contrário, tem mais beleza a tragédia menor (*Poética*, VII, 1451a, 10). Pois compreendemos que cada gênero tem um parâmetro próprio e adequado para sua eficaz constituição, que está relacionada com a sua natureza. Não podemos esquecer que, para Aristóteles, a beleza encontra-se, num enredo que atinge propriamente a sua finalidade (*Poética*, VII, 1450a, 20-25). Assim como encontrava, nos enredos complexos, e, principalmente, na ocorrência da peripécia e do reconhecimento juntos, as formas mais belas

(*Poética*, XI, 1452b). O filósofo evidencia a beleza como atributo da arte e, como tal, encontra-se na adequação de sua própria natureza.

Plotino, por sua vez, em *Enéadas*, sendo guiado pelo pensamento platônico, considera que a beleza está, na simplicidade, e que as partes (Uno), e não somente o todo, são belas. Essa posição é bem diversa da de Aristóteles, que, como vimos, enxerga a beleza na complexidade dos enredos. Suas posições seguem com caráter místico, de êxtase, com a ideia de uma Beleza remanescente. Acredita que o Belo está, no inteligível, e exemplifica, através da música, a sua defesa de que as partes, constitutivas do todo, são belas, pois entende que cada um possui sua própria magnitude.

Esse alcance ao plano do inteligível, fez que Plotino demonstrasse a possibilidade do Belo na arte, com a sua representação inteligível do homem, distanciando-se da orientação de seu mestre Platão. Em Plotino, a arte aparece com um meio de elevação espiritual, num processo que Maria S. Marinho (1998, p. 385) chama de “metafísica estética”. Por tudo isso, Luciana Soares (2003) resume:

A noção da beleza (*kállos*) na filosofia de Plotino está intrinsecamente relacionada aos três níveis da realidade por ele distintos, ou seja, a Alma (*psukhé*), o Intelecto (*noûs*) e o Uno (*hén*), não se restringindo assim às disciplinas artísticas ou a um campo de expressão que possa vir a constituir uma “Estética”, pois ela deve ser apreendida a partir de uma visão metafísica. Por essa razão, o estatuto da arte (*tékhnē*) em Plotino tem um sentido essencialmente metafísico e ela é valorizada na medida em que consiste em um dos modos de reconhecimento da beleza. Pois a beleza transparece na arte porque ela provém da forma que está no intelecto do artista e não do seu fazer manual, ou seja, o artista traz à visão a beleza, quando ele possui o conhecimento intelectual da forma, e não por sua habilidade manual (SOARES, 2003, p. 111-112).

A alma anseia unir-se à beleza inteligível, como se houvesse uma necessidade do sensível em prol de sua materialidade, mas, para tanto, faz-se necessário haver um percurso. É-nos interessante perceber que essa beleza não está, na sua forma pura, e sim, no processo artístico, que a transmuta, e possui beleza própria. Indo além, ele critica os que repudiam a arte pelo fato de imitar a natureza, devido ao fato de sua *mímesis* não alcançar a sua essência. Esta exposição, naturalmente, faz-nos recordar dos postulados platônicos e sua hierarquização ontológica da *mímesis*, que se afasta da Verdade.

Desse modo, apesar de ser considerado, por muitos estudiosos, como um filósofo neoplatônico, não podemos ignorar essas posições essenciais, que qualificam a originalidade dos pressupostos de Plotino. Isso se dá não porque em Platão o belo e a arte são, por vezes, dissociados, pois já comprovamos o contrário disso. Todavia, o que não se pode ignorar é que,

no pensamento platônico, os eixos Beleza e Arte estão ligados de modo crítico, diferentemente do que encontramos na *Enéada*, em que essa relação é bem explícita. Plotino considera, por exemplo, que uma pedra, que atingiu a beleza, devido a sua representação na arte, será bela, não igualmente comparada a outra pedra, mas por si mesma, pela forma artística que adquiriu (*Enéada*, I, 6, 6-10). Ainda mais, ele comenta que, se a crítica à arte é por ela imitar a natureza, podemos desconsiderá-la, já que a própria natureza também realiza imitações (*Enéada*, I, 6, 10-21).

Essas posições influenciaram autores importantes e, inclusive, a ideia da beleza suprassensível deriva desse postulado, e foi desenvolvida pelo movimento neoplatônico, em Florença, por Marsilio Ficino, como explica Umberto Eco (2017, p. 184). Plotino considerava ainda que, quando reduzida à inteligência, a alma tornava-se, ainda mais bela, e completa que o Bem e a Beleza são semelhantes a Deus, porque, desde a sua origem, todo o Belo compunha uma realidade verdadeira (*Enéada* I, 6, 6). Além do mais, ele afirma que o olhar, diante do objeto, deve-se fazer semelhante ao que é observado, a fim de que possa ser captado completamente e de modo inteligível. Isso porque se acredita que as ideias são produto e a essência da inteligência (*Enéada* I, 6, 9).

Umberto Eco (2017), em *A história da beleza*, faz um percurso, ao longo da história, desde Platão, Aristóteles, Plotino, até a beleza de consumo, recorrente na modernidade. Ele considera a Arte como a grande testemunha histórica da Beleza, desde Hesíodo, Homero, Safo, e as suas mudanças, por exemplo, no século XV (com as belas máquinas), e, em XVII, com a vanguarda e a sua configuração enquanto objeto de mercado. Sobre o ideal estético para os gregos, ele declara:

Sobres essas bases, podemos falar de uma primeira compreensão da Beleza que é ligada, entretanto, às diversas artes que a exprimem e não têm um estatuto unitário: nos hinos, a Beleza se exprime na harmonia do cosmo; na poesia, no encanto que faz os homens se deliciarem; na escultura, na apropriada medida e simetria das partes; na retórica, no ritmo justo (ECO, 2017, p. 41).

Acrescentemos ainda, aos pressupostos elencados acima, que o poder de persuasão, além do ritmo, era também característica fundamental para a exposição de uma retórica bela. Diante da ausência desse “estatuto único”, o autor utiliza a dualidade de Nietzsche, em *O Nascimento da tragédia* (2007), para expor essa diversidade que chega a ser antagônica, baseada no apolíneo X dionisíaco. Embora somente na modernidade tenha sido aprofundada, o mundo grego revela-nos essa coabitação antitética em que vemos “a irrupção do caos na beleza

da harmonia.” (ECO, 2017, p. 55). O autor usa as imagens abaixo para ilustrar as suas proposições, entre o equilíbrio, a medida, a harmonia e a ordem, do Apolínio; em oposição ao caos, à infração, à possessão, aos mistérios religiosos e ritos sacrificiais, símbolos do dionisíaco. Recordemos que Dioniso, através dos seus cultos, possibilitava instaurar o estado de exceção, fluidez e simbolizava a ascensão do feminino ao protagonismo ritualístico, rompendo com a restrição da rotina familiar e do lar (*oikos*), em estímulo ao êxtase e a liberdade. Vejamos a seguir a oposição divina:

Figura 6 - Apolo e a perfeita harmonia⁸⁴



(Fonte: <https://greciantiga.org/img.asp?num=0285>)

⁸⁴ Conhecida como Apolo de Belvedere, essa escultura em mármore atribuída a Leocares (325 a.C) fica no Museu do Vaticano.

Figura 7 - Dioniso e os seus mistérios (Pompéia, I a.C.)⁸⁵



(Fonte: <https://www.arsgravis.com/los-misterios-de-dioniso/>)

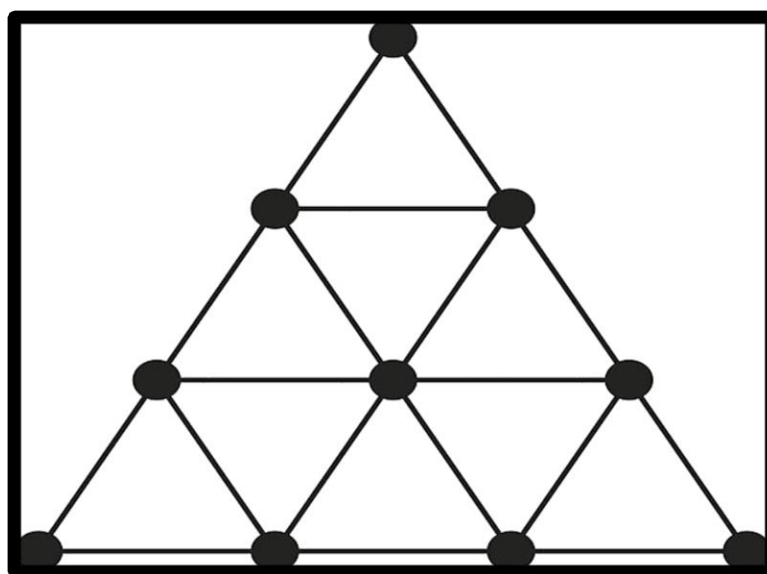
É preciso destacar que a ideia de harmonia e de proporção, que tanto influenciou, por exemplo, a elaboração das esculturas clássicas, derivou do matemático grego, pois com Pitágoras surgiu uma perspectiva estético-matemática do universo, uma vez que as coisas existem “(...) porque refletem uma ordem e são ordenadas, porque nelas se realizam leis matemáticas que são ao mesmo tempo condição de existência e de Beleza” (ECO, 2017, p.62). Mas é importante salientar que, entre os séculos VII e VI a.C, iniciados pelos pré-socráticos, essas ideias foram iniciadas, com Tales, Anaximandro e Anaxímenes. Nesse sentido, o medo sacro pelo infinito, fizeram os pitagóricos buscarem, nos números, a ordem e as respostas para entenderem as complexidades do mundo.

Faz-se, então, crucial a compreensão do *tetrakýs*, que representava a relação entre os vários pontos, expressando a unidade da multiplicidade, pois uma infinidade de triângulos equiláteros podia ser obtida, por meio de um único “triângulo perfeito”. O *tetrakýs* representa, simbolicamente, não apenas de uma equação numérica, mas a matéria e o universo. Formado cada lado do triângulo, por quatro pontos, eles estão unidos pelo ponto central, o eixo e a unidade, a partir do qual se desenvolvem os demais. Assim, como explica-nos Umberto Eco

⁸⁵ Essa é parte do mural da Vila dos Mistérios, Pompéia (I a.C).

(2017, p. 64), o número quatro simboliza a força, a justiça, enquanto o número três representa a perfeição da igualdade. Essas ponderações exercerão grande influência na Idade Média, no Renascimento, e serão apropriadas, em teses arquitetônicas e em signos religiosos, a exemplo da Maçonaria, em que o triângulo é a sua célula representativa. A seguir, vejamos a imagem do *tetrakýs*:

Figura 8 - O *tetrakýs*



(Fonte: <https://www.redbubble.com/people/nitty-gritty/works/12776857-tetraktys-the-unit-of-four-pythagoras?p=art-print>)

O autor também nos chama atenção para a recorrente beleza dos monstros, ao longo da história, presente, desde a mitologia grega, passando pela Idade Média, até os nossos dias. Umberto Eco (2017, p. 133) diz que muitos entendem o Feio como uma antítese do Belo, todavia o consideramos como mais uma de suas faces, pois eles se interdefinem. Isso porque a Beleza não é unívoca, monótona, homogênea, como utopicamente costumamos pensar. Acreditamos em seu poder de se metamorfosear e de multiplicidade, que ocorre em si mesma, e não apenas com as mudanças históricas. Umberto Eco (2017, p. 133) adverte-nos sobre o potencial da arte em transfigurar o Feio em Belo, assim, o objeto destituído Beleza, por meio da arte, pode vir a tornar-se uma representação Bela. O que ele exemplifica, na Idade Média, com as ilustrações do Diabo, da Paixão de Cristo, e com o protagonismo da dor, da tortura e da morte. Não podemos também desconsiderar o que propomos chamar de “relativização do reflexo”, em que o Belo aos olhos de um, pode ser Feio, e, aos olhos de outro, não e vice-versa. Eis que

cada cultura, ao lado de uma concepção própria do Belo, sempre colocou a própria ideia do Feio, embora em geral não seja difícil estabelecer pelos vestígios arqueológicos se aquilo que está representado era realmente considerado feio: aos olhos de um ocidental contemporâneo certos fetiches, certas máscaras de outras civilizações parecem representar seres horríveis e disformes, enquanto para os nativos podem ou podiam ser representações de valores positivos. A mitologia grega era rica de figuras tais como faunos, ciclopes, quimeras e minotauros, ou de divindades como Príapo, consideradas monstruosas e estranhas para os cânones de Beleza expressos pela estatutária de Policleto ou de Praxíteles, embora a atitude para com essas entidades nem sempre fosse de repugnância (ECO, 2017, p. 131-133).

A oposição entre “atração X repugnância”, como vemos, nem sempre define o *status* do Belo, o que nos demonstra a complexidade em tentar fixar e equalizar a sua definição. Por tudo isso, para nós a Beleza define-se *per si*, e, desse modo, ela não escapa de suas intrínsecas configurações, que são, quase sempre, diversas e paradoxais. Se refletirmos, por hora, em breve comentário, sobre os nossos personagens Helena, Narciso e Psiquê, veremos que, apesar de toda representatividade de Beleza atraente que possuem, a mácula trágica de suas vidas também nos causa dor, sofrimento e, portanto, sentimentos repugnantes e desagradáveis. Nesses casos, coabitam, simultaneamente, e não em contradição, a “atração-repugnância”, como reflexos diversos de um mesmo *Ser*.

Em Medusa, por exemplo, “(...) horror e beleza formam um todo único” (ECO, 2017, p. 323). Essa figura mítica, filha de Fórcis e Ceto (divindades marítimas), era a principal entre as Górgonas, como se chamavam a tríade monstruosa, formada por Medusa, Esteno e Euríale. Pierre Grimal (2005), no *Dicionário da mitologia grega e romana*, explica-nos que, nas várias versões do mito, primitivamente, ela já era essencialmente um monstro, mas, em outras, Medusa havia sofrido uma metamorfose. Conta-se, em uma das versões do mito, que ela era uma moça muito bela, orgulhosa, principalmente, de sua cabeleira, e que, por ter ousado competir a sua beldade com a deusa Atena, em punição, esta havia transformado em serpente os seus cabelos. Desde então, enquanto suas madeixas causavam pavor, o seu olhar atraía de tal modo que transformava em pedra os que ele fitasse. Logo, não foi aleatória a nossa escolha pontual de Medusa para ilustrar, da melhor maneira, a condensação entre a “atração-repugnância”, pois dão-se, não em oposição, mas simultaneamente, paralisando as vítimas sem escape.

Umberto Eco (2017) enfatiza que existe um fator em torno do Feio que projeta a atração para si, que são as construções lendárias, que anunciavam a existência de seres, até então, desconhecidos e que “(...) irão povoar os bestiários helenísticos e medievais” (ECO, 2017, p. 139). Entretanto, não podemos ignorar que nos chamou atenção o fato de o autor não fazer

referência ao Belo e/ou ao Feio no mundo romano, seja através das representações poéticas, das esculturas, da magnânima arquitetura dos templos, das arenas enfim. Essa ausência, numa obra tão relevante, limita-nos a entender melhor, por exemplo, o espetáculo agradável da dor, da morte, através do sangue dos gladiadores derramado nas arenas itálicas.

Ressaltamos que esses combates, de certa forma, promoviam prazer, êxtase e, até mesmo, era motivo de entretenimento para a população, principalmente para a grande massa da plebe. Sabemos que a afamada práxis, em Roma, não se restringia somente aos planos materiais da vida, como também em seu aspecto transcendental, sendo assim, dedicada à concretude e ao imediatismo, a religiosidade romana⁸⁶ encontrou nos combates sanguinários um de seus expoentes mais visíveis. E, tendo surgido em 264 a.C, apenas enquanto um rito funerário, “(...) os Romanos tornaram-lhe rapidamente o gosto” (GRIMAL, 2009, p. 280). Nessa data, houve um sacrifício humano que estabeleceu o formato dos combates entre os gladiadores, uma vez que, de início, eram dedicados aos deuses e, com o passar do tempo, mais precisamente, no período do império, foi tornando-se um espetáculo de teor mais profissional.

Além do mais, esses confrontos possuíam um prazer peculiar, motivado pelo afã do *além de*, da superação da força e da provação do poder humano. E, por mais que nós, na contemporaneidade, possamos estranhar esse regozijo encontrado, em jogos sangrentos, é inegável que essa característica era mais uma que acentuava o seu aspecto caráter religioso, uma vez que

É lícito deplorar aquilo que foi uma tara da civilização antiga no seu todo, uma concessão lamentável ao gosto universal das massas populares pela crueldade – mas seria ilógico fechar os olhos sobre o que outras épocas toleraram, testemunhos de igual desprezo pela vida humana. (...) Tal como acontece nos jogos cénicos, os espetáculos de anfiteatro eram dominados pelo desejo do maravilhoso, do inédito, da busca do impossível (GRIMAL, 2009, p. 284).

E essa ânsia é tanta que, posteriormente, passaram a acrescentar na arena a presença de animais exóticos, muitos vindos da África, da Índia, como os elefantes, leopardos, serpentes,

⁸⁶ É preciso enfatizar que qualquer consideração a respeito da religião romana não pode deixar passar a despercebido o fato de que ela representa um amálgama fundamental, pois “(...) referimo-nos a uma diversidade de relações com o divino tanto no tempo como no espaço” (FUNARI, 2018, p. 55). Haja vista a razão de que, ao longo de séculos, Roma, foi conquistada e conquistou diversos territórios, alterando as suas raízes rurais e assimilando novas tradições, como a dos etruscos, a dos gregos, os mistérios do Oriente e o monoteísmo judaico-cristão. Tudo isso ocasionou que eles pudessem recriar os seus costumes “(...) ora aceitando influências estrangeiras, ora rechaçando-as, o que indica sua dimensão política e de identidade cultural ” (Ibidem). Por exemplo, na obra de Apuleio, *Metamorfoses*, pode-se visualizar bem, no decorrer de toda obra, o contato com cultos diferentes, em certos pontos aceitos e, em outros, rechaçados como seitas, dando-nos uma amostra dessa riqueza diversa que não deve ser lida como uma expressão homogênea, sem variações contundentes temporais e espaciais.

aves multicoloridas etc. Se o *kalón* é aquilo que agrada, segundo Umberto Eco (2017, p. 39), então, nesse caso, o agradável, residia na curiosidade pelo diferente, pelo desconhecido, numa satisfação instintiva e subtil perante os mistérios da natureza. Esse prazer correspondia a uma necessidade profunda dos romanos de reencontrar o *ab origine*, em sua forma pura e primordial, e “(...) de comunicar com elas numa espécie de baptismo sangrento, de sacrifício colectivo no qual a multidão se une ao bestiário” (GRIMAL, 2009, p. 286). Essa beleza, de carácter cruel e tenebroso, como vemos, não está apenas no medievo ou nas pinturas de Goya, mas já estava registrada, nas culturas antigas, como a greco-romana, e que nos mostram as sutilezas universais e obscuras da humanidade ao longo dos tempos.

Umberto Eco (2017, p. 39) observa que, na Grécia antiga, não foi desenvolvida objetivamente uma Teoria do Belo, por isso, as suas arguições sobre o apolíneo e o dionisiaco, a poesia de Homero e a matemática de Pitágoras não são tomadas como proposições conceituais. No decorrer de sua obra, assim como ele nos mostra os tipos da beleza historicamente, ele faz o mesmo com o mundo grego, apresentando-nos ilustrações do que representava a supremacia do divino, do humano, das produções artísticas. Segundo o autor (2017, p. 39), elas eram as representações do que considera como a essência do *kalón*, nesse período, ou seja, tudo aquilo que agradava). A harmonia do Belo não é, necessariamente, a ausência de oposições, mas o equilíbrio entre os contrastes.

Em *Beleza*, Roger Scruton (2013) apresenta uma análise filosófica, e não psicológica ou histórica, e mostra que muitos “chavões” estão presentes, nas teorias desenvolvidas e nas percepções do senso comum, a respeito da Beleza, como: o gosto, o juízo estético, a apreensão intelectual ou dos sentidos. A partir disso, ele desenvolve uma leitura crítica, contextualizada e fundamentada. Por toda essa diversidade de posições (desde Platão, até os filósofos modernos), o autor observa que não se dispõe a apresentar uma definição do belo. Sua defesa consiste na ideia de que, apesar das crises das humanidades, a percepção do Belo é, sobretudo, baseada em fundamentos racionais, enfatiza Scruton (2003, p. 206-207). Seu temor é o de que, fundada na movediça área da ‘opinião subjetiva’ e de teorias divergentes, a Beleza recaia, numa injusta depreciação. Portanto, não é fortuita a sua ênfase de que são os argumentos racionais que constroem o que entendemos sobre esse tema até hoje.

Consideramos proveitosa a sua apreciação da experiência do belo e do sagrado. Roger Scruton (2003, p. 60-66) assegura que, assim como a beleza, o sacro pode ser identificado, nos mais variados lugares ou objetos, correlacionando-se com o profano. Um simples gesto ou lugar, através de uma atividade religiosa, alcança o *status* da transcendência. Por isso, a dessacralização, a degradação e a violação acompanham o sagrado, ameaçando-o com o

eminente sacrilégio que o circunda. A aproximação da mácula, além de temor, causa desespero, devido ao subjacente retorno ao corriqueiro, comum e elementar idiosincrasia da vida profana. O autor afirma que “A ideia do sagrado nos leva ao ponto mais alto da escala da beleza (...)” (SCRUTON, 2003, p. 65), já que é ele nos permite uma oportunidade de transcender do humano ao divino, e, naturalmente, da mortalidade à imortalidade. Eis que não podemos ignorar: que o próprio prazer da dessacralização também reside em um anseio estético, de reconfiguração da matéria e na necessidade de ressignificação metafórica. Seja motivado pela superação ou pela inversão, um projeto secular não recusa completamente o sacro, haja vista que a sua repulsa, de certo modo, acaba por ratificá-lo ainda mais.

Se recordamos dos mitos selecionados para a nossa tese, Helena, Narciso e Psiquê, veremos que todos possuíam beleza semelhante ou superior aos deuses. Esse caráter sobre-humano, além de provocar encanto, desejo e atração, não deixa de ser um excesso que, como veremos posteriormente, terá trágicas consequências. Vejamos, então, as respectivas representações de Narciso e Psiquê, já que, anteriormente, tivemos a oportunidade de contemplar Helena⁸⁷:

⁸⁷ Vide Figura 4.

Figura 9 - Narciso⁸⁸



(Fonte: <https://arteeartistas.com.br/narciso-de-caravaggio/>)

⁸⁸ Narciso, de Caravaggio (1599), encontra-se Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma (Itália).

Figura 10 - Psiquê⁸⁹



(Fonte: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/51RZpw14%2BjL._AC_SY679_.jpg.)

⁸⁹ Cupido e Psiquê (1798), de François Gérard.

As ilustrações acima revelam a Beleza em diferentes formas e épocas, cada período elabora o seu ideal do Belo, ao mesmo tempo em que contextualizam novos modos de aspirar essa tão almejada condição. Todavia, assim como demonstram os personagens referenciados em nossa tese, essa utopia não só promove o impacto da transcendência que manifesta, como também se mostra vulnerável à mortal e trágica vida humana. Esta que é muitas vezes difícil de ser apreendida, e quase sempre fácil de ser profanável. Sendo assim, para que possamos dar continuidade às discussões do nosso trabalho, discutiremos, a seguir, a significação de Eros, enquanto propulsor da vida e da *poiésis*, e a sua intrínseca relação com o belo, pois sabemos que eles são inseparáveis.

2.2 Eros: a face oculta de um deus

Em nossa pretensão de construirmos um mosaico semântico da Beleza, não podemos esquecer de destacar, em especial, a sua relação com Eros. Este, desde muitos séculos, foi visto como uma força motriz e originária, da qual descenderia todas as coisas. No relato mítico de Apuleio⁹⁰, sua face oculta não podia ser descoberta, nem mesmo, pela sua amada. Para além dos sentidos metafóricos, o que sabemos, de fato, é que muita coisa deve ser ainda desvelada a respeito desse mito e, principalmente, no que se refere à sua conexão com o Belo. Por isso, ousaremos, assim como *Psiquê*, conhecer a “verdadeira” face desse deus (que há muito se esconde por trás de aparências estereotipadas), a fim de explicarmos, nesse tópico, o seu caráter multiforme.

Apesar do trocadilho acima, neste tópico, discorreremos não exatamente sobre o personagem de Apuleio, filho de Afrodite⁹¹, e sim sobre o Eros (Ἔρως) multigênese, popularmente conhecido como o deus do Amor, que representava para os gregos, uma força motriz, criativa e criadora, capaz de harmonizar os opostos e de promover fecundidade⁹². E esta, para os povos antigos, simbolizava opulência, soberania, alimentando-os de esperança, na

⁹⁰ Sabemos que, nesse referido conto, que será estudado, no quarto capítulo, *Eros*, apesar de cônjuge de *Psiqué*, não pode ser visto pela amada, mas ela, tomada pela curiosidade e estimulada pelas irmãs invejosas, rompe com esse pacto e, à noite, enquanto ele dormia, contempla a sua beleza. O descumprimento do compromisso firmado com o amado não ficará sem punição, e *Psiqué* sofrerá penosas consequências.

⁹¹ No quarto capítulo de nossa tese, mais especificamente, refletiremos sobre este Eros, amado de *Psiqué*, e as desventuras dessa relação que são essenciais para a nossa análise do mito da beleza trágica.

⁹² Jean Chevalier & Cheerbrant (2018, p. 376-377) enfatizam que esse sentido do Eros foi fundamental para as postulações cristãs, que podem ser vistas, por exemplo, no “Cântico dos Cânticos” e nos “Hinos Eróticos”, de São Heródoto, por enunciarem o poder de conexão entre os homens entre si, como também dos homens com o divino.

descendência vindoura. Por isso, ele ficou reconhecido pelo sentido de “força motriz”, capaz de gerar *per si* e de impulsionar os homens à realização do que fosse necessário. Pierre Grimal (2005, p. 148-149) comenta que a sua personalidade é instável, desde a época arcaica e alexandrina, na Grécia, assim como em Roma. E enfatiza que, mesmo nos períodos de “embelezamentos alexandrinos”, permaneceu, ainda assim, como uma força propulsora e fundamental do mundo, assegurando a sucessão das espécies, e sobretudo a coesão interior do *Cosmos*.

Através de Hesíodo (*Teogonia*, 116-119), que nos registrou a primeira hierogamia, entre o Céu e a Terra, conhecemos Eros como um deus primordial. Sendo assim, ele compõe o conjunto de quatro deuses basilares responsáveis pela geração dos demais, a saber: Caos (*Χάος*), Terra (*Γαῖα*), Tártaro (*Τάρταρά*) e Eros (*Ἔρος*). Primeiro nasceu o Caos, depois a Terra, sendo seguido pelo Tártaro e, por último:

*ἦδ' Ἔρος, ὃς κάλλιστος ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι,
λυσιμελής, πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων
δάμναται ἐν στήθεσσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν.*

E Eros: que é o mais belo entre os deuses imortais, o relaxa-membros, de todos os deuses e de todos os homens todos, ele domina o intelecto no peito e a vontade ponderada (*Teogonia*, v. 120-122).

Como vemos, ele exerce uma força suprema sobre os homens e, nos próprios deuses, que não podem se furtar de serem impelidos por seu domínio. A sua beleza destaca-se, de modo soberano, sobre os humanos e os divinos, pois é “o mais belo”, e, nesse caso, o uso do adjetivo superlativo não é aleatório, *κάλλιστος*, pois expressa essa qualidade, em um grau bastante elevado, ou, até mesmo, o caráter máximo desse qualificativo. Consideremos ainda que essa beleza se destaca “entre todos os deuses” (*ἐν ἀθανάτοισι θεοῖσι*), o que intensifica, ainda mais, essa sua característica. Ele é também o “relaxa-membros” (*λυσιμελής*), ou seja, o capaz de amolentar os rígidos músculos e abrandar a rigidez determinada dos movimentos.

Capaz de dominar a “vontade” (*βουλήν*, 122) dos deuses e dos homens, triunfando sobre todos os sujeitos aos seus arbítrios. Eros domina igualmente o intelecto (*νόον*), em seu âmago peito, ou seja, ao que lhe é intrínseco (*στήθεσσι*). Prontamente, essa definição demonstra-nos o seu potencial superior, que se sobreleva, mesmo diante das altas divindades. Sem vontade própria, elas ficam submetidas aos seus desígnios e, até mesmo, as suas

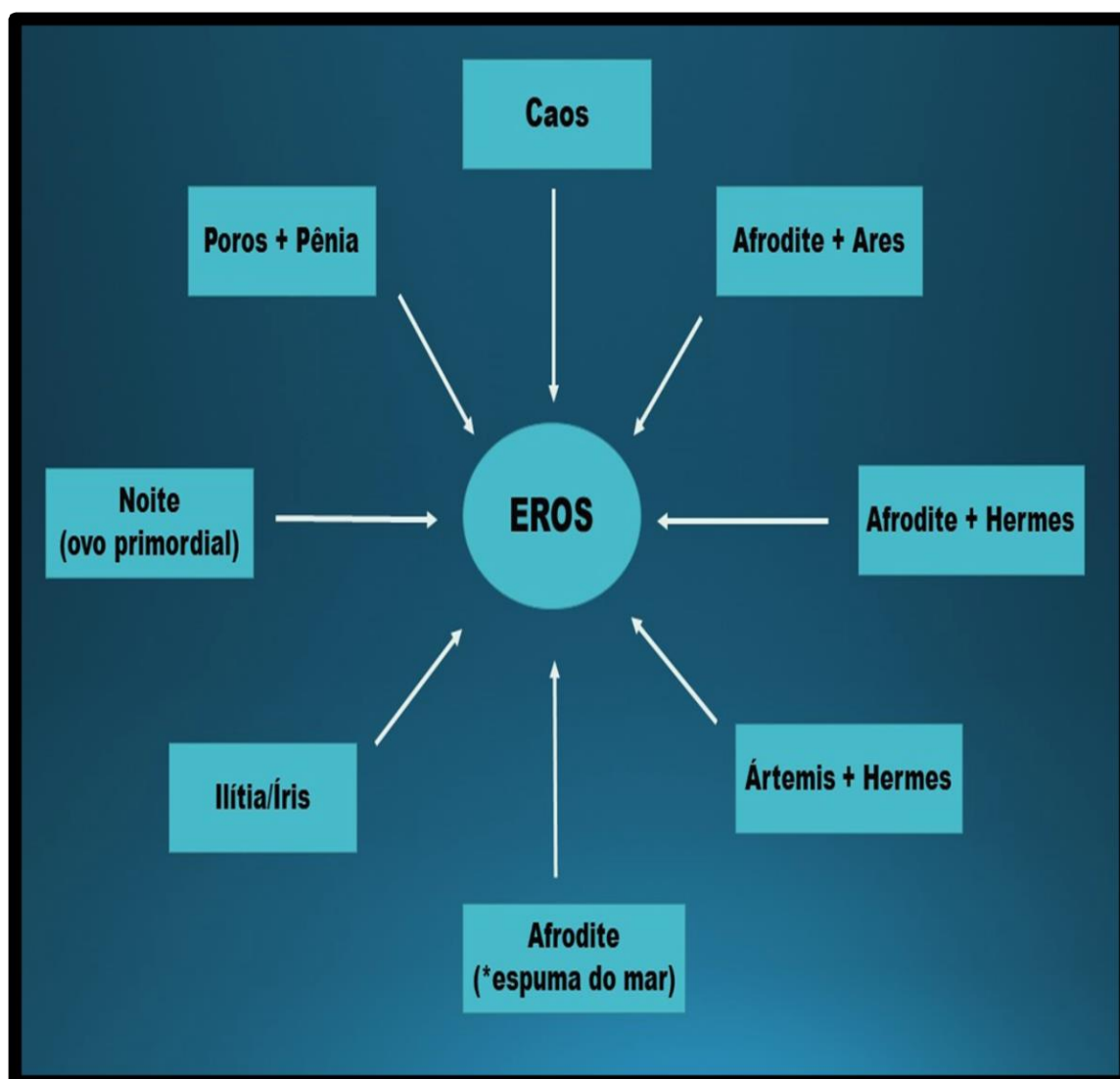
artimanhas pueris. Isso porque não podemos esquecer da famosa imagem do “Cupido” (versão romana do Eros), registrada nas artes, de uma criança alada, brincando de flechar corações.

Segundo Grimal (2005, p. 148) essas versões baseiam-se, em sua genealogia, descendente de Hermes e Ártemis. Deus primordial, apesar de descendente do Caos (como apresenta a versão hesiódica), ele não representa o vácuo. Ao contrário, exprime a ordem harmônica do *Cosmos*, e, por isso, foi o último a nascer, colocando ordenação e unidade no universo.

Ainda na *Teogonia* (155-210), narra-se também outra genealogia de Eros. Nesta ele seria filho de Afrodite, após Cronos destronar o seu pai. Sabemos que este promete a sua mãe, Terra (Gaia), que irá livrá-la da nefasta condição de dar à luz a filhos ocultados pelo esposo, o Céu (Úranos). Cumprindo o prometido, Cronos corta os órgãos genitais do seu pai, com uma foice, e, no alto mar, o órgão sexual, em meio às espumas, faz nascer Afrodite que, na sequência, gerou Eros (*Ἔρως*) e, posteriormente, o Desejo (*Ἔμπερος*). Destarte, Eros e Desejo estão sempre em companhia um do outro, como registra o *Banquete* (207a-207b).

Pierre Grimal (2005, p. 148) traz-nos outras versões do mito, em que Eros teria nascido de um ovo primordial da Noite, ou seria filho de Ilítia/Íris, ou de Afrodite e Hermes, ou de Afrodite e Ares, ou de Hermes e Ártemis, como também a versão filosófica de Platão, de que ele seria descendente de Poros (Recurso) e Pênia (Pobreza). Isso nos mostra que, tão diversa quanto a sua genealogia, é a face de Eros. Vejamos abaixo um quadro genealógico que elaboramos para ilustrar melhor o que foi dito e percebermos que sua origem, muitas vezes, dá-se pela união de forças antagônicas:

Figura 11 - Genealogia de Eros: a face oculta de um deus de origem múltipla



(DANTAS, Michelle Bianca S.)

Além desses apontamentos, é preciso destacar que, mais uma vez, a *paideia*, fator central na formação e na cultura do povo grego, estará relacionado ao Belo e ao “relaxa-membros” (*λυσιμελής*), epíteto de Eros. Werner (2003, p. 239) lembra-nos, inclusive, que as obras de Hesíodo, *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, são “ensinamentos” (*ὑποθήκαι*) aos nobres. Elas representam os princípios sagrados, a chamada “sabedoria campesiana”, que antes só eram transmitidos oralmente. Assim, a ligação entre o jovem interlocutor e o poeta dava-se pelo *eros*. Nesse caso, esse apresenta um caráter masculino - e não feminino, como comumente se vê – de importância decisiva, na formação dos nobres, e que era inspiração à nova aristocracia.

Em comum, todos viviam e aspiravam o amor à *arete*; e esse *eros* os faziam se sentir protegidos da temida desonra e impulsionados a seguirem firmes nas ações notáveis e heroicas, por mais difíceis que pudessem ser. A Grécia apresenta-nos uma complexa apreensão do *eros*, que vai, desde a visão de degradação e torpeza, até “às mais altas concepções sobre a perfeição e a nobreza humanas” (WERNER, 2003, p. 240). Por isso, a cidade de Esparta considerou o *eros* fundamental para o seu rigoroso processo de educação e treinamento, o chamado *agogê* (ἀγωγή). Este era imperativo a todos os cidadãos espartanos, com exceção dos primogênitos das casas reinantes, destaca Werner (2003, p. 240). O autor ainda completa a respeito de Platão, o primeiro a analisar o *eros* com uma perspectiva filosófica:

Na sua teoria do *eros* lança uma audaciosa ponte sobre o abismo que separa o apolíneo do dionisiaco. Ele julga que, sem o impulso e o entusiasmo inesgotáveis e incessantemente renovados das forças irracionais do Homem, jamais será possível atingir o cume daquela transfiguração suprema que atinge o espírito, quando este contempla a ideia do Belo. A união do *eros* e de *paideia*, eis a ideia central do *Banquete* (WERNER, 2003, p. 724).

Nessa obra, o filósofo grego apresenta-nos o que podemos chamar de um “Elogio ao Amor”. Nesse encômio, temos visões distintas sobre Eros: a do orador, do político, do comediógrafo, do tragediógrafo, do filósofo⁹³ entre outros. No *Banquete*, indica-se, por meio de Diotima, uma genealogia distinta da tradição, em que Poros (recurso) e Pênia (pobreza) aparecem como os pais de Eros, que seria, então, um *daimon*. Nos diferentes discursos dos convivas, ele representa variantes significativas, do agrado ao dissabor.

No *Banquete*, Apolodoro narra um encontro casual com um conhecido que o interroga sobre um famoso banquete ocorrido há muito e pede-lhe para narrar o que ocorrera. Apolodoro, a partir do que lhe havia dito Aristodemo, partícipe do *festin*, e discípulo de Sócrates, fora convidado pelo mestre para participar da comemoração de Agatão, que, na noite anterior, havia sido premiado. Ao chegar no local, Sócrates é convidado a sentar-se à direita do anfitrião, que era o lugar destinado ao hóspede de honra. Como de costume, ao buscarem o tema para discursarem, naquela noite, Fedro sugere que se detenham ao Amor, devido a sua grandeza e a ausência de hinos e louvores nesse sentido. Erixímaco acata a proposta e sugere que Fedro inicie o seu “elogio ao amor” (ἐγκωμιαζέτω τὸν ἔρωτα; *Banquete*, 177e).

⁹³ Sabemos que prevalecerá o discurso de Sócrates sobre todos os outros referidos, que busca além da aparência, apreciada pelos demais interlocutores, indo na essência da natureza do Belo, mais do que os seus dons e suas formas.

Citando a *Teogonia*, de Hesíodo, Fedro inicia a sua exposição, enaltecendo *eros* como um deus primordial, e que isso mostra a grandiosidade de um deus tão antigo nos cultos gregos. Ele acrescenta o caso de Alceste⁹⁴, que morre por amor ao esposo, Admeto, e, sendo honroso o seu ato, os deuses, em retribuição, permitem o seu resgate do Hades. Cita também a relação de Aquiles e Pátroclo para ilustrar a sua defesa de que os deuses louvam os que são devotos ao Amor e completa que, na vida e na morte, são felizes os homens que com ele se comprazem (*Banquete*, 180c). Nesse discurso, chama-nos atenção o caráter antigo do culto e das benesses concedidas aos deuses àqueles que não apenas ama, mas que cumprem com honra essa relação, respeitando o amado e oferecendo-lhe a própria vida em sua defesa. A face do deus, nesse contexto, aparece como força antiga suprema, para o qual sacrifícios devem ser devotados em sua honra.

Na sequência dos discursos, destaca-se a fala de Pausânias (*Banquete*, 184b-185d) que prossegue, acrescentando o caráter duplo do amor e a sua complexidade, propondo-se a completar a lacuna deixada nos discursos anteriores. Diz que, assim como há duas Afrodites (Urânia/Celestial- a mais antiga e filha de Úranos; e a Pandêmia, filha de Zeus e Dione, a mais popular), há também duas configurações do Amor. Considera que nada é belo, em si mesmo, pois o modo da ação é que caracteriza a beleza ou não da coisa, logo, seria adjetivo qualificador, e não substantivo. Consideramos importante essa elocução, pois ela nos alerta para distintas facetas do Eros, convergindo para as análises de nossa tese, e que podem ser, inclusive, antagônicas. Por exemplo, a Afrodite Urânia, caracteriza-se pelo perfil mais maduro e isento de violência, enquanto a Pausânica se apresenta jovial e presa nas fugacidades.

Nessa mesma direção do duplo e antagônico, procede Erixímaco que, como médico, ressalta que o Belo está presente, na natureza, das mais variadas formas, do sadio ao mórbido, em que o dessemelhante ama o semelhante, e vice-versa (*Banquete*, 186c). Chamamos atenção para uma passagem do seu discurso, em que comenta sobre a harmonia entre as discórdias, fazendo-nos perceber uma solução viável, em meio a oposições que, nem sempre permanecem indissolúveis (*Banquete*, 187d). Então, assim como a música e a medicina, os fenômenos amorosos, apesar de partirem de uma oposição, podem convergir para uma unidade. Em nossa pesquisa, por exemplo, percorremos, nesse tópico, a investidura para desvendar a “face oculta” de Eros. E, nesse processo, observamos que, apesar de múltiplas, essas facetas unificam-se em um emaranhado complexo e dinâmico que compõe a polissemia do deus em questão.

⁹⁴ Para maiores esclarecimentos do mito, consultar a tragédia de Eurípedes, intitulada *Alceste*.

Destacamos Aristófanes, que, desde o início do seu discurso, adverte sobre a necessidade de prestarem mais homenagens a um ser divino tão poderoso. Utilizando uma linguagem própria de iniciação aos mistérios, ele usa o verbo “*εἰσηγήσασθαι*”. Este significa “iniciar”, “introduzir”, “ensina”, e que era muito comum nas orientações dos cultos misteriosos. Aristófanes comenta sobre os três gêneros antigos: o masculino, o feminino e o andrógino. Acrescenta que, este último, por ser muito poderoso, foi dividido ao meio por Zeus, a fim de tornar-se mais frágil e vulnerável (*Banquete*, 190e).

Chamamos atenção ao fato de que esse discurso é bem distinto dos anteriores, pois, além do teor místico, aponta para uma constante e impossível busca de reconstituição do amante em ver-se completo novamente com a sua metade perdida. Tal posição desafia o amor, em uma procura constante, a fim de encontrar a sua felicidade, haja vista “Como o Amor nos comanda e nos lidera” (*ὡς ὁ Ἔρως ἡμῖν ἡγεμὼν καὶ στρατηγός*; *Banquete*, 193b). Interessante é observarmos os predicativos qualificadores do “Amor”, que indicam a sua força de dominação, uma vez que a semântica de “comandar” e “liderar” (*ἡγεμὼν καὶ στρατηγός*) reforçam os adjetivos daquele que domina, que chefia, ordena entre outros. Nesse sentido, o amor divino apresenta-se como um ser supremo, que atinge pessoas que não podem detê-lo e, muito menos, defender-se de suas flechas⁹⁵. Também não devemos esquecer que, diante de tal poder, o pressuposto do amor andrógino, demonstra uma dependência fatal do outro, de modo que só se consegue ser você mesmo, a medida em que se está com o outro, que é a sua metade.

Agatão exhibe a sua posição, focando na necessidade de se apropriar da natureza do Belo, e não de seus dons, como fizeram os interlocutores que o antecederam. Tal advertência será aproveitada e, ao mesmo tempo, refutada, por Sócrates, numa construção argumentativa que é importante ressaltarmos que, apesar de ser delineada conjuntamente, com ele terá contorno e desfecho (*Banquete*, 189d-204c). O anfitrião destaca algumas características do Belo, a saber: jovialidade, familiaridade, criação, delicadeza, justiça, coragem, temperança e sabedoria. Atentamos para o adjetivo “delicado”, para o qual o filósofo usa “*ἀπαλός*” e variantes, a fim de designar a natureza maleável, tenra, macia, que pode ser ajustável às circunstâncias. Sendo jovem, amigo da paz e da harmonia, não cede a injustiça e a violência, explicando porque, antes dele, havia tantas intrigas entre os deuses (*Banquete*, 196c).

⁹⁵ Fazemos recordar de uma peça de Eurípedes, *Hipólito*, em que este, vitimado pela fúria de Afrodite ao ver-se desprezada pelo jovem casto, que era devotado à deusa Ártemis e ignorava veemente a deusa do Amor. Para se vingar, ela atinge com amor violento Fedra, que se vê, sem nenhuma escolha, vítima dos desígnios divinos e fatias desse sentimento que levará à morte ela e o seu amado.

Apesar de aliado da parcimônia e da delicadeza, não podemos esquecer de seu perfil corajoso que, de tão elevado, “nem Ares se lhe opõe” (*οὐδ’ Ἀρης ἀνθίσταται*; *Banquete*, 196d). Como podemos ver, Agatão apresenta-nos uma reunião bem diversa de caracteres e nos demonstra que a apreciação de Eros é um aglomerado complexo e dinâmico, em que pela força da Paz e da Coragem, apesar de opostos, é capaz de lançar o caos terrível que reinava, por isso ele é fundamental para harmonia do *Cosmos*. Motivados pelo Amor, os deuses exercem as suas atividades específicas, como, por exemplo, Hefesto dedicar-se à metalurgia e as Musas às suas artes.

Sócrates inicia, ressaltando que buscará um caminho diferente para o seu elogio (*Banquete*, 198c), e, rastreando a natureza do Eros, que já havia sido aludida por Agatão, afirma que ele só se concretiza em relação a algo. Seguindo na perspectiva de carência, antes de expor a conversa com Diotima, afirma que, se o amor carece do que é belo, é porque também carece do bom, pois este também é belo (*Banquete*, 201d). Consideramos que essa perspectiva de carência, tão enfatizada, impulsiona a descoberta por algo ou alguém em vistas à sua completude. O que pode provocar grande felicidade, quando se encontra o que se procurava, ou de tragicidade, quando se perde, definitivamente.

Antes de expor as considerações de Diotima, Sócrates destaca o seu potencial excedente, tendo oferecido sacrifícios e conseguido livrar os atenienses de uma peste de dez anos, além de ser mestre dos homens nas instruções amorosas. Ela observa que o que não é belo, também não é, necessariamente, feio, pois não há uma oposição e identificação consequente (*Banquete*, 202b-202c). Por isso, o Amor não é Belo, nem Bom, mas também não é Feio, nem Mau. Ele é o intermédio dos extremos, o que alicerça a progressão do seu discurso, ao afirmar que Eros é um gênio, um “grande *daímon*” (*δαίμων μέγας*; *Banquete*, 202e). Este, ciente de seu estado de carência, procura, constantemente, o belo/bom, e seus dons são os de interpretar e de transmitir aos deuses as coisas que advém dos humanos, sejam súplicas, sacrifícios, pois ele atua como intermediário das iniciações sacras, até mesmo, da adivinhação, da magia (*Banquete*, 202d-203b).

Vê-se que a sacralidade faz parte da função definidora de Eros, que transcende a mensagem para mundos praticamente incomunicáveis (mortal e imortal). De sua posição intermediária, ele se encarrega de estabelecer o contato entre esses mundos (profano e sacro), completando a comunicação. Essa função, de interpretar a linguagem de deuses e homens, só lhe é possível por estar no intermédio, assim também como lhe possibilita realizar a transmissão da mensagem. Segundo Diotima, gerado no natalício de Afrodite, Eros é o seu servo e, portanto,

amante do belo. Com a sua descendência de potências antagônicas (Poros [Recurso] e Pênia [Pobreza]), ele é, ao mesmo tempo, carente e opulento, árido e corajoso. Portanto, ele se equilibra entre os pólos de Riqueza X Pobreza, Mortalidade X Imortalidade, Sabedoria X Ignorância. E a filosofia, mantém-se nessa imediação, pois nem é sabedoria (que, nesse contexto, é atributo divino; *Banquete*, 204a-204b), nem, muito menos, a ignorância, que é o desinteresse pelo conhecimento. Logo, *Eros*: é a aspiração ao Belo/Bom, é a disposição ao saber, é o amor ao pensamento, e o desejo pela *paideia*. O que nos faz retomar a acertada afirmação, discutida anteriormente, de Werner (2003, p. 724) sobre o *Banquete*, ao enfatizar que a sua questão central se dá em torno não só de *eros*, como da *paideia*.

Diotima⁹⁶ defende que, enquanto o Feio se retrai, o Belo aparece, ilumina e, sobretudo, gera e procria, indicando o caminho da imortalidade (*Banquete*, 206b-207a). A multiplicação das espécies, por exemplo, é um modo de se eternizar, num anseio de superação da mortalidade. Não foi à toa que começamos esse tópico, citando *Eros* como fecundidade, e agora tudo nos fica mais evidente a respeito desse ‘fluxo de vida’. Porque Amor e Beleza são meios de transposição da fatal mortalidade, a que os humanos estão condicionados. Esse anseio de memória (*mnemosíne*), de eternidade, nutre os desejos e impulsiona aos grandiosos e nobres feitos, para que alcancem à imortalidade, onde eles serão preservados e passados de geração em geração (*Banquete*, 208c-208e). E, se “é o imortal que eles amam” (*τοῦ γὰρ ἀθανάτου ἐρῶσιν* ; *Banquete*, 208e), dedicam-se, naturalmente, as atividades típicas do Amor: a procriação, a poesia, a legislação e a filosofia. Estes são meios nobres de superação da condição mortal limitada.

De certa maneira, a reflexão de Platão sobre o Amor também se une a *philia*, tão cara aos estudos filosóficos, e que será aprofundado por Aristóteles, na *Ética a Nicômaco*. Por isso, em *Fedro*, o *Eros* é o caminho ao amor pelo pensamento filosófico, sendo o delírio uma potência divina que propicia à dialética, como explica Nicola Abbagnano (2018, p. 38-49). Ainda em *Fedro* (249d-250c), vemos que ‘Amor’ é o nome que se dá a uma força propulsora, responsável por impulsionar a alma para a recuperação da beleza que outrora foi contemplada. Por isso, geralmente se interpreta que o sentido da vida está na busca pela recuperação do divino, por meio do testemunho do Belo (*Fedro*, 249c-d), vejamos: “(...) mas agora mesmo

⁹⁶ Octavio Paz (1995, p. 31) chama a nossa atenção para o fato de ser uma mulher a responsável por enunciar a fala central no *Banquete*, num ambiente de sequência de falas masculinas, e de perfil homossexual do círculo platônico, e acredita que isso se deva a “(...) uma reminiscência, precisamente no sentido que Platão dá a essa palavra: uma descida à origens, ao reino das mães, lugar das verdades primordiais. Nada mais natural que uma profetiza anciã seja a encarregada de revelar os mistérios do amor, porque, segundo Paz ((1995, p. 31-32), *Eros* seria definido pela preposição “entre”, já que é o elo de comunicação entre os seres.

apenas o belo portou este destino como o de ser o mais notório e o mais adorável” (*νῦν δὲ κάλλος μόνον ταύτην ἔσχε μοῖραν, ὥστ’ ἐκφανέστατον εἶνα καὶ ἐρασμιώτατον*, *Banquete*, 250d-e). Dessa forma, a beleza apresenta-se com uma evidência singular, tendo em vista que possui uma fortuna única de ter dois qualificadores, que, em grego, encontram-se na forma de superlativo: “o mais notório” e “o mais adorável” (*ἐκφανέστατον* e *ἐρασμιώτατον*).

Eros é um meio de condução ao Belo, pois a sua natureza soberana reforça essa atração. Sendo servo de Afrodite (que é *Bela*), verifica-se uma impossível resistência a essa força suprema (*Banquete*, 203 c). Eis que, ao mesmo tempo que nasce o amor, nasce também a beleza, assim, podemos entender que, com o surgimento do ser transcendente *Eros*, aparece o Belo. Não podemos esquecer que a palavra *daimon*, que Diotima usa para identificar *Eros* (*Banquete*, 202e-203b), está imbricado à Beleza, entalecendo uma força que “salta”, “aparece” e “ilumina”:

Eros, como *daimon*, deriva de *daio*, cujo significado é fazer brilhar, iluminar, “aparecer”, apontar, mostrar, determinar, *daimon* é assim *to daimônio* sendo aquele que mostra, ilumina, traz a luz, faz aparecer, vir-a-ser, evidenciando o oculto. Uma viva prova de que Eros é um demônio que faz aparecer a beleza (LOPES, 2017, p. 158).

No *Banquete*, esse *daimon* é também o filósofo, o verdadeiro apreciador da sabedoria. Nessa obra, vimos que *paideia* e a *beleza* aparecem, ajudando-nos a evidenciar a face oculta de *Eros*, divindade tão grandiosa e importante, que nos desafia a confrontá-lo. Essa discussão mostra-nos a dedicação de Platão a *Eros*⁹⁷ e, conseqüentemente, com as coisas sensíveis. Como nos recorda Miguel Spinelli (2016, p. 141-158), o “desprezo ao sensível” que muitos se referem seria uma má interpretação da filosofia platônica e até uma contradição. Já que a sua crítica, como vê-se, no *Banquete* (223d), é à limitação de Aristófanes e Agatão, enclausurados na reprodução de um discurso fruto de possessão divinas. De todo o modo, é impossível ignorarmos que entre Platão e a poesia, existe uma relação tensa, entre a atração e repulsa temerosa.

Em Roma, Eros foi conhecido como Cupido, mas a sua relevância não era como na Grécia, reverenciado, não apenas nos cultos, na representação literária, como também na filosofia, como vimos anteriormente. Miguel Spinelle (2016, p. 149) explica que, nessas duas

⁹⁷ Sabe-se que, de acordo com Pausânias (115-180 d.C.), na *Descrição da Grécia* (I, 30, 2), Platão teria mandado erguer um altar dedicado ao deus do Amor, na entrada de sua Academia de Filosofia.

configurações, o que se assemelhe é o perfil infante, movido pelo impulso, pela festividade e efervescência de vida em plenitude, mas possuem algumas distinções. Na representação grega corrente, estava mais como um jovem adolescente, enquanto, na romana, tinha perfil mais infantil, assemelhando-se à criança de cabelos cacheados. A sua mãe aparece como Afrodite, até porque, no quadro que expusemos acima, vimos que a deusa prevalece sobre os demais como a mãe de Eros.

Uma das maiores elucidações do Cupido encontra-se, na versão romana, do mito grego, pela perspectiva de Apuleio, presente na obra *Metamorfoses*, conhecida como *O asno de ouro*, *corpus* de nosso trabalho. Nessa versão, encontramos “(...) a mais bela e expressiva helenização de Cupido sob as vestimentas de Eros” (SPINELLI, 2016, p. 150), como poderemos entender melhor posteriormente. De modo geral, nesse mito, vemos que, apesar de doce, belo e amável, Cupido não podia ser contemplado pela sua amada *Psiquê*, mas esta se atreve e descumpra com o acordo. Sentindo-se traído, Cupido será auxiliado por sua mãe, Vênus, para cobrar o erro cometido pela amada. Todavia, após muitas provações trágicas, irão se casar e ter uma filha, chamada Voluptuosidade.

De modo geral, sabemos que o processo de helenismo, que é como chamamos o processo de difusão da cultura grega pelo mundo ocidental, principalmente, no contexto romano, fez com que, apesar de algumas diferenças contextuais, a essência da narrativa permaneça inalterável. Durante o chamado Período Helenístico (323 a.C -146 a.C), a cultura grega foi difundida aos territórios romanos conquistados, o que impulsionou as artes e as ciências nesses territórios. Por isso, é muito comum fazermos a conexão entre esses dois mundos (“greco-romano”), observando os paralelos entre eles, mas também as suas especificidades resguardadas. Assim, os mitos de Eros e Cupido são díspares de uma unidade, em que o Amor, como força suprema e propulsora, é capaz de gerar vida e *ânima* aos viventes. Por outro lado, muitas vezes, é-nos difícil dissociá-los, haja vista que, comumente, um é usado como sinônimo do outro.

Em *Eros na Grécia Antiga*, o helenista suíço, Claude Calame (2013), apresenta o deus do Amor, em suas mais diversas facetas, desde a sua representação literárias, nos mais diversos gêneros, como também, na filosofia, e nos mistérios religiosos iniciáticos. A obra salienta o caráter complexo de Eros, na Grécia antiga, através de seus encantos poéticos, da iconografia, das instituições da pólis, da reflexão dos filósofos e de sua função educativas, em todos esses campos, enquanto *paideia*. O autor destaca (2013, p. 3), sobretudo, que cantar o amor não se resumia a uma atividade erótica, como hoje acontece. Ao contrário, compreendia um conjunto de ações inserido na *práxis* social, de caráter cosmogônico, cultural, demiúrgico e iniciático.

Sendo assim, entendemos que Eros suscitava também a sexualidade, entretanto, não se restringia a ela, pois estava mais para a reciprocidade, para o fiduciário, do que para a libido.

Na busca por desvendar a essência de Eros, o autor realiza o que ele chama de “prelúdio trágico”, destacando a peça de Fedra e o seu amor colérico por Hipólito⁹⁸, por considerar como uma das maiores expressões do Amor nesse período. Além do mais, essa obra demonstra as consequências danosas em se ignorar e afrontar uma divindade tão poderosa quanto Afrodite. Este que seria um aspecto teológico do mito trágico, pois, como diz o Coro, em determinado momento, não há seta mais poderosa do que a do deus Amor, descendente de Afrodite, superando a da chama e a dos astros, tal é o seu potencial agudo. Por isso, na peça, a Urânia nunca está sozinha, acompanhada por Eros, ela é quem direciona as setas que são lançadas pelo o seu arco. E este é quem detém as chaves da câmara nupcial da deusa do Amor. Assim, Eros espalha o desejo (*pothos*), que, conseqüentemente, desperta o prazer (*khará*), por meio do olhar, que reconhece o amado, e alcança a alma (*psyche*). Ainda nessa peça, Afrodite é simbolizada como uma abelha, o que enaltece o seu duplo e do seu filho: doce-amargo. Haja vista que o mel é doce, mas a “picada” da abelha é tão dolorosa quanto a própria morte.

Para enriquecermos essa leitura do mito proposta pelo autor, sugerimos observarmos também uma passagem do que ocorre na peça “Hipólito”, inspiradora da versão latina “Fedra”, de Sêneca, ao qual ele se refere. Em Eurípedes, quando o personagem reconhece seu destino infortunado, vê-se incriminado por algo que ele não era responsável, e, então, fica apavorado, vejamos:

*αἰαῖ αἰαῖ·
 δύστηνος ἐγώ, πατὴρ ὡς ἀδίκου
 χρησιμοῖς ἀδικοῖς διελυμάνθην·
 ἀπόλωλα τάλας, οἴμοι μοι.
 (...)
 αἰαῖ αἰαῖ·
 καὶ νῦν ὀδύνα μ' ὀδύνα βαίνει
 μέθετέ με, τάλανες
 καὶ μοι θάνατος Παιῶν ἔλθοι.
 προσάπολλυτ' ἀπόλ*

Aíai, aíai!
 Eu sou miserável, por causa de um pai injusto,
 de profecias injustas, desfeitas vergonhosamente,
 fui destruído, estou desgraçado, ai de mim!

⁹⁸ Para aprofundamento nesse enredo mítico, sugerimos a leituras das obras “Hipólito”, de Eurípedes, e Fedra”, de Sêneca, a versão romana desse amor trágico. Apesar das diferenças entre elas, o que elas possuem em comum é o amor que Fedra dispõe para com o seu enteado, mas que não é correspondido, já que este era dedicado à deusa Ártemis e a sua castidade.

Aíái, aíái!
 E agora vai, causa-me dor, causa-me dor,
 deixais-me ir desgraçado,
 e que o Curador da morte venha para mim,
 destrói-me, destrói-me
 (*Hipólito*, 1348-50/1370-74).

Tomado de terror e indignação, Hipólito lamenta a sua fortuna, diante do reconhecimento do seu destino trágico, e sabemos que a ação divina do amor, através das artimanhas vingativas de Afrodite, dirige toda a trama da peça e seu desenvolvimento. Esse amor apresenta-se afrontoso, irascível e com o poder de dominação destruidor para todos que o ignoram. Nesse caso, Hipólito, sendo fiel à sua castidade e a sua divina Ártemis⁹⁹, despreza os atributos da deusa do Amor, que, sentindo-se ultrajada, responde gravemente com uma punição severa que custará alto, tanto para ele, como para Fedra, que, repentinamente, vê-se dominada por um amor voraz, que ela não pode evitar.

Na poesia lírica, seja a de Safo, Arquíloco, Anacreonte, enfim, o deus aparece com múltiplas configurações: terrível, doce, invasor, louco, encantador, violento, torpe, ardente, atormentador, arrebatador, destrutivo entre outros. E, naturalmente, despertando todos esses adjetivos de força emotiva, Claude Calame (2013, p. 10) destaca que, na *poiésis* mélica¹⁰⁰, o seu alcance também é fisiológico, atingindo o coração (*kardia*), o diafragma (*phrenes*), a alma (*thymos*), o peito (*stêthea*) e o sopro vital (*psyche*). De todo modo, interessante é percebermos que “Eros parecia estar normalmente afastado dos órgãos da inteligência, órgãos nos quais se constituem no indivíduo arcaico o conhecimento e a vontade: ele não se instala nem no *nous*, nem na *boulê*.” (CALAME, 2013, p. 11). E isso não nos admira, pois o sujeito “arrebatado” e “torpe” de Amor, fica sem o poder de compreender, de explicar, perdendo a faculdade de decidir, de escolher, a fim de que exprima a sua própria vontade, ficando impotente e débil.

O autor lembra-nos (2013, p. 13) que, nesses poemas, vê-se o uso constante do verbo *eramai* (*ἐραμαι*)¹⁰¹, que significa amar ardentemente, desejar, usualmente acompanhado por um complemento, no genitivo, que denota uma subjugação, ou seja, uma passividade do

⁹⁹ Deusa da mitologia grega que, em geral, representava a castidade, a natureza, a caça, protegia as mulheres na hora do parto e de suas doenças peculiares. Na mitologia romana, era conhecida como Diana.

¹⁰⁰ Outra forma usada para denominar a poesia lírica, que era cantada, acompanhada de lira ou flauta, na qual o “eu” manifestava seus sentimentos com identificação em primeira pessoa. Haja vista que para o autor “Independentemente do seu conteúdo, a atividade poética grega parece capaz de provocar, por si mesma, desejo e prazer eróticos.” (CALUDE, 2013, p. 32)

¹⁰¹ Esse verbo encontra-se na voz média, pois, a gramática do grego antigo, registrava a existência de três vozes verbais: ativa, passiva e média. As duas primeiras fazem-se presente nas línguas modernas, o que nos facilita a compreensão. A voz média, apesar de muitas vezes confundida e/ou associada com a voz reflexiva, na verdade, ilustra mais uma situação de “afetação do sujeito”, como explica Caio Vieira Camargo (2013, p. 196), no artigo “A voz média do grego antigo: percurso sincrônico acerca dos estudos linguísticos”.

indivíduo acertado pela “seta” de Eros. Comenta-se que o termo é usado, em especial, na poesia épica, como expressão de aspiração ao combate, à guerra. Em nossa leitura, compreendemos que essa verificação é essencial, pois demonstra o Eros como uma eficácia ambígua, que, tanto debilita, quanto move. Tomado pelo Eros, o indivíduo vê-se impotente, como que “embriagado”, “em sono”, “em delírio”, sem domínio e sem pertencimento de si, nem de seus membros. Em estado total de impotência, nesse caso, a potência dominadora é a do Eros. Por outro lado, a força vital do deus impulsiona, até mesmo, à disposição para perder a vida, o que conseguimos entender melhor, retomando a nossa explicação anterior sobre a “bela morte”. Nesse contexto, sabemos que o herói disponibiliza e sacrifica a sua vida, em batalha tenebrosa, movido pelo Amor (Eros) e pelo Desejo (*Hímeros*) de glória eterna.

Antes de iniciar a exposição sobre Eros, na poesia épica, o autor reconhece que as suas proposições “(...) estão longe de esgotar o campo léxico do amor poético da época arcaica” (CALAME, 2013, p. 33). E, como não nos surpreende, o helenista suíço escolhe como modelo do amor no gênero épico, os amores de Helena e Páris. No geral, a expressão de Eros, no texto lírico, é bem semelhante a do gênero épico, com a diferença que, neste último caso, temos o gozo explícito, como êxtase de prazer. Observemos que, para realização do poder de Eros, deve haver a reciprocidade entre os que compartilham do leito de Cípris, não se limitando exclusivamente ao ato sexual, pela necessidade da troca de confiabilidade e disposição para entrega mútua.

No âmbito das instituições, Eros é, sobretudo, a *paideia*, contribuindo com a interação e com o fortalecimento das funções sociais dos cidadãos da *pólis*, atuando, na regulação, e, na propagação de comportamentos sexuais, em vistas à reprodução. O par, Eros e Afrodite, não apenas participam, como interferem nesse processo (CALAME, 2013, p. 127). Eles são partícipes, nos rituais de matrimônios, nos ginásios esportivos, nas academias filosóficas, nos banquetes sociais, entre outros.

Acerca dos espaços, vemos que a dominação de Eros é maior, nas instituições, do que na natureza. Mas nem por isso podemos ignorar que as pradarias e os jardins são, em especial, o *oikos*¹⁰² do amor feminino, eis que “(...) o prado florido representa antes o espaço impregnado de Eros que serve de prelúdio imediato à realização do desejo sexual” (CALAME, 2013, p. 156). Prado, jardim e leito, salvo as suas especificidades, são espaços que, em comum, são destinados a partilha, seja para reprodução dos seres da natureza em geral, seja para procriação

¹⁰² Em grego, o termo *οἶκος* designava um amplo sentido de identificação com o que nós podemos sintetizar como “lugar próprio”, servindo para indicar a família, a casa e/ou alguma propriedade da família, o templo dos deuses, a pátria, entre outros.

humana, esses são locais de ritos de iniciação sexual, como explica Calame (2013, p. 176-195). Assim, acreditamos que a concepção das espécies é constituinte basilar da ordem, do cosmos, e, naturalmente, da sobrevivência, garantindo a eternidade das espécies e, quiçá, por rituais religiosos, a transcendência deles. Eros é, portanto, uma força que mantém, regula e gera a natureza e a ordem, em vistas à eternidade e à transcendência. Em resumo:

Quaisquer que sejam os espaços de seu exercício, o poder de Eros se estende ao universo inteiro, ao mar ao céu, passando pela terra, do reino animal ao domínio divino, pelo gênero humano – pela representação válida para toda literatura grega, dos Hinos Homéricos ao romance Longo – pelos trágicos, a poesia helenística ou as formulas dos encantamentos mágicos. O poder de Eros e, portanto, o poder de Afrodite, tem por consequência uma dimensão cósmica; o cosmo, eles contribuem mais para construí-lo do que para arruiná-lo (CALAME, 2013, p. 181).

Vale salientar que, sendo tamanha a força propulsora e construtora de vida, mesmo no contexto dos poemas trágicos, em que Eros aparece como fonte da destruição dos personagens, temos também um caminho apontado de reconstrução, pois sem eles não se estabelecem os vínculos, tão caros à catarse. Então, temos em nossa perspectiva o “Eros trágico”¹⁰³, filho de Ares (confronto, guerra) e Afrodite (Amor e prazer), duas forças. Ele atua como um guia norteador, um mestre da *paideia*, que, entre caminhos e descaminhos (como uma dialética argumentativa). Além disso, ele mostra que, no cume do efeito trágico, a vida não se encerra, porque ela não termina em si, possuindo desdobramentos imensuráveis, não puramente racionais e previsíveis. Todavia, porque esses acontecimentos imprevisíveis não podem ser mensurados, não significa dizer que eles inexistem, ao contrário, eles afetam a vida humana decisiva e inesperadamente.

Se toda guerra visa o caminho da paz, vencendo forças inimigas, Eros, como filho de Ares, representa essa construção, através da destruição. Assim, Eros visa, mesmo que aparentemente não pareça, à ordenação, mais que a desordem, já que, desde a sua gênese, após o Caos¹⁰⁴, ele veio para o estabelecimento do Cosmos. Entre conflitos e unificação, concordamos que:

Da divisão gerada pela união, nasce uma ordem em que, para retomar a ideia neoplatônica, as diferenças se harmonizam. (...) Eros é, pois, ao mesmo tempo,

¹⁰³ Esse termo foi designado por nós para exposição de conceitos que estamos construindo, ao longo de nossa tese, como o do “mito da beleza trágica”, o “eros trágico” e serão centrais para a análise das narrativas que faremos no quarto capítulo, assim como, no terceiro, apresentaremos o do “mito trágico”.

¹⁰⁴ Nesse contexto, estamos fazendo uma alusão e uma retomada a uma de suas possíveis genealogias, a que foi apresentada por Hesíodo (*Teogonia*, 116-120), e que discutimos anteriormente.

entidade primordial, princípio metafísicos e poder gerador que constrói e movimenta as relações entre as coisas, entre os homens e os deuses (CALAME, 2013, p. 185-186).

A partir dessa exposição, lembramos do Eros, como um *daímon*, apresentado por Diotima, no *Banquete*, que perpassa e opera os seus poderes sem limites, sendo capaz de influenciar tanto os humanos, quanto os divinos. Talvez por isso, ao falar sobre o Eros filosófico, Calame (2013, p. 199-200) ressalta que Eros é caminho de intermediação à beleza e à verdade, que, de modo ritualístico e iniciático, vemos o feminino como condução ao conhecimento, que advém dos mistérios. Esse deus é o caminho, no anseio pela unidade, que, mesmo diante das multiplicidades das aparências, movido pela força vital, procura incansavelmente se reencontrar com a sua beleza ideal. Saindo da filosofia e caminhando para os mistérios, Eros é “(...) o ponto de origem e conclusão dos iniciados em busca da unidade perdida” (CALAME, 2013, p. 205)

Partindo para uma outra abordagem, Georges Bataille (1987) entende o erotismo como uma certa aprovação da vida, mesmo na morte, de modo a resistir à finitude da mortalidade, já que o paradoxo “vida X morte” compõe uma ligação, mesmo em oposição. O autor distingue o ‘erotismo’ da ‘atividade sexual’, mesmo sem negar a relação entre eles, pois considera que o primeiro consiste, em uma busca psicológica, religiosa do homem, vinculado a uma experiência interior, e que é mais difícil de explicar, por mais que saibamos de sua existência. O segundo aspecto, o de ‘atividade sexual’ (mais fácil de ser apreendido cientificamente), resume-se na finalidade reprodutiva genética, que está baseada, na preocupação com a descendência, com a morte e na continuidade de suas gerações. Sendo assim, o erotismo está na dissolução das formas constituídas, numa independência do prazer, pois está além da reprodução – que seria uma dependência de função -, encontrando-se no oculto, no uno e no âmbito de vida e de morte.

Ele apresenta três tipos de erotismo: o de corpos, o de corações e o sagrado. O primeiro está para o egoísmo, o cinismo, sendo mais pesado. O segundo é mais livre, mais violento, do que a atração dos corpos, e permeado por angústia e desordem, já que o desejo pelo outro pode ser um caminho de grandes dores e perdas. O terceiro, o erotismo sagrado, encontra-se em todos os tipos, pois é a busca pelo amor divino, de Deus, da Paz, da Ordem. Por isso, está presente nas mais diversas formas de erotismo, uma vez que o sagrado “(...) é justamente a continuidade do ser revelada àqueles que fixam sua atenção, num rito solene, na morte de um ser descontínuo” (BATAILLE, 1987, p.16).

Nesse processo, a poesia é peça fundamental, já que ela orienta as mais variadas formas ao erotismo, através da indistinção e da fusão dos objetos diferentes, conduzindo-nos “(...) à

eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é *l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil*" (BATAILLE, 1987, p. 18). A busca pelo eterno é recorrente, nas mais antigas populações, por isso desenvolveram técnicas para a preservação dos corpos mortos, tentando sacralizá-lo, conservando a sua forma e eternizando a sua memória, a fim de salva-lhe da putrefação e da decomposição. O autor salienta (1987, p. 31) que a morte representa o horror, a repulsa, um ato de violência brutal, do qual os povos primitivos desejavam fugir, pois, tanto a vida, quanto a morte percorrem o campo da transgressão e vão do sacro ao profano, eis que:

A transgressão excede sem destruir um mundo *profano* de que ela é o complemento. A sociedade humana não é somente o mundo do trabalho. Simultaneamente — ou sucessivamente — ela é composta pelo *mundo profano* e pelo mundo sagrado, que são as suas duas formas complementares. O mundo profano é o dos interditos. O mundo *sagrado* abre-se a transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses (BATAILLE, 1987, p. 45).

O que nos faz recordar e dialogar com Mircea Eliade (2013), pois:

O leitor não tardará a dar-se conta de que o *sagrado* e o *profano* constituem duas modalidades essenciais de ser no Mundo, duas situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história. Esses modos de ser no Mundo não interessam unicamente à história das religiosidades ou à sociologia, não constituem apenas objeto de estudos históricos, sociológicos, etnológicos. Em última instância, os modos de ser sagrado e profano dependem das diferentes posições que o homem conquistou no Cosmos e, conseqüentemente, interessam não só ao filósofo, mas também a todo investigador desejoso de conhecer as dimensões possíveis da existência humana (ELIADE, 2013, p. 20).

Sendo assim, a guerra também é movida pelo impulso erótico, alimentada por um desejo, por vezes, até irracional, derivando daí a ânsia pela crueldade, pela morte e, ao mesmo tempo, pela vida. Em contrapartida, o sacrifício, apesar de permeado pelos signos de falecimento, crime, dor, injustiça, está a salvo pelo caráter religioso¹⁰⁵ que o motiva, pois, ligado à oferenda, “O sacrifício que, de sua parte, é como a guerra, suspensão do interdito do assassinio, é, no entanto, o ato religioso por excelência” (BATAILLE, 1987, p. 54). Seja de animais, como costumavam fazer os antigos, ou de humanos, o sacrifício relega ao plano divino,

¹⁰⁵ Entenderemos o porquê disso, no quarto capítulo, ao analisarmos Helena e Psiqué como oferendas usadas pela família e pelos deuses com propósitos maiores, logo, elas são vítimas sacrificiais. Através desse procedimento, vê-se uma representatividade religiosa de imolação. Muitos são os personagens míticos que perpassam por esses rituais que, são, por pior que aparentem ser, uma necessidade, e não exatamente uma ação de crueldade. Esse é o caso famoso de Ifigênia, oferecida pelo próprio pai, Agamêmnon, para aplacar a ira divina e poder seguir para Guerra de Tróia.

um ato tido como profano, já que, diante da imolação e finitude corpórea da vítima, em descontinuidade, alcança-se a eternidade da memória do ritual, pois “(...) no sacrifício, a morte é ao mesmo tempo signo de vida, abertura ao ilimitado” (BATAILLE, 1987, p. 60). Assim, a continuidade tão desejada encontra outro meio de elevação – a arte-, e, nesse sentido, a representação da vida, no contexto literário, seria também um modo de sacralidade, pois:

A literatura é, com efeito, o prolongamento das religiões. Ela é sua herdeira. O sacrifício é um romance, um conto, ilustrado de maneira sangrenta. Ou melhor, é no estado rudimentar uma representação teatral, um drama reduzido ao episódio final, onde a vítima animal ou humana atua só, mas atua até a morte. O rito é bem a representação, retomada em data fixa, de um mito, isto é, essencialmente, da morte de um deus. Nada aqui deveria surpreender-nos. De uma forma simbólica, acontece o mesmo todo dia com o sacrifício da missa (BATAILLE, 1987, p. 58)

Essa posição relaciona-se ao fato de o autor deter-se bastante, nos rituais do cristianismo, principalmente, no catolicismo, pois vê a missa como uma reminiscência de reviver a morte, como prova de transposição do humano ao divino, como vemos na crucificação de Cristo. Em nosso entendimento, essa afirmação de Bataille (1987, p. 59) busca identificar a literatura com a religião, devido à sua expressão humana de sensibilidade, da catarse e de sua capacidade de transpor a finitude da matéria e da memória dos homens, sejam estes os autores das obras ou os seus personagens. Ao afirmar que as religiões de hoje são o que foram o sagrado para os povos primitivos, compreendemos que o romance, enquanto religião, é a reminiscência do que foi a arte sacra feita pelos antigos, como fruto de inspiração e dotes divinos. Em essência com o âmbito sacro, a literatura é uma produção humana capaz de romper com a condenação da descontinuidade humana, alcançando a memória eterna.

Dialogando com outra obra do mesmo autor, a fim de compreendermos melhor as suas posições, observamos que, em *A literatura e o mal*, Georges Bataille (2017), ao analisar a produção da poetisa Emily Brontë, afirma que “o erotismo é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2017, p. 14). Tendo em vista que a mera reprodução sexual implica em morte, finitude, que o erótico deseja superar, pois “Reproduzir-se é desaparecer (...)” (BATAILLE, 2017, p. 14). Por tudo isso, o autor considera que não são aleatórios os esforços humanos para transpor essa condição, utilizando-se de signos e símbolos fúnebres sacralizados, num ato de resistência à finitude humana e, conseqüentemente, ao esquecimento.

Outro ponto que destacamos dessa obra, é que, de certo modo, ela nos traz alguns elementos a respeito da poesia, da literatura e da religião, que ficaram *en passant* na discussão presente em *O Erotismo*. Nesta Bataille (1987, p. 58) comenta que a literatura é herdeira da

religião, mas não temos um aprofundamento ou, ao menos, uma justificativa para essa prerrogativa, o que nos intrigou e motivou-nos a procurar maiores informações. Em *A literatura e o mal*, por outro lado, Bataille (2017) aponta alguns vestígios dessa compreensão, a medida em que diz que a poesia, enquanto negação do mundo e de suas formas, dá-nos “(...) o mundo, numa palavra, nos é dado quando a imagem que temos dele é sagrado, pois tudo o que é sagrado é poético, tudo o que é poético é sagrado” (BATAILLE, 2017, p. 80). Assim, ele aproxima o sacro do poético e reforça a sua tese, como um construto de seu pensamento global filosófico, numa apreensão de sacralidade ampla, universal, humana, como também enquanto uma negação do contexto real dado. Sendo assim, ele completa:

Pois a religião não é mais que um efeito do gênio poético. Nada há na religião que não esteja na poesia, nada há que não ligue o poeta à humanidade, a humanidade ao universo. (...) Não há religião nem poesia que não mintam. Não há religião nem poesia que, às vezes, não sejam redutíveis à incompreensão que terá delas a multidão de fora: contudo, a religião e a poesia nunca cessam de nos lançar apaixonadamente fora de nós, em grandes impulsos em que a morte não é mais o contrário da vida (BATAILLE, 2017, p. 80).

Nesse contexto, entendemos que a perspectiva de Bataille (1987/2017) dirige-se para aproximar a religião e a literatura, tendo em vista o elo do ‘erotismo’ que as aproxima. Partindo dessas discussões, propomos a interpretação de que, apesar dos objetivos diferentes, o par “literatura e religião” possuem uma natureza que, em parte, comungam o humano, em sua essência, alçando do particular ao universal, sem restringir-se a verdades científicas, mas em ‘narrativas’, que precisam ser convincentes, contextualizadas, elaboradas, a fim de garantir a credibilidade junto ao seu leitor (no caso da narrativa literária) e/ou fiel (no caso da narrativa religiosa). Religiosidade e *poiésis* não se reduzem na compreensão, porque têm a capacidade de fazer o indivíduo ir além, através de sensações que transcendem à vida (enquanto realidade singular e pontual do real) e à mortalidade (enquanto forma de relegar o homem ao esquecimento). Isso porque, o próprio mundo real, quer queiramos ou não, comprovemos ou não, “(...) continuará a ser o lugar das epifanias” (CALASSO, 2004, p. 120)¹⁰⁶, ou seja, local em que emana o sacro e o imprevisível da vida humana, de onde provêm as *mímesis* da literatura.

¹⁰⁶ Roberto Calasso, em *A literatura e os deuses* (2004), apresenta-nos as mais variadas aparições divinas ao longo da literatura, mesmo no contexto em que ele chama de “literatura absoluta”. Essa, segundo o autor, se inicia em 1798, com a revista *Athenaeum*, definiu-se como uma produção literária que se considera independente, uma “segunda realidade”, que transcende e se desvincula, tanto do social, como também da estética, pois, buscando um saber absoluto, ela não pretende nenhum “(...) vínculo de obediência ou pertença, de qualquer funcionalidade a respeito do corpo social” (CALASSO, 2004, p. 120).

Octavio Paz (1995), em *A chama dupla: amor e erotismo*, discorre sobre o que ele considera como os três caminhos do amor: sexo, erotismo e amor, apontando as suas aproximações e os seus distanciamentos. Assim como Bataille (1987/2017), reforça que o sexo não é o mesmo que o erotismo, pois aquele se reduz à finalidade de reprodução, enquanto o segundo se devia e, até mesmo, nega, esse pressuposto. Além do mais, acrescenta que o amor não é exatamente nenhum dos dois, pois está vinculado a uma possibilidade de escolha, diante de uma conjectura de liberdade.

No início de sua explanação, chama-nos atenção o fato de ele refletir sobre a poesia e o erotismo, pois, mesmo afirmando que esse não é o objetivo do seu texto, ele não consegue ignorar essa relação “íntima” entre eles. E destaca, a partir dos seus primeiros parágrafos, que a poesia é a apreensão dos sentidos, do impalpável e do espírito, que, por sua vez, ao serem expressos em imagens, tornam-se “(...) palpáveis, visíveis e audíveis” (PAZ, 1995, p. 9-11). Por isso, sendo também o erotismo fonte de sentidos, ele é tão próximo da poesia, já que, como a linguagem, ele é parte, e não finalidade dela. E o sexo é componente, mas não o todo do erotismo.

A sexualidade restringe-se à procriação. O erotismo passa pelo sexo, mas vai além, porque não tem objetivo reprodutivo, desviando-se de seu princípio ordinário, tal qual o poema, em que “(...) a linguagem se desvia do seu fim natural: a comunicação” (PAZ, 1995, p. 10). Afetando a comunicabilidade, apesar de usar da linguagem verbal, o poema exerce força e perigo, por isso, menciona o autor, há tanto temor, principalmente por parte das Igrejas, diante dos seus sentidos metafóricos derivantes e incontroláveis. A literatura é “uma outra voz”, por isso “Poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao desdobrar-se, inventam configurações imaginárias: poemas e cerimônias” (PAZ, 1995, p. 11).

A sexualidade, como já dissemos, possui o único propósito de reprodução, tem caráter animal, pois está presente, em todas as espécies vivas, e, apesar de ser o mais amplo dos três, é o menos complexo. O erotismo, de caráter notadamente humano, vincula-se à imaginação, a vontade e ao desejo, e se manifesta, nas mais diversas atividades, sendo o sexo, apenas uma delas. Em tempos e lugares diferentes, o erotismo adquire particularidade próprias, ao seu contexto de atuação, agindo de forma a regular o instinto animal e voraz do sexo. Por isso, o erotismo seria uma invenção humana, a fim de controlar a desenfreada ação do instinto animal. No entanto, o autor ressalta que, apesar desse propósito, o erotismo, ao negar a função reprodutiva, tanto ajuda, na regulação do sexo, como também o subverte. Isso faz com que entendamos o porquê “o significado da metáfora erótica é ambíguo. Melhor dito: é plural. Diz

“muitas coisas, todas diferentes, mas em todas elas aparecem duas palavras: prazer e morte” (PAZ, 1995, p. 14).

No contexto religioso, a presença do erotismo é diversificada e bastante recorrente. A sua perspectiva, enquanto controladora social, pode ser vista, nos períodos de quaresma e carnaval, em que se estabelece um parâmetro de orientação, como explica Octavio Paz (1995, p. 16). Sabemos que os cultos fálicos são antigos, a exemplo dos dedicados a Príapo, deus da fecundidade, cultuado entre gregos e romanos, representado com um grande falo. De certa forma, isso se perpetuou também em outras sociedades e em seus cultos. A fim de ilustrar essa exposição do autor, sugerimos recordar da famosa escultura “O êxtase de Santa Tereza”, de Gian Lorenzo Bernini (XVII), inspirada na autobiografia da religiosa, *A vida de Teresa de Jesus*, a primeira Doutora mulher da Igreja. Nessas obras, vemos o êxtase religioso descrito de modo similar (ou que nos faz lembrar) a de um ato erótico. Na ilustração de Gian Lorenzo Bernini (1647-1652), percebamos feição da santa, e, no trecho de sua autobiografia, vejamos a descrição desse encontro com o anjo:

Figura 12 - O êxtase de Santa Tereza D'Ávila



(Fonte: <https://interferenciaurbana.wordpress.com/tag/sexo/>)

Quis o Senhor que viesse então algumas vezes esta visão. Via um anjo ao pé de mim, para o lado esquerdo, em forma corporal, o que não costumo ver senão por maravilha. (...) Via-lhe nas mãos um dardo de oiro comprido e, no fim da ponta de ferro, me parecia que tinha um pouco de fogo. Parecia-me meter-me este pelo coração algumas vezes e que me chegava às entranhas. Ao tirá-lo, dir-se-ia que as levava consigo, e me deixava toda abrasada em grande amor de Deus. Era tão intensa a dor, que me fazia dar aqueles queixumes e tão excessiva a suavidade que me causava esta grandíssima dor, que não se pode desejar que se tire, nem a alma se contenta com menos de que com Deus. Não é dor corporal, mas espiritual, embora o corpo não deixa de ter a sua parte, e até muita (D'ÁVILA, s/d; 29,13).

Podendo ser apreciada, em Roma, na Capela Cornaro, da Igreja de Santa Maria della Vittoria, essa escultura é uma bela representação da arte sacra, de modo que ilustra o corpo e suas sensações como veículos de revelação divina. Não devemos estranhar essa relação, pois “Não podia ser de outro modo: o erotismo é, antes de tudo e sobretudo, sede de ser de outro. E o sobrenatural é o radical e supremo ser-se de outro” (PAZ, 1995, p. 16). No trecho citado, vemos que a dor não anula a satisfação e o prazer, pois, mesmo as perfurações físicas, desprendiam a matéria e transcendia o espírito, de modo que a dor e o sacrifício são sinais do erótico. E, neste, vida e morte se coadunam, pois “A morte é inseparável do prazer, *Tánatos* é a sombra de Eros” (PAZ, 1995, p. 117). Essas referências, mesmo não sendo *corpus* do nosso trabalho, reiteram a relação analítica que propomos entre “estética - beleza (erotismo) - trágico-sacralidade”, pois elas são recorrentes em outros contextos, do qual os nossos mitos são uma amostra.

Prosseguindo nessa investigação do erotismo e da religiosidade, Octavio Paz (1995, p. 17) realiza uma distinção entre o que ele chama de “duas figuras emblemáticas” do erotismo, a saber: a do religioso e a do libertino. Enquanto este nega o sobrenatural, o primeiro, ao contrário, vive em busca da castidade ou de atos sublimatórios de sua sexualidade, para que possa ligar-se ao plano sacro da melhor maneira possível. Atentemos ao fato de que o distanciamento do sexo, comum em alguns princípios e ritos religiosos, não significa o mesmo que se distanciar do erotismo, muito pelo contrário. Este faz parte desse processo, inclusive, como um facilitador para estabelecer o vínculo entre o plano real, da matéria, como o espiritual, mesmo porque ele exige uma aceitação do seu partícipe para se entregar. Este seria o caso do Amor, no entendimento de Octavio Paz¹⁰⁷ (1995, p. 25).

A sua definição de amor, ressalta Paz (1995, p. 38), não é a que vemos em Platão ou nos poemas gregos, em que, por exemplo, Fedra e Medeia, são escravas de amores dolorosos e

¹⁰⁷ Posteriormente, o autor irá considerar que há limites nessa sua perspectiva de escolha do indivíduo (1995, p. 114), em decorrência das transformações sociais, ordenadas pelos conceitos de mercado, chegando ao ponto de o dinheiro corromper os ideais de escolha e de liberdade do indivíduo.

trágicos. E, para que melhor possamos ancorar a nossa tese às postulações teóricas referenciadas, não podemos deixar de citar também Helena, que, considerada algoz dos gregos e troianos, devido a uma trama divina, sem liberdade e possibilidade de escolha, foi padecente de um sentimento e/ou destino amoroso com o qual ela não pôde refutar. Lembremos também de Eros, conhecido como um travesso menino que distribuía suas lanças de amor, causando “vítimas” indefesas e sem escape.

Por isso, a vivência do amor, na Antiguidade greco-romana, salienta o autor (1995, p. 57), era acompanhada por grandes sofrimentos. Diante disso, não consideramos ser aleatória, como ilustram nossas narrativas míticas selecionadas (Helena, Psique e Narciso), o fato de termos tantos enredos trágicos, que se baseiam em relações amorosas, marcadamente funestas, pois não ao acaso elas se apresentaram com elevo nas tragédias greco-romanas. Assim, em sua visão, o amor teria nascido, na cidade de Roma e Alexandria, com o poema “A feiticeira”, de Teócrito. Em resumo, para que entendamos os três domínios que ele esclarece:

A sexualidade é animal; o erotismo é humano. É um fenômeno que se manifesta dentro de uma sociedade, e que consiste, essencialmente, em desviar ou mudar o impulso sexual reprodutor e transformá-lo numa representação. O amor, por sua vez, também é cerimonia e representação, mas é algo mais: uma purificação, como diziam os provençais, que transforma o sujeito e o objeto do encontro erótico em pessoas únicas. O amor é a metáfora final da sexualidade. A sua pedra de função é a liberdade: o mistério da pessoa. Não há amor sem erotismo, como não há erotismo sem sexualidade (PAZ, 1995, 77-78).

Desse modo, entendemos que esses três aspectos são complementares, apesar de distintos, pois, em níveis e com finalidades diversas, eles são modo de apreciação de vida humana, em vista à imortalidade. E, se o erotismo e o amor são representações, conseguimos entender a sua afirmativa de que “A poesia mística está impregnada de erotismo e a nossa poesia amorosa de religiosidade” (PAZ, 1995, p. 80). E tal é o vínculo entre eles, que a pesquisa acerca da história do amor acaba por nos levar a compreender também o histórico dos gêneros literários, segundo o autor (1995, p. 99-100). Então, sugere que fosse feita uma “crítica da razão científica”, a fim de evitarmos as constantes ameaças à humanidade e, naturalmente, às artes, que são uma de suas maiores expressões. Tudo isso se deve à falta de diálogo entre as áreas de conhecimento, pois considera essa reflexão uma necessidade urgente do pensamento contemporâneo, e completa:

(...) os males que afligem as sociedades modernas são políticos e econômicos mas também são morais e espirituais. Uns e outros ameaçam o fundamento das nossas

sociedades: a ideia de pessoa humana. Essa ideia tem sido a fonte das liberdades políticas e intelectuais: também a criadora de uma das grandes invenções humanas: o amor. (...) o diálogo entre a ciência, a filosofia e a poesia poderia ser o prelúdio da reconstituição da unidade da cultura. O prelúdio também da ressurreição da pessoa humana, que foi a pedra de fundação e o manancial da nossa civilização (PAZ, 1995, p. 145).

Assim, após fazer uma diacronia sobre o amor, desde a antiguidade até a contemporaneidade da sociedade de consumo, entendemos que o autor destaca um perfil do Eros, em que poesia e religiosidade andam lado-a-lado, como eixos de vida humana e de seus saberes diversos. Nesse sentido, o nosso trabalho segue no horizonte aludido pelo autor, a medida em que realizamos uma pesquisa, na área das Ciências das Religiões, coadunando os campos da filosofia e da *poiésis*, num diálogo que pretendemos que seja rico, visando transcender os limites estritos das áreas acadêmicas.

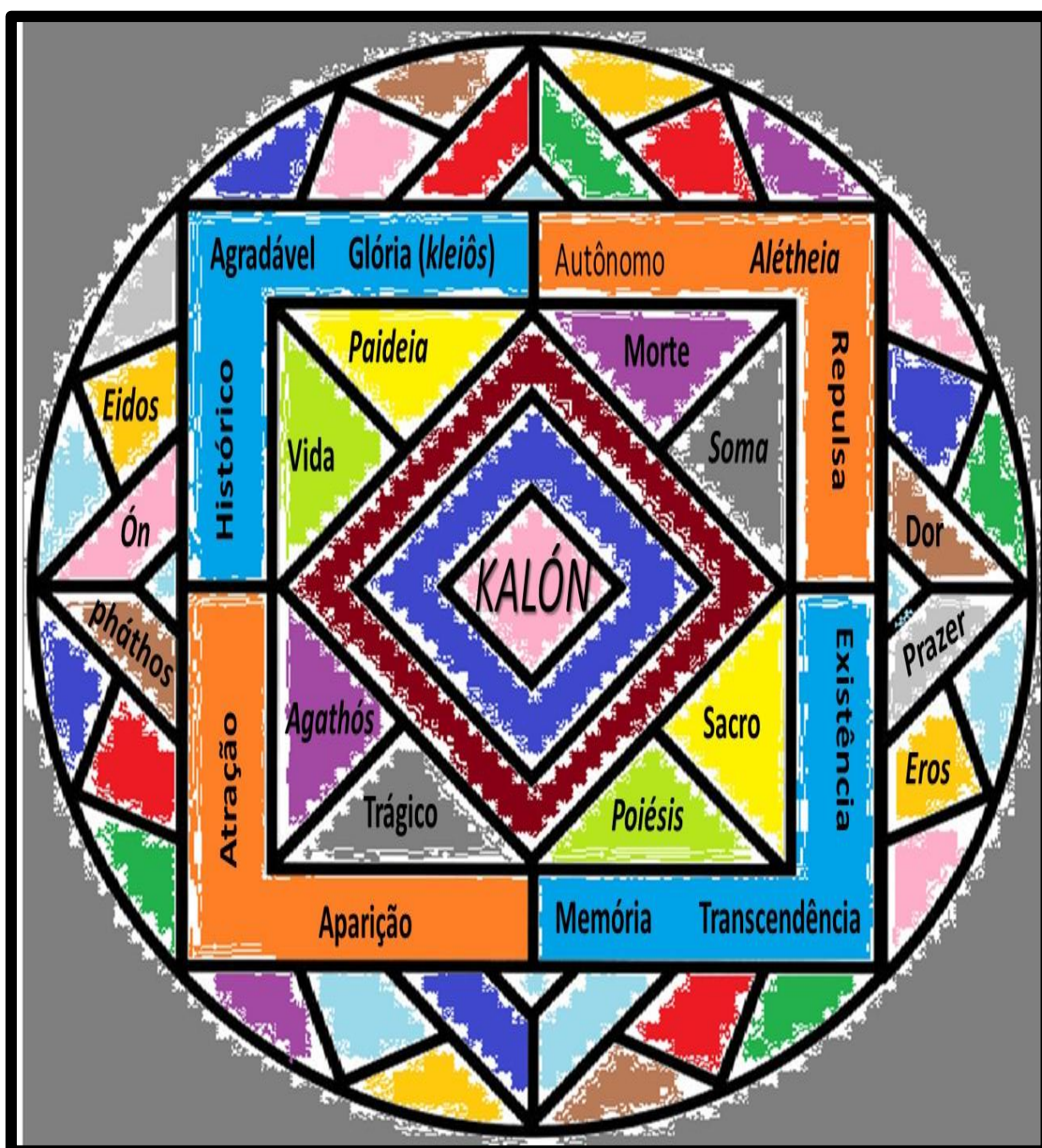
Através das discussões realizadas neste segundo capítulo, podemos perceber as “faces” plurissignificativas de Eros, coadunando o “doce e o amargo”, como dizia em nossa epígrafe, aludindo ao verso de Safo (*Frag.* 130), por nos ilustrar o duplo, o antagônico, tanto como força de criação, quanto de destruição. Através das reflexões expostas, entendemos o Belo como uma plenitude que transcende, pois está avante de opiniões e contextos, por isso, apenas vislumbramos seus sentidos. Desse modo, seguindo os conselhos de Diotima, visamos nos aprofundar “no vasto oceano do belo” (*πολὺ πέλαγος τετραμμένος τοῦ καλοῦ*, *Banquete*, 210e), sem nos limitarmos na escassez dogmática do academicismo sectário. Desafiemo-nos a enfrentar a multiplicidade das apreensões, que variam de acordo com o autor e com a sua época.

Diante da complexidade do Belo, vimos que Eros é o seu par inseparável, diante de um mosaico dinâmico, em que a diversidade se apresenta de forma una, já que “A beleza, a verdade e o bem são três e são um: são caras ou aspectos da mesma realidade, da única realidade realmente real” (PAZ, 1995, p. 33). Muitas são as suas formas e aparências, divina, humana, animal, jovial, encantadora, monstruosa, dolorosa, e seus modos de se apresentar e de se revelar para outrem. No entanto, a essência une esses diversos, pois está no que transcende, ao mesmo tempo, e integra a representação estética das atividades humanas que, pelo ânimo de Eros, anseiam e perseguem, constantemente, por superar à mortalidade. O que deve ocorrer, não pela matéria, cuja mortalidade sempre emerge, mas pela memória, que resguarda, infinitamente, as coisas belas (*tó kalón*), e propicia alcançar à estimada imortalidade.

Assim, o nosso multifacetado Eros, como ousamos mirar, tal qual fez Psiquê, mostrou-se que ora é luz, ora é sombra, ora é matéria, ora espírito, revelando como, no mundo antigo,

são inter-relacionadas a *poiésis*, a beleza e a religiosidade, pois “interligada à religião, a literatura grega consiste numa atividade que prolonga e modifica, por meio da escrita, uma tradição muito antiga dos poetas, ocupando na vida social e espiritual da Grécia antiga um lugar central” (VERNANT, 1990, p. 23). E para que melhor possamos ilustrar as análises e conceitos formulados e apresentados, no decorrer desse capítulo, vejamos o quadro:

Figura 13 - O Mosaico da beleza no mundo greco-romano



(DANTAS, Michelle Bianca S.)

Nesse mosaico ilustrativo, podemos observar as diversas facetas que foram por nós aludidas e analisadas, ao longo deste segundo capítulo. Percebemos a complexidade em abarcar e limitar a representação da beleza, no mundo antigo que, como vimos, não é homogênea como muitos poderiam pensar. Tanto que, desde o primeiro capítulo, em que analisamos mais especificamente sobre a *poiésis*, falamos também sobre os sentidos estéticos e estes são, igualmente, uma perspectiva do belo que não está apenas na natureza, como faz parte do esboço e da essência da arte. Além do mais, não podemos perder de vista que essa temática da *mímesis* do *kalón* trágico salta a cronologia do nosso *corpus*, por ser uma discussão imprescindível para uma leitura de nossas origens que não se divorcie de sua contemporaneidade, uma vez que entendemos que

de fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância - e, ao mesmo tempo, a proximidade - que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEM, 2009, p. 69).

Nesse sentido, podemos considerar o nosso *corpus* como contemporâneo, mas não por sua datação cronológica, e sim, por sua capacidade de se fixar e, ao mesmo tempo, de ir além do seu período de produção. Por isso, o filósofo, inclusive, considera que os autores que coincidem impecavelmente com a sua época de produção “(...) não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (AGAMBEM, 2009, p. 59). Além disso, os nossos mitos selecionados têm uma característica de beleza ímpar, essencial para ser exemplar da nossa proposição, que nos privilegia com uma peculiaridade distintiva crucial em relação aos demais. E, como vemos, a relação indissociável com o tempo, tanto pode vir classificar uma obra como contemporânea, assim também como a pode classificar como clássica, que, segundo o hermeneuta Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método* (1999), o clássico

é aquilo que se diferenciou destacando-se dos tempos mutáveis e dos gostos efêmeros; é acessível de modo imediato, mas não ao modo desse contato, digamos elétrico, que de vez em quando caracteriza uma produção contemporânea, na qual se experimenta momentaneamente a satisfação de uma intuição de sentido que supera toda expectativa consciente. Antes, é uma consciência do ser permanente, uma consciência

do significado imorredouro, que é independente de toda circunstância temporal, o que nos induz a denominar algo de "clássico"; uma espécie de presente intemporal que significa simultaneidade para com qualquer presente (GADAMER, 1999, p. 431-432).

Assim, como dizemos, desde o início de nossa tese, a Hermenêutica nos assiste, na ótica de interpretação da temática, observando, peculiarmente, o seu caráter circular. Por isso, segundo Paul Ricoeur (1994, p. 15), o tempo histórico torna-se tempo ficcional, através da estruturação narrativa e, ao mesmo tempo, este tempo é quem denota as experiências significativas para aquele. Ainda mais, é preciso entendermos que, nesse horizonte de circularidade interpretativa, a noção de ‘mundo do texto’, está, não em um cerco fechado, mas em uma abertura contínua de renovação do ato de leitura.

O que nos auxilia nessa compreensão é a exposição de Paul Ricoeur (2016, p. 173-174), no segundo volume de *Tempo e Narrativa*, em que defende a ideia de que a obra precisa estar aberta, na medida em que ela se permite ser apropriada pelo leitor. Neste caso, mesmo fechada, estruturalmente em si, temos uma abertura importante para o seu processo de interpretação, que, então, pode vir a ser uma atividade leitora estimulante e dinâmica. Sendo, portanto, o mundo da obra mimética “(...) *uma transcendência imanente ao texto*¹⁰⁸” (RICOEUR, 2016, p. 174), na medida em que, sem o leitor, o sentido do texto literário torna-se incompleto. Por isso, como leitores atuantes, dirigimo-nos à análise de nossos mitos e, em especial, do mosaico da beleza que eles nos aludem e que, de modo algum, pretendemos deixar passar despercebido. Operação essa que só pode ser feita pela mediação, como nos propomos a fazer, uma vez que, como diz o escritor, no terceiro volume de *Tempo e Narrativa*: “Com efeito, é somente pela mediação da leitura que a obra literária obtém a significância completa, que seria para a ficção o que a representância é para a história” (RICOEUR, 2016, p. 269).

Outra concepção fundamental para o nosso ângulo de compreensão da tese é o de nos atermos ao critério de originalidade da ficção, de modo que almejamos perceber que “(...) ela não separa a pretensão à verdade da narrativa de ficção dessa mesma pretensão da narrativa histórica e esforça-se em entender uma em função da outra”, afirma Ricoeur (2016, p. 277). Isso nos permite evidenciar que, em nossa pesquisa, não pretendemos validar verdades, mas sim encontrar o que há de genuíno e coerente, na elaboração poética. Sem nunca esquecer das diretrizes aristotélicas (*Poética*, cap. IX), de que os meios para julgar a arte não devem ser os mesmos de demais áreas, orientamos as nossas investigações, pois cada uma tem a sua natureza e, conseqüentemente, quesitos avaliatórios próprios. Pois, como sabemos, na *poiésis* o que nos

¹⁰⁸ Grifos do autor.

importa é investigar os seus meios e modos de composição, de articulação e de organização de suas partes.

Por tudo explicitado acima, objetivamos perceber a contemporaneidade (AGABEM, 2006) e a originalidade (RICOUER, 2016) das narrativas míticas selecionadas, através de um procedimento de leitura que requer circularidade, abertura e mediação. Assim, poderemos analisar como os múltiplos aspectos da beleza, como vimos neste segundo capítulo, apresentam-se, muitas vezes, não como dádivas, e sim, como o gatilho para a vivência trágica dos personagens Helena, Narciso e Psiquê. E, para que melhor possamos entender os subsídios para a significação do mito de enredo trágico, veremos, no próximo capítulo, conceitos importantes, como o da *hamartia*, o erro transcendental, e o da catarse (purificação/purgação) entre outros.

CAPÍTULO 3

O mito é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual recorre incessantemente; não é, absolutamente, uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática (Bronislaw Malinowski)

O mito é o nada que é tudo (Fernando Pessoa)

3 PARADOXOS ESSENCIAIS DO MITO TRÁGICO:

ORIGENS E CONFLUÊNCIAS DE LÓGOS E SACRALIDADE

Compreender o mito trágico, na sociedade grega, passa por reconhecer os seus múltiplos sentidos, tendo em vista as suas relações sociais, sem perder de vista o seu potencial enquanto um fenômeno estético e também sacro. Ao examinarmos os laces e desenlaces do mito trágico, vemo-nos diante de um grande e instigante obstáculo, pois, além de outros fatores, diversas correntes do pensamento se dedicaram ao assunto, como fizeram a Antropologia e Psicanálise por exemplo. Assim, discorreremos esse capítulo em três tópicos, em que, no primeiro, colocaremos em evidência as divergências e convergências dos mitólogos Mircea Eliade e Joseph Campbell; no segundo, discutiremos as definições gerais do mito e, no terceiro, os caracteres de sua especificidade trágica.

Sabemos as análises mitológicas e as suas associações nem sempre são simples, pois, desde a Antiguidade, verificamos as problematizações que envolvem as dicotomias mito e *lógos*, oralidade e escrita, sagrado e profano. Por isso, apesar de muitos autores já terem se dedicado à investigação desse tema, propomos, de maneira especial, em nossa tese, a análise do ‘mito trágico’ greco-romano em suas interlocuções, através de sua representação estética, como fundamental expressão social e política. A sua veiculação, através de um suporte artístico, registrou, juntamente com seus sentidos primordiais de sacralidade, um complexo agrupamento de significações e relações conflitantes e múltiplas, que, em nosso entendimento, torna essas representações ainda mais ricas¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Consideramos essencial destacar essa nossa posição, desde o início, porque discordamos da posição expressa por Mircea Eliade (2016), na obra *Mito e Realidade*, ao comentar que esse processo de estetização teria sido um fator de demérito para o mito representado na arte clássica greco-romana. Ele acredita que o registro estético a fez perder a sua essência sacra e a sua verdade incontestável, ao permear por universos sociais, filosóficos e formais

Do mesmo modo que se comenta sobre a superação da escrita sobre a oralidade, da ciência sobre o mito, da razão sobre a paixão e do intelecto sobre a religião, não podemos dizer que a modernidade consolidou a secularização, mesmo contrariando as previsões de muitos estudiosos, e a falta de sacralidade na sociedade. Acreditamos que, por essa e outras razões, a eficácia do mito não pode ser desconsiderada, já que ele acaba por se reatualizar nos mais diversos contextos sociais, inclusive, na política, como ocorreu na Antiguidade com o mito nas tragédias¹¹⁰.

O mito, na sociedade greco-romana, esteve ligado à sociedade como um todo, em suas mais diversas e rotineiras atividades, como a religião, pois não se concebia a vida sem a existência dos deuses. Nesse sentido, entendemos o porquê a palavra *átneos*¹¹¹ não designava o incrédulo, e sim, o abandono dos deuses, já que a presença do alfa privativo (*a-theós*), não indicava, necessariamente, a inexistência do divino. A semântica do vocábulo é regida por uma sociedade que não admitia essa possibilidade, logo, indicaria aquele que foi desprezado pelos deuses, estando privado de suas atenções e proteções. Isso ocorre em *Helena* (v. 1149), quando o coro expressa que a fama injusta da personagem havia se alastrado para além da Grécia, de que, entre outras coisas, ela seria uma mulher “sem Deus” (*ἄθεος*), ausente do zelo e do amparo dos deuses.

Em Roma, por sua vez, chamavam de *atheoi* os cristãos novos, já que professavam uma fé diferente. Essa pontuação faz-se necessária, porque, apesar de muitos autores tratarem a sociedade greco-romana de modo homogêneo, não podemos ignorar as suas peculiaridades. Devido ao processo do helenismo, em que os romanos nortearam a sua política, a sua poesia e tantas outras áreas, a partir do grego, há grande associação entre as duas culturas, todavia não

de ordem contrárias as de sua origem. Para nós, ao contrário, esse processo, não apenas tornou a análise mais complexa, como também mais fértil à pesquisa, como a que realizamos, tendo em vista que essa suposta radical “desmitificação”, não corroeu o mito, como se pensa, e sim o proporcionou a eternidade, através da escrita, a universalidade, pela arte e a diversidade pelas relações múltiplas com a sociedade.

¹¹⁰ Sabemos que as tragédias gregas faziam parte de um contexto cívico e religioso, norteadas pela política, mas é interessante perceber que essa relação vigorou em outras épocas, ilustrando-nos o valor de conhecermos o passado para entender novas configurações sociais. Sugerimos a leitura da obra *História & Religião*, de Sérgio da Mata (2010, p. 82), para compreensão desse processo do mito e de sua ressignificação, nos contextos políticos, como é o caso do fascismo, que o autor considera como marco para o início do período dos mitos modernos e recorda-nos de uma declaração de Mussolini sobre de que a sua nação era o próprio mito de grandeza, que iria subordinar os demais povos. Para além desse exemplo, a sociedade atual também nos deixa mostrar o sentido mítico e religioso associado a líderes políticos ‘enviados por Deus’, que se apropriam da magnificência do mito para reverter aos seus próprios interesses de manipulação, sob um viés de sacralidade. Apesar de não nos aprofundarmos nessas questões, não podemos deixar de ressaltar que a sociedade atual nos demonstra estar longe da plena secularização e ainda atesta ao mito certa credibilidade. Assim, para além de suas controvérsias (desde a sua origem até o processo de remitologização), ele ainda se apresenta crível e necessário.

¹¹¹ Essa palavra é muitas vezes registrada na poesia homérica, como ocorre na *Ilíada* (Canto XXII), quando Heitor, em combate contra Aquiles vê-se derrotado, ao perceber que os deuses já lhe haviam abandonado.

podemos esquecer que os romanos eram marcadamente caracterizados por uma visão pragmática do mundo, além de possuírem os seus próprios mitos, como os cívicos e de origem, por isso não deixaremos passar despercebido, em nossa tese, essas particularidades.

Desse modo, mesmo durante o incipiente processo de secularização, em que o mito passou a ser questionado pela filosofia, vemos que, assim como não se pode afirmar em uma crença total no, Período Arcaico da Grécia, ao mesmo tempo, não se pode falar que, no Período Clássico, havia uma descrença plena nos deuses e semi-deuses. Na verdade, a história e a literatura, cada uma ao seu modo próprio, como dizia Aristóteles, registram momentos de crise e de conflito entre o mito e o *lógos*. Pois, como dissemos anteriormente, outros momentos posteriores da história, como Na Idade Média e na ascensão do Fascismo, mostram-nos uma visão de mundo enraizada na mitologia e na religiosidade, como alicerces fundamentais para a sociedade.

Nesse processo, como vimos mais detalhadamente, no primeiro capítulo, a poesia esteve atrelada à sacralidade, principalmente na época de Homero, em que “A poesia é religião, a religião é lei” (HUGO, 2007, p. 19). Ou, como diz Gadamer (1997, p. 429), a arte clássica destaca-se à medida em que ela é vista como ‘religião da arte’. De todo modo, essa constatação não significa que, findada essa época, cessou, juntamente com ela, princípios norteadores, pois, da epopeia à tragédia, muita coisa permaneceu: levaram ao palco os deuses, os heróis, as suas desmedidas e as suas grandiosidades.

O que antes era cantado pelo *aedo*, passou a ser encenado pelos atores, pois o culto e a historicidade uniam-se no teatro, de modo que o palco registrava novos personagens como sacerdotes do povo. Porque não podemos esquecer que a teogonia greco-romana, diferente do cristianismo, que separa corpo e espírito, era material, tinha forma, era palpável, visível, os deuses comiam, bebiam e desfrutavam dos prazeres humanos. Como diz Victor Hugo (2007):

Nos tempos primitivos, quando o homem desperta num mundo que acaba de nascer, a poesia desperta com ele. Em presença das maravilhas que o ofuscam e o embriagam, sua primeira palavra não é senão um hino. Ele toca ainda de tão perto a Deus que todas as suas meditações são êxtases, todos os seus sonhos, visões. Expande-se, canta como respira. Sua lira tem somente três cordas: Deus, a alma, a criação; mas este triplo mistério envolve tudo, mas esta tripla ideia compreende tudo. (...) Eis o primeiro homem, eis o primeiro poeta. É jovem, é lírico. A prece é toda a sua religião: a ode é toda a sua poesia (HUGO, 2007, p.17).

Enquanto Victor Hugo (2007, p. 53) considera que o teatro grego estava submetido a uma “finalidade nacional”, nós consideramos melhor chamar essa condição de *paideia*, pois, como já discutimos anteriormente, esse termo abarca um sentido mais amplo e, ao mesmo

tempo, complexo para essa sociedade que, por si só, engloba correspondências religiosas, estéticas, educativas, cívicas etc. Tudo isso construído numa operação de *mímesis* social, em que, ao elaborar um mito, o poeta nos oferece uma imitação das atividades, crenças e aspirações humanas. A partir daí, observamos as lógicas e os códigos narrativos elaborados, em torno de um objetivo, para refazer o mundo da ação dos homens, já que o pensamento mítico gravita nas aporias da existências, como salienta Ricouer (1989, p. 158), e que não o podemos reduzir a um discurso insignificante.

Vemos, então, que o mito trágico proposto é expressão de *lógos* e sacralidade e se visualiza, essencialmente, em contextos limítrofes, nos quais as atividades humanas são confrontadas de maneira única. E isso poderemos ver, no próximo capítulo, através das narrativas de Helena, Narciso e Psiquê: grandes dilemas entre a vida e a morte, entre o erro e o arrependimento, entre a dádiva e o abandono divino, entre o amor e a dor, todos limítrofes e tênues da vida. Para além de superficialidades e fabulações vazias, entendemos que o mito trágico nos apresenta uma significativa maneira de lermos esse nosso universo obscuro e dinâmico, que somente a racionalidade restrita não recobre. E nós veremos, a seguir, como, desde às suas origens, o mito nos aponta essas relações e sentidos múltiplos.

3.1 Diálogos iniciais sobre o mito: convergências e divergências dos mitólogos Mircea Eliade e Joseph Campbell

Partindo dos mitólogos Mircea Eliade e Joseph Campbell, considerados universalistas, pela sua ampla análise dos mitos, tanto no Oriente, quanto no Ocidente, consideramos necessário apresentar os seus postulados, tendo em vista a importância que eles possuem para as pesquisas em Ciências das Religiões. Para tanto, selecionamos algumas obras, a fim de que pudéssemos nos dedicar na observação desse diálogo, permeado de convergências e divergências.

No caso de Mircea Eliade, optamos pelo *Tratado de História das Religiões* (2008), *O mito do eterno retorno* (1992), *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (2013) e *Mito e Realidade* (2016).

Sobre Joseph Campbell, demos preferência as obras *As máscaras de Deus: mitologia primitiva* (1992), *As máscaras de Deus: mitologia ocidental* (2004), *O poder do mito* (1990) e *O herói de mil faces* (2007).

Consideramos que esses textos são os que melhor refletem as ideias desses autores acerca do mito e de suas múltiplas representações. Naturalmente, como dissemos no início, por serem mais universalistas, eles percorrem uma vasta trajetória das narrativas míticas, sendo assim, nosso objetivo estará centrado nas propostas de definições de mito e em suas interlocuções com a sociedade greco-romana.

A partir das produções de Mircea Eliade (2008, 1992, 2013, 2016), buscaremos compreender as suas percepções sobre o mito ao longo da construção do seu pensamento, registrado nas obras citadas acima. Esse procedimento nos auxiliará a entendermos que, além da relação que há entre elas, há também sutis diferenças, que nos revelam o processo de amadurecimento e/ou transformação de suas posições. Esta observação ficará mais evidente no decorrer de nossa exposição.

Em *Tratado de História das Religiões*, temos a elaboração de um pensamento basilar para a área de Ciências das Religiões, assim como para outras áreas das humanidades. Nela temos uma visão geral de suas reflexões e algumas proposições conceituais iniciais que, posteriormente, foram desenvolvidos em outras obras. No seu prefácio, Georges Dumézil aponta que a tarefa do cientista da religião é, essencialmente, múltipla, pois deve, ao mesmo tempo: a) realizar uma limpeza histórica (etnologia); b) realizar processos comparativos históricos (genealogia); c) realizar o estudo da comunicação do mito (síntese dos fatos religiosos).

Sendo assim, percebemos que essa não é uma incumbência simples, pois exige o aspecto histórico, o comparativo e o comunicativo. E o centro dessa investigação é o mito, enquanto elemento sacro e diversificado, a depender dos seus respectivos contextos culturais. No caso exemplar de Psiquê, é perceptível as nuances do seu período de produção, pois, apesar de se tratar de um relato longínquo, ele aparece na obra de Apuleio como uma história exemplar, contada oralmente para entreter e aliviar o sofrimento de uma jovem. Assim, ele comunica o que houve em outrora e constitui, ao mesmo tempo, a eficácia da conversa presente. Além disso, retoma crenças antigas, ligadas ao mundo inferior, de Hades e Perséfone, demonstrando que o fenômeno religioso não é algo redutível, restrito temporariamente. Estando ligada à sociedade, o caráter sacro se manifesta nas mais diversas atuações, seja por meio da linguagem, com o seu poder comunicativo e estético, da política, permeado pelo construto social, fruto de sua inserção cultural.

Para Eliade (2008, p. 7), o que interessa é estudar comparativamente a morfologia do sagrado, o único método que seria capaz de revelar a sua essência e o seu *devir* histórico. E essa análise pode ser feita, nos mais diversos elementos, pois “Tudo o que o homem manejou, sentiu,

encontrou ou amou pode tornar-se uma hierofania” (ELIADE, 2008, p. 18). Então, qualquer coisa pode ser sacralizada, seja uma pedra, uma planta, um animal, um lugar, um texto, um acontecimento corriqueiro, enfim, dependendo apenas do comprometimento de seus partícipes em considerá-lo crível, significativo e real. Uma pedra para aquele que crê pode ser um meio de conexão com o divino e, para quem não acredita, continuará sendo um objeto rochoso sem força suprema.

Por isso acreditamos que deve haver, nesse processo de aceitação à revelação sacra, o comprometimento dos seus partícipes, a fim de que ele possa ser válido e significativo para os envolvidos e, só assim, consiga concretizar o seu poder transformador de alcançar o além. Em *Metamorfoses*, de Apuleio, Psiquê é entregue à morte, no alto de um monte, a fim de que se aplaque a fúria de Vênus e o seu sacrifício seja aceito pela divina, demonstrando que esse comprometimento entre os homens e o sacro é fundamental para a realização do plano transcendente.

Além do mais, Eliade (2008, p. 7-9) considera que documentos históricos são igualmente hierofanias, pois estas são históricas, estando o sagrado sempre inserido em dado momento da história social de uma população. E, ainda mais, acredita que as experiências mais pessoais e transcendentais estão sob influência da história, pois vê-se que o sagrado e a história são faces diferentes de uma mesma experiência de humanidade. Nesse sentido, o mito estará, consequentemente, vinculado à hierofania e à história, a fim de cumprir a sua função, que é “(...) a de fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as ações humanas significativas, como, aliás, já foi constatado por inúmeros etnólogos” (ELIADE, 2008, p. 334).

Uma vez que o mito é um precedente para os modos do real em geral, e não uma simples projeção fantástica, de um acontecimento natural, vê-se que ele tem a sua lógica própria, uma coerência intrínseca, cuja estrutura lhe permite ser crível e, logo, verdadeiro, afirma Eliade (2008, p. 339-349). O autor conclui, afirmando que a sacralidade é uma manifestação real, assim como o homem religioso e a sua tendência de sacralizar a vida, a partir dos ritos. Ele explica ainda que, ao longo de seus escritos, evitou estudar os fenômenos religiosos, na sua perspectiva histórica, limitando-se em analisá-los como *hierofania*, ou seja, como uma manifestação do sagrado. Apreende-se, nessa obra, que o diálogo entre os planos materiais e imateriais da experiência humana são expressos por mitos e ritos, que são sociais e históricos, mesmo que transcendentais, pois eles são reais.

Em *O mito do eterno retorno*, Mircea Eliade (1992) defende, de maneira geral, que a humanidade compõe uma história sagrada, que, não só foi transmitida, como também preservada pelos mitos. Por sua vez, estes são repetidos infinitamente, a fim de que sejam

retomados os tempos primevos e para que sejam exemplares para as próximas gerações. Em vista disso, até as atividades mais corriqueiras, como as de operação fisiológica, não estavam imunes de ampla significação ritualística e mítica. No centro de sua exposição, está a ideia de que o homem vive para repetir gestos e atitudes, de *ab origine*, a fim de reviver a totalidade de sua existência. Destarte, o casamento seria a repetição de um padrão divino, desde a primeira hierogamia, entre o céu e a terra. Segundo o autor, esses rituais de casamento, na Grécia, por exemplo, copiavam a união de Zeus e Hera, já que “(...) a união cerimonial encontrava sua justificação no evento primordial que teria ocorrido *in illo tempore*” (ELIADE, 1992, p. 28).

O rito do matrimônio representava, não apenas uma mera recorrência habitual dos homens, mas o retorno às origens, à continuidade modelar e a atitude humana criadora perante o mundo, ligado, conseqüentemente, à fecundidade e ao trabalho agrícola. Esse ritual do casamento será bem ilustrado, no capítulo a seguir, ao vermos a representação desse enlace, especialmente, para Helena e Psiquê, em que simboliza um ato de sacrifício feminino por sua comunidade, por sua família, ligados ao mito exemplar de Perséfone. Além do mais, estão ligados a um rito de passagem, de menina à mulher, representando até mesmo a sua morte pessoal, em prol do cônjuge e da perpetuação familiar.

O homem antigo estaria, então, imerso na sacralidade, já que as suas atividades, mesmo as mais rotineiras, como a caça, a pesca, a alimentação, desconheciam um possível caráter profano de suas ações. Todas elas estavam dentro de uma atividade ritualística, rememorativa e, portanto, de consagração. Diante disso, Eliade (2008) considera o mito como um resultado tardio, cujo conteúdo é arcaico e indissociável dos costumes e sacramentos passados. Logo, reitera a ideia de que o mito é o último estágio, na trajetória de um herói, e não o primeiro, como poderia se pensar.¹¹² O esforço humano, através do mito, consistiria em alcançar a superação da limitação humana, de sua história cronológica, finita, a fim de se ter uma repetição cósmica, uma renovação, por meios de transições periódicas (como representa o calendário, as guerras, os mandatos governamentais etc), que levam à regeneração dos ciclos, explica Eliade (1992, p. 130).

¹¹² Para melhor entendermos essa proposição de Eliade (1992, p. 43), sugerimos recordar do que ocorre, no Canto VIII, da *Odisséia*, em que, logo após uma assembleia, Demódoco, o aedo dos Feácios, começa a cantar os amores de Ares e Afrodite e sobre a história do cavalo de madeira, que penetrou as muralhas troianas. Ao ouvir tais relatos, Odisseu derrama lágrimas ininterruptamente, fazendo com que Alcínoo não compreenda e desconfie do herói, passando a questioná-lo. O que acontece é que, no momento da recitação mítica (*Odisséia*, Canto VIII, versos 499-531), Odisseu emociona-se, ao reconhecer ter conquistado em vida a *κλέος ἄφθιτον*, ou seja, glória imperecível, levando o Laertida às lágrimas, por perceber que se tornara um mito, tendo os seus feitos dignos de memória eterna, sendo cantados e louvados para as gerações.

Em *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, o mitólogo romeno dedica-se a comentar sobre o sagrado, enquanto um modo de percepção do mundo e que pode estar no espaço, no tempo, num objeto, na natureza enfim. Se o homem das sociedades arcaicas (totalmente vinculado ao Cosmo), é um contraste com o homem moderno (ligado à história), aquele será o responsável por sacralizar o mundo ao seu redor, dando sentidos variados e profundos para as suas atividades mais simples. Nessa obra, o seu objetivo, naturalmente, é discernir sobre o sacro e o seu contraste profano, mas nós, particularmente, buscaremos as chaves que iluminam o seu pensamento acerca do mito. E, neste percurso, vemos que Mircea Eliade (2013) esclarece que o seu conceito de sagrado, é diferente do de Rudolf Otto (1985), em *O Sagrado*, devido ao fato de considerar que, neste caso, o sagrado aparece como uma realidade estritamente transcendente, diversa do mundo natural. Enquanto que, em sua produção, ele se propõe a “(...) apresentar o fenômeno do sagrado, em toda a sua complexidade, e não apenas no que ele comporta de irracional” (ELIADE, 2013, p. 17). E, nessa busca que se pretende ser mais completa e ampla, Eliade (2013, p. 60) acredita que a sua manifestação, a *hierofania*, é capaz de fundar o mundo ontologicamente, impulsionado pelo homem religioso, cuja sede é ontológica, a fim de tentar eliminar o Caos. Nesse contexto, o mito, então, será o seu veículo de comunicação e consagração, haja vista que:

O mito conta uma história sagrada, quer dizer, um acontecimento primordial que teve lugar no começo do Tempo, ab initio. (...) O mito é, pois, a história do que se passou *in illo tempore*, a narração daquilo que os deuses ou os Seres divinos fizeram no começo do Tempo. “Dizer” um mito é proclamar o que se passou *ab origine*. Uma vez “dito”, quer dizer, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta (ELIADE, 2013, p. 84).

As narrativas míticas, nessa perspectiva, são realidade¹¹³, fazem parte da história da sociedade e anunciam verdades, pois a irrupção do sacro, no mundo, é o tema central de suas narrativas. Isso nos explica, inclusive, porque a sua enunciação fazia parte de uma ritualística, havendo local, tempo e modo apropriado para a sua exposição, já que o mito era, sobretudo, uma revelação divina, como se vê na *Teogonia*. E a sua função está relacionada aos modelos paradigmáticos que sugere, orientando e fixando padrões comportamentais significativos e necessários para a comunidade. Desperta a nossa atenção, o fato de que, para Eliade (2013, p.

¹¹³ Essa ênfase do mito enquanto realidade nos faz compreender melhor o porquê a definição de sagrado de Eliade (2013) é diferente da de Otto (1985), já que a ênfase do primeiro está no mito e na sua manifestação sacra, enquanto hierofania, como uma existência prática e efetiva da humanidade, e não apenas algo que fica no plano imaterial. Como ele próprio diz “É evidente que se trata de realidades sagradas, pois o *sagrado* é *real* por excelência” (ELIADE, 2013, p. 85).

122), o mito não é, necessariamente, como costumamos entender, a mensagem divina, e sim o seu decifrar, pelo fato de que elas são enigmáticas. O mito caracteriza-se, então, por ser a enunciação da mensagem recebida e o meio para a sua compreensão.

Dedicado em perceber a sacralização do mundo, nas sociedades primitivas e as suas perspectivas remanescentes, na modernidade, percebemos que Eliade (2013) apresenta o mito como indissociável do sagrado, eis que o seu próprio título já denuncia. E, apesar de o mítico não ser o elemento central de seu objetivo, conseguimos perceber o seu conceito, a sua função e os seus elementos, que são partícipes de sua construção sobre o sagrado e o profano. Além do mais, assim como o *homo religiosus*, vê-se que a narrativa mítica enfrenta o processo de dessacralização do mundo, sendo ressignificada, resistindo e existindo, através dos vestígios que, mesmo quando são negados, não são totalmente abolidos.

Em *Mito e Realidade*, como comentamos, no início desse capítulo, Eliade (2016, p. 7-10) defende a tese da importância do “mito vivo”, quer dizer, os primitivos, que ainda refletem o estado inicial, em que os comportamentos humanos eram fundamentados e organizados de acordo com as crenças mitológicas. Além do mais, questiona a herança mítica greco-romana, tendo em vista a sua difusão na forma poética. Isso em razão de, nessa obra, enfatizar o teor de concretude, que ele identifica nas narrativas primevas. Mesmo ele nos tendo propiciado indícios desse fato em outros textos, neste ele aprofunda os seus argumentos e promove o mito como uma realidade verdadeira, que foi desconhecida e deturpada. Segundo o mitólogo, essa dessacralização teria iniciado a partir de Xenófanes, e foi continuada por poetas e filósofos, eliminando-se o seu caráter sacro e metafísico, como discutimos anteriormente.

O importante é que, apesar de sua recusa do estudo de mitos clássicos, ele não deixa de considerar que essa transformação poética, não somente prejudicou a sua essência, como pôde também enriquecê-los, seja pela relação com outras culturas, seja pela atividade criadora de um indivíduo. De todo modo, é preciso ressaltar que, mesmo essa observação, não o faz reconsiderar a sua defesa de que não devem ser os mitos greco-romanos, indianos ou egípcios o ponto de partida para o estudo da mitologia, já que se encontrariam corrompidos por outras finalidades, destoantes das originárias. Essa sua obstinação acaba tendo um caráter utópico, pois, como ele mesmo afirma, esses mitos são bastante conhecidos, logo, devido a essa grande difusão, não é possível ignorá-los, a fim de preservar uma autenticidade que o tempo não é capaz de restituir.

Em nossa perspectiva, acreditamos que melhor é aproveitar a maciça disseminação desses mitos e confrontá-los com o passado sacro, do qual eles se originam, com o tempo presente de sua produção que eles retratam e, conseqüentemente, com o conflito, com o

questionamento e com a dessacralização que deles emanam. Nesse diálogo de integração (e não de exclusão), conseguimos perceber as riquezas estéticas que acentuam esses aspectos dialéticos. Por exemplo, sabemos que, na épica, a presença de repetições demonstram o seu caráter oral primevo, enquanto, na tragédia, os embates argumentativos evidenciam uma nova ordem da *pólis* – e tudo isso nos é uma rica fonte de exploração que não achamos sábio desconsiderar, como ilustram as produções de Eurípedes, Ovídio e Apuleio, sobre as quais nos dedicamos a analisar.

O autor prossegue (2016, p. 11), apresentando uma definição sobre o mito e, neste caso, denunciando a sua dificuldade em fazê-lo, formula um conceito baseado na atitude criadora, ontológica, sagrada, verdadeira, real e, conseqüentemente, significativa das narrativas míticas, indo além de uma homogeneidade simplista, vejamos:

A definição que a mim, pessoalmente, me parece a menos imperfeita, por ser a mais ampla, é a seguinte: o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças as façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É, sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a *ser*. (...) Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade”) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou “sobrenatural”) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente *fundamenta* o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural (ELIADE, 2016, p. 11).

Diante do exposto, em análise comparativa com as outras definições sobre mito abordadas, nas outras obras, percebemos que essa tem uma profundidade e uma abrangência maior. Chamamos atenção para o sinônimo que o autor apresenta como possibilidade ao sagrado, que é o “sobrenatural”, pois este surge como uma alternativa que nos sugere o sobre-humano, em contexto profano, o que amplia, ainda mais, essa inserção dos mitos na sociedade.

Nessa relação dialética, o sagrado e o profano são meios de transpasse dessas narrativas primordiais, exemplares e que revelam o homem, tanto no seu aspecto tangível, como também intangível. Assim sendo, apesar da contestação feita ao discurso mítico, a filosofia grega, em seus primeiros questionamentos, não deixou de ser uma derivação dos princípios do mito em explicar os enigmas do mundo e de sua criação, pois “(...) a “desmistificação” da religião grega e o triunfo, com Sócrates e Platão, da filosofia rigorosa e sistemática, não aboliram definitivamente o pensamento mítico” (ELIADE, 2016, p. 101). Essa continuidade entre o mito e a filosofia teria persistido e só fora ultrapassado, segundo Eliade (2016, p. 102), com Hegel e

a sistematização da história. Mesmo diante de tantos conflitos seculares, o autor não considera que o mito tenha sido abolido por completo, já que ele aparecerá reconfigurado na *poiésis*.

Sabemos que, no contexto greco-romano, os mitos foram difundidos como *obras literárias*, e não como livros sagrados, de pleno teor religiosidade e veracidade de seus relatos, devido a sistematização da escrita e a posteridade desses registros¹¹⁴. Esse “comprometimento” não elimina a essência mítica das suas histórias, mas, naturalmente, acrescenta complexidades instigantes, que não podemos nos furtar de enfrentar e analisar. E, como o próprio Eliade (2016) admite “(...) O fato das *formas clássicas* do pensamento mítico terem sido “comprometidas” pela crítica racionalista não significa que esse pensamento tenha sido definitivamente abolido” (ELIADE, 2016, p. 138).

Recordemos, por exemplo, das tragédias gregas, como o é a *Helena*, de Eurípedes, nosso corpus de trabalho, e que, como sabemos, as encenações das peças ocorriam durante os festivais, no contexto de um ritual religioso importante. Logo, vemos que a etimologia guarda esses vestígios, sendo a tragédia, do grego *τραγῳδία*, “o canto do bode”, revelando o símbolo do animal sacrificial dedicado a Dioniso. Explica-nos um dos maiores estudiosos da tragédia grega:

Une tragédie attique est un épisode tiré de la légende héroïque, ayant son unité propê, traité de façon poétique dans un style noble et destiné à être représenté par un chœur de citoyens attiques et deux, voire trois, acteurs, dans le sanctuaire de Dionysos comme partie intégrante de la célébration publique du culte du dieu¹¹⁵ (WILAMOWITZ, 2001, p. 117).

Como podemos perceber, a tragédia clássica, veiculada com estilo poético e nobre, estava inserida, e não consideramos que isso seja sem sentido, dentro do santuário de Dioniso, durante os cultos destinados em honra ao deus. Além do mais, como explica Sandra Luna (2005, p. 88-89), durante o festival da Grande Dionísia, havia uma organização geral e que não se restringia, exclusivamente, ao concurso das peças, pelo contrário. No primeiro dia, era feita a preparação para a procissão sacrificial. No segundo, as pessoas, carregadas de oferendas e

¹¹⁴ As obras épicas como a *Íliada* e a *Odisséia*, por exemplo, foram produzidas no dialeto jônico e eólico, oralmente, por volta do século VIII a.C, passando para o registro escrito, como são conhecidas, em VI a.C, por ordem do tirano Pisístratos, que acreditava descender de Nestor de Pilos. Vemos, então, que essas narrativas sobreviveram dois séculos na oralidade o que ocasionou, naturalmente, profundas transformações, mas, a partir do registro escrito, temos a fixação da forma literária e da história delas.

¹¹⁵ Tradução nossa: Uma tragédia ática é um episódio tirado de uma lenda heróica, tendo unidade própria, tratada de modo poético em um estilo nobre e destinado a ser representado por um coro de cidadãos áticos com dois e, até mesmo, três atores, no santuário de Dioniso, como parte integrante da celebração pública do culto ao deus.

vestimentas especiais, acompanhavam o cortejo ao Deus. No terceiro, era feito um rito de purificação, no teatro, para que, só, no quarto dia, pudessem começar as competições das tragédias. Assim, entendemos que subiam, no palco grego, o sacro, o mito e o trágico, em um contexto de ampla organização social. Além do mais

pelo exposto, é possível concluir que a organização cuidadosa da Grande Dionísia observava com rigor a promoção de alguns dos mais perseguidos ideais atenienses: a superioridade econômica do estado, a democracia, a lealdade cívica, a consciência política dos cidadãos, a devoção religiosa, o gosto pelas artes. Contudo, embora peça central nessa poderosa máquina ideológica, a tragédia encontrará seus próprios meios de discutir questões que minam esses mesmos ideais. (...) Sim, porque, se a ação trágica se define a partir da transgressão de limites impostos aos homens, essa transgressão é uma maneira efetiva de pôr em questão esses mesmos limites (LUNA, 2008, p. 91).

Portanto, consideramos que muito temos a investigar e, dando continuidade a nossa proposição deste capítulo, veremos como Joseph Campbell realizou as suas análises, através das obras *As máscaras de Deus: mitologia primitiva* (1992), *As máscaras de Deus: mitologia ocidental* (2004), *O poder do mito* (1990) e *O herói de mil faces* (2007). Mais uma vez, reiteramos que as suas posições, assim como as de Mircea Eliade, possuem teor mais universal, entretanto nossa a leitura será norteadada para o melhor alcance dos nossos objetivos.

Campbell (1990) entende a sua produção como um dado particular, no contexto acadêmico, em que a hegemonia tradicionalmente cartesiana e positivista imperava nas pesquisas. E, de fato, consideramos que posições como essas, na área das humanidades, ainda enfrentam certa resistência, mas que, além de serem criticadas, precisam também ser validadas no alcance em que elas merecem. Poderemos, a partir daí, realizar ajustes em nossa atuação, enquanto pesquisador da área das humanidades, e, sobretudo, das artes, em sua expressividade sacra, sem perder de vista a análise de rigor científico, mas também sem ignorar as suas intangibilidades.

Em *O poder do mito* (1990), ele responde várias questões, durante a entrevista realizada pelo jornalista Bill Moyers, e debate sobre vários temas dos mitos antigos e sua relação com a modernidade. Vários assuntos são tratados, como matrimônio, sacrifício, a jornada interior, *The Beatles* entre outros, porém o que nos interessa é perceber que ele realiza uma autorreflexão e alguns esclarecimentos de sua produção. Em geral, ele enfatiza a importância dos mitos para a sociedade e justifica que a nossa dificuldade hoje em dia dá-se porque, diferente do que ocorria com os gregos, não temos mais os mitos como instrumentos de educação, estando sempre em busca de informações jornalísticas e/ou capazes de comprovação. Enquanto os mitos, em

contrapartida, nos ajudariam num processo de sabedoria interior, humana e que nos reportariam a interpretar a linguagem simbólica e arquetípica.

Em *As máscaras de Deus: mitologia primitiva*, Campbell (1992) defende que o estudo dos mitos nos auxilia a ver a humanidade em unidade, pois vários dos seus temas centrais podem ser vistos, nas mais diversas civilizações, tanto orientais, quanto ocidentais. Ele esclarece que a sua perspectiva científica é a psicológica, de modo a compreender como a mente humana projeta e recebe as narrativas míticas. Acerca da máscara¹¹⁶, explica que ela é um símbolo usado nos festivais religiosos e artísticos, e que era uma produção humana cuja potência poderia fazê-la, não só representar, mas *ser* o próprio deus. O autor entende a mitologia como uma organização do significado da vida e que se apreende, tanto pelo pensamento, como pela experiência, sendo que “Como o pensamento, a mitologia aproxima-se – ou é um prelúdio primitivo – da ciência; como experiência, ela é precisamente arte” (CAMPBELL, 1992, p. 152). Vemos que ele compreende mito-ciência-arte como relacionáveis entre si, e essa posição ele reitera em outros momentos de seus escritos, diferentemente de Eliade (2008, 1992, 2013, 2016).

Sobre a função do mito, Campbell (1992, p. 372-373) diz que ele retrata o que permanece e/ou o que há de universal, na humanidade, passando por um aspecto etnológico e histórico. Além do mais, acredita que ele funciona como um ‘caminho’ de vivência inefável, que, ao mesmo tempo em que ultrapassa o local (levando-o ao universal), insere-o nos valores mais regionais e coletivos de sua comunidade. Por isso não vê uma relação problemática do mito com a arte, ao contrário, Campbell (1992, p. 379-380) considera a arte como um impulso para a apreensão da beleza, por meio da apreensão dos seus sentidos estéticos e de sua elaboração sofisticada, não tendo unicamente valor mágico. Considerando, através da filosofia indiana, que os propósitos da vida são: *kāma* (amor e prazer), *artha* (poder e sucesso) e *dharma* (ordem, dever e virtude), o autor defende que a função estética do mito não é possível negar, pois

a mitologia – e, portanto, a civilização – é uma imagem poética supranormal, concebida, como toda poesia, em profundidade, mas suscetível de interpretação em vários níveis. (...) Pois a mente humana, em sua polaridade entre o modo masculino e

¹¹⁶ Como sabemos, o autor utiliza o termo máscara nos quatro volumes de sua obra, a saber: *As máscara de deus: mitologia primitiva*, *As máscara de deus: mitologia ocidental*, *As máscara de deus: mitologia oriental* e, por fim, *As máscara de deus: mitologia criativa*.

o feminino de vivenciar, em suas passagens da infância para a vida adulta e a velhice, em sua rigidez e sensibilidade e em seu contínuo diálogo com o mundo, é a zona mitogenética primordial – a criadora e destruidora, a escrava e, no entanto, a senhora de todos os deuses (CAMPBELL, 1992, p. 380).

Percebemos o caráter indissociável entre arte e mitologia, tendo esta, inclusive, a elaboração estética como uma de suas funções primordiais, mesmo que essa relação harmônica esteja longe de ser a defendida por Eliade (2008, 1992, 2013 e 2016). Este que, como vimos, anteriormente, que este falava na necessidade de se voltar para a investigação de textos que tivessem a representação de uma pureza primitiva, que nós julgamos ser bastante inacessíveis. No caso de Helena, Narciso e Psiquê, por exemplo, temos relatos míticos elaborados poeticamente por meios dos gêneros diversos, como a tragédia, o poema narrativo, o romance, enfim, e que por um requinte estético deixam entrever reminiscências sacras e contextualizações sociais múltiplas.

Sendo assim, Campbell (2004), em *As máscaras de Deus: mitologia ocidental*, prossegue as suas reflexões e, sobre o período de racionalização da *pólis* grega, pondera que essa mudança resultou em uma modificação também no seu panteão. O que se concretizou por meios do antropomorfismo evidente e, na presença da *Moirá*, que passou a ser mais limitada. Diante desse novo cenário

(...) finalmente, o conhecimento, e não o êxtase tornou-se o meio de realização. E aos antigos modos do mito e da arte ritualística uniu-se harmoniosamente a aventura alvorecente da ciência grega, para uma nova vida (CAMPBELL, 2004, p. 157).

Isso porque o autor considera a arte como uma primária expressão humana, como registram as cavernas paleolíticas, e a racionalização da vida que, como se comenta, começou com os gregos, como mais um modo de entusiasmo. Logo, ao invés de, como a ascensão da razão, termos um declínio do mito, tivemos um período de ressignificação. Posteriormente, ele irá dizer que, fundamentalmente, a história da religião é registro da fonte do pensamento criativo do poeta e das diversas manifestações poéticas (a verdadeira do poeta, a do poeta em exagero e a do clérigo). Essas seriam expressões do mito e, em parte, da religião, sendo que esta é mais restritiva, logo, o mítico aparece como elemento integrador e abrangente.

Conseguimos, a partir desses postulados, entender a justificativa da escolha do autor pelo mito, como central para os seus estudos da humanidade. Campbell (2004, p. 419-420) apresenta-nos ainda quatro funções da mitologia: suscitar e manter o espanto perante os mistérios da vida; oferecer uma cosmologia que dê sentido a ordem do Universo; garantir a

estruturação e o vínculo do indivíduo com a sociedade; e orientar o homem em seu autoconhecimento e aperfeiçoamento. Este último, o autor acredita que quase sempre é ignorado, pois, antes e hoje, continua sendo aceito o “massacre da personalidade criativa” (CAMPELL, 2004, p. 421). O ego denota-se como um individualismo perigoso, na sociedade, quando deveria significar uma atitude autônoma, eficiente e responsável.

O mito de Narciso, por exemplo, ajuda-nos a compreender essas figurações do ego como algo nefasto para a coletividade e que, de certo modo, ainda hoje prevalece essa interpretação. O autoconhecimento e o voltar-se para si representa uma negação do outro, um insulto contra a comunidade, tanto que Tirésias avisou que ele só teria vida longa e feliz “se ele não se conhecer” (“*si se non nouerit*”¹¹⁷; III, v. 346).

Em *O herói de mil faces*, Campbell (2007) tem como objetivo central discernir sobre o monomito e acerca de todas as etapas da jornada do herói, como veremos mais a frente na análise de Psiquê. Além disso, nessa obra ele nos deixa algumas compreensões sobre a sua concepção sobre o mito, que é o que nos interessa nesse momento. Primeiramente, ele acredita que todas as manifestações humanas (religião, filosofia, arte, comportamentos sociais, ciência, tecnologia, os sonhos etc) teriam a origem no mito. Discorre que a tragédia e a comédia retratavam a vivência mitológica de queda e ascensão (*kathodos* e *anodos*), que norteiam os princípios totais da trajetória humana, e, como veremos, no próximo capítulo, essas duas experiências serão comuns nas jornadas do mito da beleza trágica de Helena, Narciso e Psiquê.

Ao comentar sobre as formas do mito, o autor defende não haver um sistema de interpretação válido, pois, mesmo tendo o seu bem delimitado - o psicológico - prefere deixar em aberto as suas possibilidades de leitura, por considerar essa postura ser a mais coerente com o seu objeto em questão. Nesse sentido, concordamos com o autor, pois entendemos que a tentativa de abarcar esse objeto nos escapa, tal como a figura mitológica de Proteu, sempre disposto a desaparecer e assumir novas formas, quando alguém tenta prendê-lo e/ou abarcá-lo. Portanto, entendemos o pôrquê de, ao apresentar as mais diversas e contrárias definições que o mito já recebeu, citando as de Frazer, de Müller, Durkheim, Jung, Coomaraswamy e a da Igreja, ele perfaz “A mitologia é tudo isso. Os vários julgamentos são determinados pelo ponto de vista dos juízes” (CAMPBELL, 2007, p. 368). Vemos, então, que a mitologia é um conglomerado de perspectivas difusas, opostas, muitas vezes, submetida a critérios parciais, cuja função, ontem e hoje, permanece sensível às peculiaridades do homem, seu mestre e diligente.

¹¹⁷ Texto disponível in:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em 15/06/ 2020.

3.2 Definições de mito e as suas interlocuções na Antiguidade Greco-romana

O berço cultural do Ocidente desvelou-nos um mito diverso do que nos apresenta o Oriente, devido ao fato de que a sua forma mais conhecida se deu por meio da Literatura. Diante disso, faz-se necessário ao estudioso do mito greco-romano a atenta observação de sua polissemia e de sua contextualização periódica, pois não podemos falar em apenas uma definição. Portanto, objetivamos, nesse tópico, ilustrar panoramicamente as tentativas de formulação para conceituação desse objeto, já que consideramos ser preciso retomá-las prioritariamente, a fim de que possamos ter fundamento para a nossa proposição do mito trágico e, ainda mais, do mito da beleza trágica. Para essa nossa formulação, precisaremos reconhecer as heranças teóricas antecedentes, ao mesmo tempo em que precisaremos ter habilidade analítica e de delimitação¹¹⁸ mediante o horizonte apresentado.

Sabemos que, com o advento do pensamento filosófico grego, o mito, antes dominante e indubitável, passa a sofrer um longo processo de questionamento e racionalização que, de certo modo, ainda perdura atualmente, fazendo-lhe receber novas definições e reconfigurações sociais. Se antes sagrada, agora profana; se antes incontestável, agora sujeito a interrogatórios sem fim; se antes válido, agora ineficaz; se antes verdadeiro, agora ludíbrio para os ingênuos ou, quando muito, mera ficção. Por essas tantas ambiguidades, urge a necessidade de vermos como o mito ultrapassa e se refaz perante essas adversidades.

Mircea Eliade (2016) defende que os mitos a serem estudados não são os já “contaminados” pelo teor ficcional, e sim os que ainda estão vivos, que resguardam uma história e uma mentalidade humana de crença e valor dessas narrativas para a sua própria existência, como ele destaca no início de sua obra, *Mito e realidade* (2016, p. 7-10). Consequentemente, considera que o mito grego, mesmo o de Homero e Hesíodo, não deveria ser basilar ao estudo da mitologia original, estando entorpecido de sistematização, racionalização, alegoria entre

¹¹⁸ Sabemos que muitos autores, das mais diversas áreas, dedicaram-se ao estudo do mito, todavia, tendo em vista o nosso objeto de estudo e as nossas objetividades de pesquisa, precisamos realizar um delineamento teórico. Sendo assim, autores ausentes nesse percurso que faremos, justificamos pela necessária circunscrição, como é o caso, por exemplo, da consagrada perspectiva do Imaginário e da Mitocrítica, de Gilbert Durand, pois faz parte de uma Mitodologia, cujo trabalho requer especificidades que não poderemos abarcar. Mais do que uma conceituação de mito, ele apresenta, sobretudo, uma metodologia própria, diferentemente do que propomos aqui, que perpassa mais pelo viés da proposição analítica e reflexiva do mito greco-romano. Para um maior conhecimento dessa teoria, sugerimos a leitura de obras Durand, a exemplo de *O imaginário* (2004), *A imaginação simbólica* (1993) e *Mito, símbolo e metodologia* (1992).

outros, que afastariam ou dificultariam ao pesquisador a análise da essência mítica, em seu estado de pureza e autenticidade.

Apesar de entendermos as motivações do estudioso romeno e concordarmos que os mitos greco-romanos disseminados não estão em estado genuíno, discordamos que isso seja um demérito ou empecilho à pesquisa. Diferentemente de Eliade (2016), nós consideramos que não há necessariamente uma perda de essência, e sim uma ressignificação ampla, cuja complexidade instiga-nos a investigar o seu processo de estetização poética, as suas reminiscências sacras e as suas reelaborações filosóficas e de *paideia*. Os mitos de Helena, Narciso e Psiquê, por exemplo, são valiosas ilustrações dessas fontes mitológicas antigas, que foram reelaboradas esteticamente pela Literatura, e que nos permitem o aprofundamento de representações longe de serem simplistas e reduzidas a uma só leitura. Como veremos em Narciso, nas *Metamorfoses*, de Ovídio, em que os cultos longínquos de Deméter são renovados, em um contexto diverso, em que a soberba do personagem será mortalmente penalizada.

Então, nosso parâmetro de observação é que temos um mito em processo de “remitificação”, e não de “desmitificação”, como defende Eliade (2016, p. 130). Iremos retomar essa discussão a *posteriori*, mas, desde já, ressaltamos que a fundamental diferença é que, enquanto o conceito “desmitificado” sugere uma negação de sua substância mítica¹¹⁹, a nossa proposição indica uma ressignificação. E esta ocorre em torno de procedimentos dinâmicos e polissêmicos, próprios da linguagem artística, que, inseridos à história e à sociedade, não se mantêm isolados e em estado de pureza plena.

Partindo de tais problematizações, realizaremos a nossa investigação, sem pretendemos ignorar e, muito menos, amenizar tais constatações controversas. O que acreditamos é que os confrontamentos entre o sacro X profano, a palavra pura X poética, a arte X sociedade, ao invés de apenas nos tirarem a natureza e o fundamento da mitologia, também nos acrescentam valores genuínos, que, ao invés de desprezados, devem ser estudados e compreendidos. Tudo isso para que possamos estar abertos ao entendimento da magnificência dessas relações, por mais incompatíveis que possam ser ou parecer. Para tanto, a seguir, convidaremos alguns autores para dialogar com a nossa leitura.

¹¹⁹ Eliade considera que temos, nas narrativas gregas, “(...) um universo religioso dessacralizado e uma mitologia desmitificada (...)” (2016, p. 137), devido ao fato de que, a sua inserção cultural, retirou-lhe a autenticidade. Ele acredita que temos, neste caso, o triunfo do *lógos* sobre o mito (p. 137), e que a mitologia grega esteve “radicalmente secularizada” (2016, p. 139), tendo sido salvo pela alegoria, de modo que ganharam interpretação meramente ficcional, sendo aceitos na sociedade cristã que a perdurou. Contudo, o próprio (2016, p. 138-140) admite que a vitalidade da religião grega não fora abolida, haja vista que o seu comprometimento se deu especialmente pelo empenho racionalista.

Jaaa Torrano (1991), no artigo “O é mito, em sentido originário?”, dá-nos pontuais e relevantes informações a respeito do nosso objeto. Para o autor, destacado tradutor e especialista nos estudos clássicos, a invocação às Musas, tal qual como foi orientada na *Teogonia*, de Hesíodo, possui dupla função. A primeira seria de que as Musas comunicassem aos homens a motivação e a habilidade, para que conseguissem cantar e dançar; e a segunda é que conseguissem garantir a veracidade do seu canto, o qual só essas divindades poderiam garantir ao *aedo* mortal. Salientamos que essa noção de verdade, aplica-se à semântica da *alétheia*, como discutimos no primeiro capítulo. O autor acrescenta ainda quatro características do pensamento mítico: a oralidade, a concretude, os nomes divinos (relacionados com a unicidade) e a verdade (ligada à existência e ao conhecimento).

Acerca da oralidade, é preciso entender que ela não se confunde com a ignorância, por ser um “(...) culto e cultivo da memória enquanto potência divina que outorga identidade espiritual à comunidade cultural como ao indivíduo que a esta pertence” (TORRANO, 1991, p. 372). Sendo elas filhas de *Mnemosýne*, estão, indissociavelmente, relacionadas à sua filiação, ou seja, com a deusa da Memória.

O segundo aspecto mítico destacado é o da concretude, tendo como referência a expressão de pensamento e fala que elucide a totalidade do ser humano, de sua existência e do mundo ao seu redor. Isso porque o autor define esse conceito como

a possibilidade de pensar e dizer os fundamentos transcendentais do ser e da existência mediante o recurso exclusivo ao que podemos perceber com os sentidos corporais. O mito fala do ser em sua totalidade e da existência em geral, utilizando-se dos elementos finitos que nos são acessíveis pela sensação. (...) Assim, todos os Deus são figurados pela forma humana, por ser esta, dentre todas as formas de vida, a mais apta para indicar a plenitude da vida divina (TORRANO, 1991, p. 372-373).

Como percebemos, o autor acrescenta ao ideal da transcendência e da abstração do signo – próprio ao modo de pensar mítico-, o aspecto da concretude, como modo de expressão fundamental de seus sentidos, que, materializados, no corpo, alcançam a comunicação total do ser humano. Ou seja, um ser de desejo e alcance transcendente, mas limitado por finitas formas físicas, estando restrito a sua própria mortalidade. Essa conceituação é vista claramente, em nosso *corpus*, uma vez que a beleza divina dos nossos personagens não os protege do fadado destino mortal, ao contrário, lança-os ainda mais à sorte funesta. Tal como Psiquê que, ao passar a receber adorações próprias às de Vênus, por materializar em seu corpo uma beleza digna de uma deusa, não será gratificada, e sim perseguida incansavelmente.

O terceiro aspecto refere-se aos nomes divinos, cuja importância é tamanha, pois nomeiam o mundo, através de seus elementos substanciais, instaurando, diante da multiplicidade do universo, a distinção e propriedade própria da realidade. Para tanto, usam-se os desígnios, as aparições e as orientações dos deuses, os sinais da natureza entre outros. Por isso, alerta o autor que a tradução de *Theós* e *Theoí* por Deus/Deuses faz parte de uma solução cômoda, que não abarca a sua real intenção e a sua cosmogonia, restringindo-o a uma percepção superficial. Ele acrescenta que, em grego, esses nomes indicavam as formas essenciais da natureza, organizada e sistemática, possibilitando a existência humana, e conclui “(...) os Deuses são os aspectos fundamentais do mundo (...)” (TORRANO, 1991, p.373).

Tais aspetos são cruciais para a vida, pois há nela uma relação de dependência, sem os quais, ela seria inviabilizada. Porque o pensamento mítico registra profunda e vivamente os sentimentos de veneração, temor espanto, pois são esses que se despertam, diante da potência dependente com o divino. Entretanto, o autor chama atenção, para que não nos percamos perante a multiplicidade do mundo e deixemos de ver que ele é também uma unidade indivisível¹²⁰. E por isso propõe-se a desfazer um equívoco de que os gregos eram politeístas, ao mesmo tempo em que não eram monoteístas, já que viam uma unidade na multiplicidade e tinham em Zeus a ordem unívoca dos deuses. No mito de Psiquê, Apuleio propicia-nos a visualização desse poder central do Cronida, no desfecho do enredo, em que Zeus dá o parecer final sobre o destino da jovem, encerrando as suas dores, permitindo o seu casamento com Eros e concedendo a sua divinização.

Para esclarecer essa unicidade, Torrano (1996, p. 374) ilustra com as palavras *koinonía eidôn* ou *koinonía genôn*, bastante utilizadas, na filosofia platônica, e indicam a “comunidade das formas” e dos “gêneros”, servindo-nos para compreensão da unidade divina. Para demonstrar a relação entre Deuses e homens, ele destaca as palavras *mímesis* (imitação) ou *méthexis* (participação). A primeira, inclusive, é muito cara aos nossos estudos e, como vemos, registra uma utilização, não apenas da arte, enquanto técnica, mas sobretudo, desde os tempos míticos, como modo de operação e conexão entre mortais e imortais.

A quarta e última característica do mito, mas nem por isso menos importante, está na relação imprescindível entre a verdade, o conhecimento e a existência. O que alicerça o conceito

¹²⁰ Muitos autores, a exemplo de Paolo Scarpi (2004), em *Politeísmos: as religiões do mundo antigo*, defendem a ideia do politeísmo, na religião greco-romana, justamente por esse ser um lugar comum de fala, talvez por termos o modelo judaico-cristão como parâmetro de entendimento. Todavia, é preciso compreender que havia, sim, uma centralização na figura de Zeus, na Grécia, e de Júpiter, em Roma, a partir dos quais a ordem era estabelecida. Inclusive, os outros deuses estavam submissos às suas determinações, cuja desobediência decorreria graves penas, como a que ocorre de maneira bem ilustrativa na tragédia de Prometeu.

do autor sobre o mito: “(...) a palavra com que os Deuses interpelam os homens e interpelando-os fundam todas as possibilidades que se abrem para os homens no mundo, sobretudo a de sermos homens no mundo” (TORRANO, 1991, p. 374). E o termo que nos indica essa tríade (verdade-conhecimento-existência) não pode ser feito sem se considerar a *alétheia*, com o seu resguardo de verdade latente, que, mesmo oculta, não pode ser ignorada. Sendo invocadas, através do canto, as Musas manifestam a condição humana, distinta, própria, sublime e que pode ser contemplada, pois o mito preserva e expressa a verdade, o conhecimento e a existência dos homens e dos Deuses.

Fabrizio Possebon (2012) propõe algumas reflexões que consideramos importante destacar. Segundo o autor, o mito revela mistérios humanos que a razão sozinha não é capaz de traduzir, por estar, no plano da transcendência, por isso, no decorrer de sua elocução, repete o mote: “a dramaturgia trágica sempre foi racionalista, mas a razão humana não recobre os mistérios da vida”. Isso justifica que, mesmo a base racionalista da tragédia não nega a sua herança, enraizada no mito. E, da mesma forma como o faz Torrano (1991), Possebon (2012) toma como parâmetro a *Teogonia*¹²¹, para poder construir a sua definição de mito. Nesse contexto, o autor considera Hesíodo como sendo o *homo religiosus*, sistematizado por Mircea Eliade (2010), em *O Sagrado e o profano*. Através da percepção de sua alma, a *psykhé*, e não pelo *noûs* (raciocínio), o cantor, em estado de devaneio poético, entra em contato com a hierofania, recebendo a mensagem divina, ou seja, o mito. Este que o autor define como

uma mensagem, concretamente uma sílaba, uma palavra, um enunciado, uma sentença, ou até mesmo um longo texto, em verso ou em prosa, recebido por um *homo religiosus*, predisposto para tal, em um dado contexto sagrado. O mito é sempre portador de uma Verdade, *alétheia*, porque sua fonte é uma divindade, *theós* (*θεός*) ou um *daímon* (*δαίμων*). Não se deve o leitor esquecer o mote: “... mas a razão humana não recobre os mistérios da vida” (POSSEBON, 2012, p. 19)

Por isso, nós destacamos a importância do ritual, instruído na *Teogonia*, de invocar as Musas, logo ao início do poema, pois essa atitude reflete a predisposição do poeta em ultrapassar o plano material e imergir, na transcendência de ordem superior, haja vista que o ato de invocar sugere uma prece que atua em prol de uma transformação. Isso porque, a medida em que se convocam forças superiores para agirem em prol de determinada causa, vemos uma

¹²¹ Essa obra é tomada como ponto referencial por muitos estudiosos classicistas, como vemos, ao longo de nossa tese, e consideramos que, entre outras razões, isso se deve ao fato de que, apesar de não ser um texto destinado estritamente a esse fim, nele encontramos o primeiro registro sistemático da religiosidade e da tradição grega, como atestou Heródoto (*Histórias*, Livro II, 53).

aceitação dos próprios limites e um suplício pela ação do sagrado. Diante desse cenário, entendemos que Hesíodo realiza um rito¹²², que concretiza a comunicação realizada, que conduz a verdade (*alétheia*), num contexto onde o tempo e o espaço são sagrados. Ainda mais, o *aedo* porta um objeto sacro, o ramo de loureiro, que eleva um simples instrumento, a um sinal consagrado de força extraordinária. Essa circunscrição, nesse ambiente sacro, é fundamental, pois, fora dele, o que temos é o profano e, conseqüentemente, a descrença e o julgamento de que tais manifestações são vazias, ilusórias, falsas.

A partir dessas discussões, conseguimos perceber o risco que corremos ao limitar a oposição: o mito, como um discurso meramente fabuloso, e o *lógos*, como estritamente racionalista. Essa disparidade esconde que a racionalidade pode guardar elementos, nem sempre comprovados cientificamente, assim como ignorar que a poética requer procedimentos de intelecto, através da articulação, da organização e da sistematização da linguagem. Podemos, então, dizer que essa extrema contraposição presente, na definição de mito e *lógos*, dificulta a compreensão mais eficaz de cada um e, ainda mais, inviabiliza a interrelação entre eles. Como também desconsidera as suas mudanças históricas e as suas diversas utilizações, a depender do contexto, como o literário ou o filosófico. Pois há o *lógos* poético e o *lógos* filosófico, e, em nosso entendimento, eles possuem peculiaridades pertinentes aos seus objetivos estruturais, mesmo que a natureza de ambos seja similar.

Possebbon esclarece que *lógos* é uma das palavras gregas que mais possuem riqueza de significado, pois “(...) abarca de maneira geral toda a expressão da fala chegando até a *razão* (...)” (POSSEBON, 2012, p. 26). O autor exalta a importância de separarmos o sentido que esse vocábulo tinha, no contexto do enredo dramático, e no discurso filosófico. Neste caso, o vocábulo estava bastante associado ao silogismo, enquanto, no drama, utilizava-se formulações próprias de elocução, a saber: *práxis*, *peripéteia*, *anagnórisis*, *hamartia*, *hybris*, *êthos*, *diánoi*, *páthos*, *áte*, *kátharsis* entre outras. Além disso considera que

Traduzindo então *lógos* por *argumentação*, estamos pensando em uma forma de saber que não mais depende da revelação divina, mas é própria do indivíduo, ele mesmo a

¹²² Em *Ritos: expressões e propriedade*, Maria Ângela Vilhena (2005) explica os vários tipos de ritos e a função dos ritos religiosos, como os de passagem, de purificação e de sacrifício, mas também evidencia aqueles que fazem parte do nosso cotidiano, e é uma boa sugestão de leitura para aquele que deseja se iniciar no assunto. A autora considera o rito como uma atividade prática, uma *práxis* do mito, cuja expressão possui linguagem própria, com seus códigos, sua gramática, sua sistemática e morfologia. Junito de Souza Brandão (1993), em *Mitologia Grega*, resume o rito como a *práxis* do mito, porque enquanto este rememora, o outro comemora. E considera que o rito aponta a direção, pois é exemplar, atualizando aos homens, mesmo aos contemporâneos, o caminho sacro que ele deve percorrer, para que se reconecte com os antepassados e seus costumes significativos. Por isso entende o rito como “(...) o aspecto litúrgico do mito, transforma a palavra em verbo, sem o que ela é apenas *lenda*, “legenda”, o que deve ser lido e não mais proferido” (BRANDÃO, 1993, p. 40).

fórmula. É isto que cremos estar presente, no drama grego, todavia mais uma vez recordamos o mote: “a dramaturgia trágica sempre foi racionalista, mas a razão humana não recobre os mistérios da vida...”, ou seja, o leitor deve estar preparado para o irracional, a emoção, o inaudito, o surpreendente... (POSSEBON, 2012, p. 27-28).

Assim, o texto dramático não segue a lógica básica do silogismo, porque as reviravoltas, o inesperado e o imerecido confrontam essa ordem do raciocínio dedutivo. O *lógos* poético é diverso do *lógos* filosófico, porque os seus meios e objetivos são diferentes. Enquanto o primeiro se realiza por um saber de revelação, que não requer comprovação e se faz pela *poiésis*, o segundo se dá por uma produção do indivíduo, é verificável e se constitui pela argumentação.

Ressaltamos uma importante observação sobre esse *lógos* poético no contexto do mito trágico: ele não se estabelece em uma relação de causa-efeito. Uma vez que a peripécia é a sua matriz, as situações inesperadas reviram as condições dos personagens e fazem com que o imerecido aconteça, penalizando mesmo os bons, desde que tenham infringido em algum erro, mesmo que sem responsabilidade. Como vemos em Narciso, detentor de uma beleza sem igual, admirado e cortejado, incide no equívoco anunciado, desde o seu nascimento, de não se olhar, a fim de que tivesse longa vida. Essa ação de peripécia e reconhecimento, fundamentais no mito da beleza trágica, desencadeiam o destino infortunado do jovem e que veremos melhor no capítulo seguinte.

Assim, suscitamos duas questões para reflexão acerca do *lógos*: ou a tradução da palavra por razão, como se tem feito há tanto tempo, estaria equivocada, ou, melhor considerando, o nosso mal-entendido estaria em nossa maneira de interpretá-la. Nesta alternativa, uma percepção fundamentalmente positivista, poderia ter afetado as acepções variadas que o termo poderia nos sugerir. De todo modo, tanto uma questão como a outra, levam-nos a ressignificar a nossa percepção sobre mito e *lógos*, indicando a necessidade de renovarmos as nossas compreensões e de ampliarmos as nossas leituras. Portanto, acreditamos que há, sim, um *lógos* eficaz, no mito trágico, de modo que ele aparece na argumentação e na aplicada elaboração técnica da linguagem.

Diante do exposto, percebemos que o mito se apresenta, no Período Arcaico, como sendo uma mensagem divina, inspirada pelas Musas, reveladora de *alétheia*, contudo, sabemos também que ele passou por outras interpretações. Pois, na Antiguidade greco-romana, o mito passa longe de ter uma definição e configuração social única. Num breve percurso histórico¹²³

¹²³ Esse panorama, serve-nos, pontualmente, para contextualizarmos as diferentes perspectivas que a linguagem mítica perpassa. Todavia, para os que pretendem se aprofundar em tais conhecimentos, sugerimos a leitura de *Introdução a Filosofia do mito*, de Luc Brisson (2014), em que desenvolve detalhadamente todas essas nuances, desde a Antiguidade clássica, até a Renascença.

que resumimos, vemos que, com Homero e Hesíodo, a herança mítica dos tempos primordiais foi sistematizada e difundida; com Tales de Mileto, tido como o primeiro filósofo do ocidente, iniciou-se o processo de renovação da palavra, outrora predominantemente mitológica; com Pitágoras, “filósofo” designou-se, pela primeira vez, o afazer próprio da filosofia; com Xenófanes, explicitou-se diretamente as críticas a essas narrativas; com Platão, tivemos a fixação do sentido das narrativas míticas e a demarcação de sua oposição ao *lógos*; com Aristóteles, o mito apareceu como essência maior da primorosa *poiésis*, a tragédia e a sua relação tensa e harmônica com a *pólis* resplandecente; e, em Roma, adquiriu um caráter de *práxis* política, aliada ao seu teor primordial civilizatório e de fundação de cidades.

Difícil nos seria falar sobre mito, sem passar por Platão, pois a sua contribuição foi decisiva em muitos e contraditórios aspectos. Ele tanto fixou o seu demérito discursivo equiparado à razão filosófica, como também reinstaurou a sua posição social, utilizando-se de narrativas míticas, como modo de ilustrar e de fundamentar as suas formulações. Em geral, vê-se que, ao longo de seus escritos, os mitos aparecem como mecanismo de comunicação e como instrumento da *paideia*. Advém desta toda a sua preocupação em reordenar os fundamentos basilares da sociedade grega, já que os mitos se utilizavam, em sua perspectiva, de uma enunciação não argumentativa, não passível de verificação atestada e, por isso mesmo, inferior.

Kris Jareski (2015, p. 52), em *Mito e lógos em Platão*, afirma que o filósofo grego foi o responsável por demarcar o conceito e a oposição desses termos. O autor reitera também que, contraditoriamente, Platão instituiu o mito como o ensinamento central de seus diálogos. Assim, percebemos facilmente que não nos é uma tarefa simples compreender esse contexto tão paradoxal. Muitas das considerações sobre mito estão imbricadas com a *poiésis*, verossimilhança e beleza, como estudamos nos capítulos anteriores, a partir dos escritos de Platão e Aristóteles. E, por isso mesmo, achamos importante ressaltar mais algumas reflexões.

Na *República* (II, 376e-377b), ao falar sobre a arte das Musas e sobre a importância da formação justa, o filósofo explica que existe a verdadeira e a falsa, e que os mitos guardam veracidade. Por isso, discute até que ponto as crianças podem continuar sendo educadas por essas narrativas. Ainda mais, deriva dessa sua preocupação, a vigilância quanto ao seu conteúdo, pois defende que são preferíveis os mitos belos (*kalós mythos*). Como dissemos anteriormente, a *paideia* é central em sua reflexão e, ao comentar sobre as fábulas falsas e os seus perigos, Platão reforça, mais uma vez, que as crianças devem ouvir as histórias “mais belas” (*κάλλιστα*) e as apropriadas, já que o Belo e o Bom não são prejudiciais aos ouvintes (*República*, II, 378e). Isso porque, a sua formulação em prol do pudor (*aidós*) e da justiça (*díke*)

determinariam a sua qualificação, dedicada aos bons ensinamentos aos jovens e aos futuros guerreiros, que deveriam ser norteados por princípios dignificantes.

No livro III, da *República*, o mito aparece como *phármakon*¹²⁴, ou seja, uma espécie de remédio e/ou veneno, semelhante ao que é administrado pelos governantes e médicos, de modo a conseguir, mesmo que, por meio do engano, aderência às suas determinações, como explica Kris Jareski (2015, p. 52). No contexto mítico genuíno de sacralidade, poderíamos chamar essa “aderência” de “credibilidade”, por fazer acreditar, na veracidade da revelação, fato que, na estruturação da mitologia poética, vê-se na verossimilhança, que se mostra como um ‘pacto de confiabilidade momentânea’ com o que está sendo narrado.

Ao mesmo tempo, acreditamos que essa ideia do mito, enquanto *phármakon*, vai bem mais além do descrito pelo autor, a medida em que, no contexto do mito trágico, dá suporte e viabilidade à subordinação ao sacrifício humano em prol da coletividade. Helena, Narciso e Psiquê, cada um ao seu modo, são usados como vítimas sacrificiais de sua comunidade, a primeira é usada pelos deuses como motim de uma guerra, o segundo como um ritual de renovação da natureza (morte e renovação) e a terceira dá a sua vida pelo seu povo, a fim de livrá-los dos males advindo da fúria divina.

Em *Fedro* (229b), questionando sobre a verdade imanente dos mitos, temos o exemplo do rapto de Oritia, um relato mítico usado, para que Sócrates possa responder sobre a verdade dessas histórias, em detrimento à racionalidade. No decorrer do diálogo, Fedro pergunta sobre a verdade do mito mencionado, e é respondido de que se necessita crer que existem seres impossíveis, para que haja confiança no relato, pois, caso contrário, ele será reduzido ao verossímil (PLATÃO, 229c-230a). Então, observamos que há duas percepções míticas: uma enquanto crença, que viria do âmbito sagrado, e a outra da verossimilhança, próxima do campo da criação poético. Todavia se destaca que a verossimilhança, sendo aliada da persuasão, não pode ser concebida como verdade. Logo, afirma que, como prerrogativa, a verdadeira arte seria a divinatória, anunciadora de autenticidades, sem as quais não é possível existir (*Fedro*, 260a-261a). Diante do exposto, entendemos que, em Platão

é possível afirmar que *lógos* e *mythos*, embora guardem especificidade nos diálogos platônicos, apresentam-se em *koinonía*. Longe está Platão, portanto, de considerar a força do mito como algo a ser descartado porque é ingênuo, como querem alguns intérpretes (JARESKI, 2015, 122-123).

¹²⁴ Existem muitos estudos sobre esse termo em Platão, como o famoso feito por Jacques Derrida (1991), em *A farmácia de Platão*, que fala numa ‘cadeia de significados’. Interessante é perceber que, em outros contextos, autores, a exemplo de Northrop Frye (2014, p. 155) entendem o *pharmakós* como uma espécie de bode expiatório, vítima de um sacrifício, sendo, nesse sentido, um remédio, enquanto um agente de cura.

Desse modo, ao contrário do que muitos pensam, *mythos* e *lógos*, em Platão, convivem em comunhão (*koinonía*), apesar de suas especificidades e delimitações inerentes. Para além das críticas ao mito, que, de fato, existem, precisamos entender a sua formulação de *pólis*, em torno de uma *paideia* estrutural e edificadora da sociedade. Assim, buscava-se uma reconfiguração dos princípios básicos civilizatórios que, diferentemente do Período Arcaico, propunham novas ambições para o homem, enquanto provedor e transformador, capaz de refletir, indagar, construir, sem a completa dependência divina. E os belos mitos seriam os edificantes, ou seja, os que corroborassem com os ideais de plenitude e de verdade.

Na *Poética*, temos a definição de que “o mito é representação de ações, pois chamo o mito a composição das ações” (ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τήν, *Poética*, 1450a, 5). Dessa maneira, o mito tanto está no que se é narrado, como também na forma de composição do relato. Além do mais, ele é central, na composição da tragédia, não somente por ser um de seus elementos, mas, sobretudo, porque Aristóteles assegura: “Dessa maneira, o mito é como que o princípio e a alma da tragédia” (“Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας”¹²⁵; *Poética*, VI, 1450a, 35). Segundo ele (1450a, 9-10), a tragédia seria composta por seis elementos, a saber: o mito/enredo, os caracteres, a elocução, o pensamento, a encenação e o canto/música. Acontece que, como ele afirma, o mito é o elemento primordial, pois é dele que se deriva o gênero trágico. E completa que o mais importante é a organização das ações, assim, estas e os mitos constituem a finalidade da tragédia e perfaz, completando que a finalidade é o que há de mais fundamental (1450 a, 30-35). Logo, o mito é estritamente essencial, haja vista que ele é o princípio (*arkhé*), a alma (*psykhé*) e o fim (*télos*) do enredo trágico.

Fica-nos evidente o valor do mito, na filosofia aristotélica, sendo responsável não só pelo arranjo da trama, mas por mover os ânimos, através da peripécia e do reconhecimento (1450 a, 32-35). No capítulo VII (1451 a, 15-35), ao comentar sobre a unidade mítica, ele explica que esse uno se dá, por meio de múltiplos eventos, por ele ser *mímesis* de uma ação completa. Ainda mais, é, através de sua organização, que se orienta o enredo para promover a piedade e o temor, sentimentos que, como sabemos, são fundamentais que, quando suscitados, promovem a catarse (XIV, 1453b 5-10). E, ao definir a tragédia, ele afirma que, através de um

¹²⁵ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055%3Asection%3D1450a>, acessado em 16/06/2020.

conjunto de mitos, é que se pode compor a tragédia perfeita, ou seja, “as mais belas” (*καλλίους μύθους*; IX, 1452a,10).

Percebemos as diferenças entre as reflexões acerca do mito, realizadas por Platão e Aristóteles, mas sem deixar de compreender o contexto de cada uma delas e as suas nuances. Em nosso entendimento, esse processo de racionalização filosófica não realiza uma ruptura total com o mito, nem mesmo Platão o fez, como equivocadamente poderíamos pensar. É preciso entender que a situação do mito, na explanação de ambos filósofos, é bem diferente. Enquanto um pensa, no mito, como um veículo de função e formação social (*paideia*), o outro pensa nele como um elemento central de composição poética. E essa chave de leitura nos é determinante para podermos discernir sobre essas diferentes posições.

Passando para as leituras críticas e históricas, Miguel Spinelli (2016), em *Eros e Cupido*: o reciclar dos mitos, justifica que os mitos iam muito além de uma fabulação, pois tinham uma meta de proferir um discurso de tom elucidativo, educativo e, até mesmo, prescritivo. Tal constatação explicaria, porque foram os mitos os principais veículos de educação, já que “não sendo apenas fábula, o *mythos* era o que detinha o *lógos* depositário de mensagens e recursos da *paideia*” (SPINELLI, 2016, p. 153). Entende-se, a partir dessa observação, porque o mito não foi excluído pela filosofia, mas, ao contrário, foi absorvido em sua eficácia de comunicar e explicar as coisas. Isso é que vemos, em Platão, por exemplo, que se apropriou dos mitos, a fim de propagar a sua filosofia e, ainda mais, refazer os princípios culturais e educacionais dos gregos.

E, enquanto Possebom (2012, p. 27) acredita não ser possível afirmar veementemente quando a separação entre *mythos* e *lógos* começou a acontecer, Spinelli (2016, p. 154), ao contrário, credita essa responsabilidade a Platão. Além do mais, considera que ele não teve receio de se utilizar da linguagem mítica, a fim de beneficiar os seus objetivos, diferenciando-o do *lógos* filosófico, e sujeitando-o a um modo de educação antiga. Entretanto, o autor destaca que é preciso entendermos que, mesmo após as reflexões platônicas, o mito continuou a significar o de sempre, ou seja, a narrativa, a palavra, o discurso. Entretanto o que o filósofo nos apresentou de modo primário foi a sua restrição à uma enunciação fabulosa, imaginativa, sem comprometimento com a realidade e sem valor de verdade. Sendo assim, conclui que

a partir de Platão, portanto, a palavra *mythos* veio a remeter não ao “*lógos*” filosófico, e sim ao *lógos* da epopeia: àquele que continha a narrativa das ações e dos feitos dos deuses e dos heróis. Platão, em termos de linguagem, e de um ponto de vista semântico, promoveu uma grande modificação. Não quer dizer, entretanto, e como já posto, que ele desprezasse o *mythos*. Nada disso! Ele apenas configurou e especificou,

de modo claro e sem equívocos, dois universos distintos de anúncio ou recitação de mensagem: o da literatura (da poesia) e o filosófico (SPINELLI, 2016, p. 154).

Junito de Souza Brandão (1993), em *Mitologia Grega* – Volume I, por sua vez, destaca, primariamente, a escrita, como fator de desfiguração das qualidades básicas do mito, a exemplo das versões diversas, que eram a base das narrativas orais – matrizes da mitologia. A escrita, além de fixar as histórias e distanciá-las do momento da revelação sagrada, também passou a consagrar uma versão canônica. O autor delega a Demócrito (520-440 a.C) a responsabilidade da grande crítica racionalista ao mito. Isso porque o filósofo pré-socrático defendeu que os deuses e a mitologia não mais eram do que criações da imaginação popular, devido ao fato de que tudo estaria resumido aos átomos e, conseqüentemente, à mortalidade, sendo inviável a existência de seres imortais. Brandão (1993) acrescenta ainda a dicotomização e a politização como fatores elementares para a contestação do mito. A primeira refere-se a dicotomia religiosa, já que muitos poetas religiosos, como Píndaro e Ésquilo, consideravam não ser possível divindades figuradas com tantos erros e imperfeições antropomórficas, e, então, começaram a realizar uma espécie de ‘filtragem’. No caso da politização, refere-se ao processo de deslocamento, principalmente dos mitos heroicos, a fim de criar genealogias gloriosas para as grandes cidades e para os seus governantes, como se vê, na *Eneida*, através da genealogia do imperador Augusto originada, a partir da de Enéas, herói troiano.

Todos esses fatores teriam feito a mitologia grega padecer, de certa forma, com deuses e enredos desmitizados e dessacralizados. Como o autor norteia-se, explicitamente, nos escritos de Mircea Eliade, ele pontua também que a alegoria e o evemerismo¹²⁶ foram formas de “salvar” os mitos, fazendo justificar o porquê a mitologia mesmo “(...) bastante ferida, manteve-se viva e atuante” (BRANDÃO, 1993, p. 32). Tudo isso, complementado pelo processo de camuflagem e apropriação do cristianismo, fez com que os mitos sobrevivessem. Com o cristianismo, inclusive, explica o autor (1993, p. 33-34), houve a incorporação de figuras míticas, como a dos dragões, ao São Jorge, e uma fonte na Gália, que era considerada local sagrado, ainda na pré-história, foi consagrada à Virgem Maria.

Relacionado à experiência humana, tanto no seu aspecto racional (enquanto linguagem elaborada em busca de explicações), quanto irracional (integrante de vivências sobrenaturais e transcendentais para as quais não há uma justificativa cartesiana), o mito remete às crenças e às ações significativas dos nossos antepassados. E, no contexto da Antiguidade Clássica,

¹²⁶ Segundo as palavras do próprio classicista: “O Evemerismo, por conseguinte, nada mais é do que a tentativa de explicar o processo de apoteose de homens ilustres” (BRANDÃO, 1993, p. 31).

observamos que, muitas vezes, a sua definição não é simples, pois relaciona-se ao real, à política, à história, à *paideia*, ao mesmo tempo em que está imbricado na elaboração estética, na *178imesis* e nos procedimentos de *poiésis*. Todavia, apesar desse impasse, continuaremos a explorar esse universo, tendo em vista o seu legado para a nossa sociedade, tanto, na área literária, como também na hermenêutica de seus vestígios ritualísticos e religiosos. Todas essas abordagens teóricas são cruciais para a análise que fazemos dos mitos selecionados.

Walter Burkert (2001), em *Mito e Mitologia*, demarca o advento dos Sofistas, como sendo o período, em que o mito passou a ser pauta de questionamento, e o século XVIII, como a época de sua investigação científica. Destaca que muitas áreas do conhecimento se dedicaram a tratar sobre o mito, mas que as mais difundidas são as de base psicológica e estruturalista. Além do mais, ressalta uma ambiguidade inerente, em suas definições do último século, com a ambivalência semântica entre o ilusório e o sacro, o que norteia, ainda mais, a necessidade de buscarmos as suas origens para dirimi-la. Nesse contexto percebe-se que

na cultura antiga – pré-cristã – o poder dos mitos é de facto de uma qualidade quase única: dominam poesia e arte figurativas, mesmo a religião se exprime de preferência por meio deles, e a filosofia nunca se emancipou deles completamente (BURKERT, 2001, p. 16).

E, posteriormente, ao dizer que a busca pelo “mito vivo” é algo problemático, identificamos, mesmo indiretamente, um diálogo com os pressupostos defendidos por Mircea Eliade, este que acredita na procura de uma mitologia viva. Rejeitando a noção de mito como algo irracional, primitivo e inferior, Burkert (2001, p. 17) acolhe a multiplicidade desse objeto e afirma que ele pode ser encontrado em um conto, uma lenda, uma poesia, enfim. Acentua também que não deveríamos procurar o conteúdo das narrativas míticas, e sim as suas funções, uma vez que o seu teor se expressa como algo digno, profundo, sério, aplicável e dotado de sabedoria. Por isso o seu suporte é secundário, já que o importante é o sentido próprio de sua narração, que pode ser estruturada por diversas formas de expressão oral, escrita e/ou poética.

Water Burket (2001, p. 29) sublinha que, na mitologia grega, não havia narrativas circunscritas, em sua maioria, à magia e ao encanto, pois, diferentemente do que ocorre em outras culturas, as suas histórias são ambíguas, passíveis a diversas interpretações, cuja sabedoria era capaz de ordenar e/ou esclarecer a realidade. Todavia, ela não apresenta caminhos prontos, porque estava para além do indivíduo, e cada um enfrentava o seu próprio desafio de interpretação.

Em nosso entendimento, tudo isso torna os mitos clássicos, ainda mais, requintados, motivando a nossa pesquisa, principalmente porque o *corpus* delimitado ilustra um grande tema essencial: o das narrativas trágicas. Assim, consideramos necessário acrescentar também que, nas diversas apropriações míticas, literárias, psicanalíticas, enfim, revelam-se o reconhecimento de sua riqueza e potência de significado. Pois o mito não é apenas um elemento figurativo, e sim primordial, que retoma a tradição, sem perder o potencial comunicativo com o presente. Partícipe de uma identidade cultural, ele perpassa a sociedade em geral, desde a política, as artes, a religiosidade, a educação entre outros, logo, é componente de uma realidade histórica e anunciador de sua *alétheia*.

Sabemos que, enquanto fonte para a poesia, o tema mítico foi bastante utilizado e difundido por Homero, por isso Burkert (2001) esclarece que narrativa épica não é o mesmo que mito, entretanto, não se pode ignorar que nela “(...) manifestam-se os esquemas propriamente míticos, por isso a *Ilíada* é, ao mesmo tempo, um dos grandes reservatórios da mitologia grega” (BURKERT, 2001, p. 38). Até mesmo porque, muitos de seus relatos, completa o autor, a exemplo do rapto de Helena, são tipicamente míticos; e por ter tido uma função mítica aplicável, formando os Helenos, no entendimento de que eram distintos dos bárbaros. Esta era a forma como chamavam os não gregos, e, posteriormente, os romanos também usaram essa identidade para demarcar a posição daqueles que não compunham o seu império. Não podemos deixar de ressaltar que o teor semântico dessa nomenclatura abarca a conotação associada ao que se considera inferior, rústico, ignorante, grosseiro entre outros.

Além do mais, enquanto ordem cosmogônica, o mito propõe-se a fundar um novo paradigma social (como se vê na *Teogonia*, instaurando um mundo após o caos), o que o aproxima singularmente da religião que, como sabemos, orienta-se em reordenar o mundo e a sua criação, como vemos, na cronologia, como “antes e depois de Cristo” (a.C/ d.C) e nos rituais de batismo (nova vida).

Segundo o autor, a poesia de Hesíodo e Homero, fundada no mito, tornou-se um “sistema de referências” para os Gregos, mas ela teve um impulso ainda mais notório, por meio dos rapsodos e dos recitadores peregrinos, que viajavam a cantar, por volta do século VI, construindo uma espécie de “(...) enciclopédias de imagens míticas” (BURKERT, 2001, p. 56). E o mesmo ocorre com o fomento da poesia de Safo, de Píndaro, em que o mito está arreigado em suas produções. Não restrita ao âmbito poético, a eficiência mítica, nesse período, pode ser vista também, na realidade sócio-política, como vê-se na decisão de Clístenes, político grego que, tendo rompido com Argos, banuiu a poesia homérica de sua cidade, por acreditar que esta glorificava os cultos da sua adversária. Como vemos, para além do contexto poético, o mito

mostrava válido e até temeroso para a sociedade que confirmava a sua eficácia. E, mesmo depois, entrando numa época de crise, o mito não é totalmente esquecido, pois “rejeitar de todo a mitologia tinha-se, sem dúvida, tornado impossível na vida prática e espiritual dos Gregos”, diz Burkert (2001, p. 61).

Na tragédia, apesar de sua composição racional, o mito aparece como mote de seus enredos e muitos de seus elementos estão alicerçados, nas referências míticas e religiosas. A própria data e o local de realização das encenações, durante a ocasião dos rituais dedicados a Dioniso, registraram essa relação contraditória, eis que esse

paradoxo tem a sua própria necessidade. Mesmo para uma realidade que se diferenciava e se repartia, o mito podia, mais uma vez, fornecer o quadro de referência comum. Porque o pensamento individual já não se deixa conduzir, sem ripostar, pela imposição das tradições colectivas, estava em condições de iluminar a tradição de uma maneira nova; precisamente porque a realidade directa da tradição mítica estava já a desaparecer mais coerentemente ela se deixava presentificar, na realidade aparente, no jogo das máscaras (BURKERT, 2001, p. 64).

Em Roma, vê-se difundido o mito, na fundação de Roma, através da descendência de Enéias, aptos a se assumirem como Troianos, formulando a história da fundação da cidade com base no mito grego, até a descendência de Romulo e Remo. E, apesar de alguns enaltecerem que Roma não tinha os seus próprios mitos, o autor adverte que, ao contrário, a tradição romana é bem antiga e autêntica, como é o caso da história dos irmãos alimentados pela loba. Esse mito já existente, aliado ao da linguagem troiana, fez com que essa mitologia chegasse à Idade Média, fazendo com que muitas famílias europeias, como explica Burkert (2001, p. 74), reivindicassem para si essa ascendência nobre, mas que não deixava de ser mitológica. O que se vê, na sociedade romana, é que os seus mitos, sobretudo, no contexto religioso, além da influência dos gregos, passaram por um processo de racionalização, em prol de um rigor jurídico.

Sendo assim, vemos que a defesa de uma suposta ‘extinção do mito’, não se concretizou, nem no contexto da tragédia grega, nem em Roma, pois, mesmo em crise, ele se reconfigurou. Um fato exemplar foi o que ocorreu com a biblioteca, em Alexandria, onde o mítico se caracterizou de modo enciclopédico. No cristianismo, por sua vez, afastou-se dos mitos pagãos, ao mesmo tempo em que constituíram os seus próprios como a verdade absoluta, apesar de que muitos de seus personagens bíblicos e dogmas possuem raízes míticas não cristãs. Isso se dá também porque a origem da religiosidade cristã é marginal, haja vista que no início os cristãos foram perseguidos pelo Estado, e viviam como seitas à margem da sociedade romana, como se

pôde registrar nas *Metamorfoses* de Apuleio, No final, o autor enfatiza “Os mitos não consentem em ser <fabricados>, nem mesmo por profetas, por vocação ou sem ela” (BURKERT, 2001, p. 80), deixando-nos supor uma existência supra material do mito, que ele não esclarece e muito menos aprofunda.

Em nossa leitura, chamamos atenção para o fato de que o autor não reforça a especificidade poética da mitologia greco-romana e de sua confusão com a própria história literária, ao contrário. Walter Burkert (2001) enfrenta esse conflito, dedicando-se a analisar a presença do mito e as suas reminiscências na elaboração da *poiésis*, tendo em vista o seu ganho de riqueza nesse processo. Percebemos que essas reconfigurações promovem dinamicidade e uma atividade criadora resistente, que o renova e o refaz despertar em novos contextos. Assim, o autor acolhe essas problematizações, analisando as suas (re)construções diante das mais diversas circunstâncias, sejam elas poéticas, filosóficas e/ou sociais.

Ernest Cassier (2013), em *Linguagem e mito*, realiza uma correspondência entre a língua e a narrativa mitológica, e pontua questões relevantes sobre a filosofia pautada nas formas simbólicas. A partir de *Fedro*, ele traça um perfil da compreensão, de certo modo, predominante, no âmbito dos estudos filosóficos, principalmente quando a mitologia é apresentada como a sabedoria de camponeses, remetendo-nos a algo menor. Com suporte, na filologia, ele enaltece a relação entre o nome a coisa, de modo a converter e reforçar a característica do mito em sua “(...) latente identidade” (CASSIER, 2013, p. 17). O autor acentua que a modernidade elevou o ceticismo crítico sobre a linguagem, o que fez com que, não apenas o mito, como também as artes e as linguagens humanas fossem relegadas ao descrédito. Portanto, considera necessário aceitar os preceitos de Kant, em detrimento do que ele chama de “autodestruição do espírito”, comenta Cassier (2013, p. 21). Destacando a urgência em diminuir as distâncias entre a arte e a ciência, observa que cada uma delas possui as suas especificidades e funções próprias. De modo que devemos perceber a verdade intrínseca que possuem, já que

deste ponto de vista, o mito, a arte, a linguagem e a ciência aparecem como símbolos: não no sentido de que designam na forma de imagem, na alegoria indicadora e explicadora, um real existente, mas sim, no sentido de que cada uma delas gera e parteja seu próprio mundo significativo (CASSIER, 2013, p. 22).

Sendo assim, baseados, nessa perspectiva de realidade, os mitos não seriam aleatórios ou mera fantasia. E, se eles não podem ser explicados, é porque essa não é a sua pretensão. O autor defende que nós modernos é que procuramos, em uma leitura anacrônica, encontrar uma objetividade a qual ele nunca pretendeu. Por isso, a sua apreensão é complexa, já que a sua

natureza é distinta do nosso modo analítico de compreender as coisas. Em seu entendimento, o mito está ligado, tal como a linguagem, em cumprir um papel, na elaboração do mundo espiritual e em sua conjectura real, haja vista que a estética, o conhecimento, o direito, a moral e as demais noções de comunidade e Estado possuem suas raízes no universo mítico e religioso, enfatiza Cassier (2013, p. 64).

Nesse processo, vemos que a palavra exerce um grande poder, até mesmo mágico, pois é capaz de instaurar uma nova ordem, como demonstra a própria história das religiões, sendo a palavra divina capaz de organizar o caos. O nome, então, não é aleatório ao insignificante, pelo contrário, há entre ele e o homem uma relação estreita, capaz, até mesmo, de invocar forças sobre-humanas. Porque, quanto maior o seu poder, maior também é a sua significação mítica. Segundo o autor, isso explica o porquê da variação entre os nomes dos deuses gregos, em sua versão romana¹²⁷, não sendo algo casual, e sim de relevante sentido a configuração mítica própria. Em Roma, mesmo sob grande influência helenística, podemos constatar que “(...) o mito recebe da linguagem, sempre de novo, vivificação e enriquecimento interior, tal como, reciprocamente, a linguagem os recebe do mito” (CASSIER, 2013, p. 114).

Dessa maneira, reforçamos a nossa defesa de que o mito aliado à linguagem e à arte compõe uma simbiose produtiva e inseparável, sendo, portanto, uma profícua fonte de exploração. O mito se refaz, através da *poiésis*, e essa, por sua vez, expande os seus sentidos, ao mesmo tempo em que os confronta. Como vemos em Helena, Narciso e Psiquê, narrativas popularmente conhecidas, em versões diversas, mas que passaram por uma reelaboração estética, por meio dos procedimentos poéticos criativos de Eurípedes, Ovídio e Apuleio. Nesse contexto, por exemplo, o mito de Helena, afamado por tê-la como a destruidora de gregos e troianos, irá nos possibilitar novas leituras, a partir do citado tragediógrafo. Este nos viabiliza rever essa personagem, não como a algoz, e sim como a grande vítima usada em sacrifício por intenções maiores dos deuses.

Northrop Frye (2014), em *Anatomia da crítica*, apresenta uma análise do mito, como cerne da Literatura, e, para tanto, perpassa por vários textos, antigos e modernos, a fim de ilustrar as suas posições. Em alguns momentos, como é o caso de sua explicação sobre o mito do outono, ele explicita está respaldado nos escritos de Aristóteles. Apesar de considerar que essa obra não é muito útil para um crítico, Ruthven (2010), em *O mito*, considera que, na atividade de trabalho, ela é “A tentativa mais ambiciosa de construir uma nova taxonomia para a literatura, com base nos princípios míticos (...); a literatura é mitologia “deslocada”, que é

¹²⁷ Sabemos que a nomeação dos deuses gregos sofreu algumas mudanças no contexto romano, então, por exemplo, Zeus, Hera, Afrodite e Dioniso foram chamados, consecutivamente, de Júpiter, Juno, Vênus e Baco.

melhor compreendida se for relocada em seu contexto mítico correto” (RUTHVEN, 2010, p. 100).

No terceiro ensaio do livro, intitulado “Crítica Arquetípica: teoria dos mitos”, Northrop Frye (2014) disserta sobre a pintura e a música, para poder contextualizar a Literatura com essas outras manifestações artísticas, observando as particularidades de cada uma delas. Ele realiza o estabelecimento de três sentidos arquetípicos que norteiam as construções narrativas, a saber: imagens apocalípticas, demoníacas e analógicas. Pois, se o estudo dos arquétipos nos leva ao universo dos mitos, é preciso entender que falamos sobre um aspecto ficcional, abstrato, que não se afeta pelas variantes adaptações, já que, “(...) o mito é a imitação de ações próximas ou dentro dos limites concebíveis do desejo” (FRYE, 2014, p. 263). Ressaltando que, no contexto da narração, esse desejo não é apenas o que é alcançado pelos homens, mas por uma atividade que propicia consequências conceituais, afirma que

o mundo das imagens míticas geralmente é representado pela concepção de céu ou paraíso na religião, e é apocalítico, no sentido já explicado dessa palavra, um mundo de metáfora total, no qual tudo é potencialmente idêntico a tudo o mais, como se estivesse inteiramente dentro de um único corpo infinito (FRYE, 2014, p. 263).

Para o autor, apesar de considerar o mito puro como notadamente o de morte e o de renascimento, os mitos organizam-se, em grande parte, em três classificações de símbolos arquetípicos literários, já que reconhece haver “(...) uma afinidade entre o mítico e o abstratamente literário” (FRYE, 2014, p. 267). Em linhas gerais, considera que essas três sistematizações são as que podem ser contempladas nas investigações sobre esse tema: o mito sem deslocamento, num mundo representado na divisão entre deuses e demônios, de imagens apocalípticas e demoníacas; em segundo, a tendência romântica de relacionar os padrões míticos à experiência dos homens; e, em terceiro, observa-se certo ‘realismo’, como o que se vê, nas narrativas irônicas, em que o mito é tido como uma realidade em si.

Logo, a compreensão do processo cíclico representado, pode ser compreendido a partir das sete categorias de imagens: (1) do *continuum*, morte e renascimento; (2) do universo do fogo dos corpos celestes; (3) da antítese humana entre o âmbito animal e espiritual; (4) dos homens e animais sujeitos à ordem trágica e finita da natureza; (5) do universo vegetal; (6) pelo ciclo anual das estações e a sua identificação divina; (7) da assimilação poética pela vivência orgânica; (7) e a do simbolismo aquático. Isto posto, Frye (2014, p. 292-389) sistematiza a sua teoria em: *mythos* da primavera: comédia; *mythos* do verão: romance; *mythos* do outono: tragédia e do inverno: ironia e sátira.

Nesse caso, consideramos importante destacar, primeiramente, a vinculação dos gêneros míticos e, conseqüentemente, literários, com a Natureza e as suas quatro estações, como força motriz, numa perspectiva em que a técnica poética se confunde com a sua gênese orgânica e vital. É preciso dizer que, em nosso entendimento, a sua definição do mito está bem próxima a de enredo, como cerne temático para o desenvolvimento da narrativa. Além do mais, o que ele define como *mythos* do outono¹²⁸, emana na tragédia e se aproxima do mito trágico, cujo desenvolvimento faremos no próximo tópico.

Eudoro de Sousa (1995a/1995b), através das obras *Mitologia I: mistério e surgimento do mundo* e *Mitologia II: história e mito*, pontua o local do mítico e de seus sentidos originários e primordiais. O autor (1995a) acredita que, expressando o que há de sensível, a teofania, a cosmofania e a antropofania, o mito fala do outrora e atualiza a sua mensagem, mesmo que a razão opositiva destoe a sua essência. Conseqüentemente, ele é a revelação sacra de deuses, do universo e dos homens, que superam às suas limitações mortais, indo para o *além de*. Por isso, é importante vê-lo à luz de suas raízes e não com intenções contrárias ao que, de fato, ele representou para o mundo greco-romano.

Através de *Mitologia I: mistério e surgimento do mundo*, Sousa (1995a) defende que o *mýthos* desvela a história dos deuses e os seus gestos sobre à humanidade, assim também como o seu desaparecimento, resistindo, enquanto mensagem divina, mesmo em contexto hostil. Eis que ele narra a origem do que foi originado e o fim daquele que o criou, e, em ato de sacrifício, ofereceu a si como meio de renovação da vida. Esse paradoxo é fácil para nós de vislumbrar, por exemplo, nas tragédias, em que o mito, âmagô de seu enredo, narra esse conflito e, por vezes, o desaparecimento da atuação divina onipotente, como antes fora. Por tudo isso, ele assegura: “o mito não nos relata o aparecimento dos deuses no mundo, mas sim, o seu desaparecer no aparecimento do mundo (...)” (SOUSA, 1995a, p. 112). Como relato do que foi

¹²⁸ Segundo Northrop Frye (2013, p. 349), não há muito o que desenvolver sobre o *mythos* do outono, pois muito do que sabemos a respeito já foi desenvolvido por Aristóteles. Ele diz ainda que a tragédia (Idem, p. 349), diferentemente das outras formas literárias (facilmente explicadas por suas conexões emocionais), possui certo afastamento desse tipo de experiência, por sua aguçada percepção do caráter humano. Frye (2013, p. 350) afirma também que, no *mythos* do outono, predomina-se um clima sombrio, na estrutura do enredo, e, por isso a essência do efeito trágico está em seu próprio *mythos*. Além do mais, considera-se que, não por acaso, a tragédia grega tenha ocorrido, na ascensão da ciência, pois vê-se nela a natureza de modo impessoal, ficando preterido o contato direto entre homem e natureza, diz Frye (2013, p. 351). Pensamos que, apesar de válidas, essas reflexões precisam de algumas relativizações, pois, como mesmo disse Aristóteles, a tragédia mobiliza as emoções, como a piedade e o temor, então, como poderíamos crer em afastamento pleno da emotividade, sem contar que a defendida impessoalidade com a natureza, fica bem restrita, quando analisamos narrativas míticas de metamorfoses (como a de homens transformados em vegetais, por exemplo), em que se confundem um com o outro, coadunados, mas ainda sendo a si, de certo modo. Como vemos em Narciso, transformado em flor, e que é um representante, não de uma tragédia, enquanto gênero, mas de um mito trágico, como desenvolveremos posteriormente.

in illo tempore, a narrativa mítica revela que, mesmo mortos ou matados, as reminiscências dos deuses continuam no meio do mundo que eles criaram.

Em *Mitologia II: história e mito*, Sousa (1995b) dedica-se a alicerçar o território do mítico, assegurando que ele está para a sensibilidade, do mesmo modo que a inteligibilidade está para a ciência. Isso porque o mito representaria uma linguagem potencialmente ligada à transcendência, por isso, a sua interpretação alegórica seria a sua destruição, uma vez que o daria sentido racionalizado, perdendo a sua ambivalência natural. Entre o ser e não ser, instaura-se a incerteza que possibilita ao mito alçar para o transcendente, não se limitando a interpretações estreitas.

Então, a inteligibilidade, circunscrita em âmbito restrito, sempre fundamentada e apenas válida, mediante comprovação, não seria o espaço de excelência do mítico, apesar deste abarcar também o inteligível. Na verdade, vemos que aquela “querela”, sobre a qual comentamos no primeiro capítulo, entre filósofos e poetas, auxilia-nos a entender o que está por trás do discurso do autor, que se refere ao “platonismo radical” (SOUSA, 1995b, p. 51), como esse meio de separação entre o mito e o inteligível. Todavia, sabemos que essa departamentalização de saberes não era comum nas sociedades greco-romanas, em que se perpassava um diálogo simultâneo e contínuo em áreas diversas. Logo, a sensibilidade e a inteligibilidade, assim acreditamos, compõe o mítico em sua integridade.

O autor defende que pode haver sim inteligibilidade na narrativa mítica, acontece que ele prioriza a defesa de que o seu *locus* é proeminentemente o da sensibilidade. Ele julga que essa reivindicação e essa demarcação de espaço são necessárias, para evitar que “a inteligibilidade indevidamente se aproprie do que não lhe pertence”, enfatiza Sousa (1995b, p. 51). O problema dessa leitura inteligível é fazer com que o mito aparente ser supérfluo e impertinente, pois esse é o ponto de vista de quem está do ângulo de fora dele. Além do mais, a relação com o natural compõe a sua primazia, mesmo não se reduzindo a ela, pois ele é, sobretudo, o inexplorável, que, como diz o classicista, em presença do presente, continua a ser o que sempre foi “sensibilidade, mito (ou mistério) e natureza” (SOUSA, 1995b, p. 52).

Diante dessas interlocuções, consideramos que o mito, estando ligado ao inexplorável, desvela tanto a sensibilidade, quanto a natureza. E essa relação indivisível não desaparece na reelaboração estética, como atestam os mitos de Helena, Narciso e Psiquê, em que os cultos, os ciclos da natureza, o apelo à sensibilidade catártica e as peripécias inesperadas se coadunam belamente. Tendo em vista que *mýthos* e *lógos* compõe um par indissociável, nua relação por vezes conflituosa, mas nem por isso menos fértil e instigante.

Para Eudoro de Sousa (1995b), o problema com a leitura alegórica está na inteligibilidade que observa o mítico de fora, sem alcançar a sua plenitude. Mito e *lógos* são igualmente: o dizer, a diferença é que a forma de comunicar de um é diferente da do outro, por isso eles não dizem a mesma coisa. Nessa perspectiva, os seus meios e os seus objetivos seriam diferentes, além do mais

a “inteligência” desmente o próprio étimo, quando se mostra incapaz de ler o que, dentro do mítico, inscreveram a natureza e a sensibilidade; lê-se só o que está escrito do lado de fora, e deste lado só está o epitáfio do mito, que é a sua exegese alegórica. Aliás, “exegese” não diz outra coisa, senão o fazer o “fazer sair de dentro para fora”, e “alegórica” só diz o que o saído para fora de si é “outro dito”; que não é o dizer do mito, mas sim, o dizer do *lógos* (SOUSA, 1995b, p. 56).

Dessa forma, observamos um uso da “inteligência” que se realiza, muitas vezes, através da oposição e da renegação do dizer mítico, numa relação de competitividade, supremacia e desmerecimento. Mas compreendemos que, outrora, sendo intrínsecos, tínhamos um *lógos* que dizia, tanto quanto o mito, sem desmenti-lo e sem anulá-lo. Complementares, um aprimorava o dizer do outro, mas sabemos que há muito tempo não é isso o que se vê, desde que a linguagem filosófica tomou para si o *status quo* de verdade. Por isso a relevância de todas as discussões que realizamos, no primeiro capítulo, a fim de que pudéssemos entender melhor sobre esse “duelo” entre os discursos míticos e o racionais em busca da *alétheia*.

O autor (1995b) chama atenção para um enfoque do mito que, rotineiramente, passa despercebido, que é o fato de ele ser uma expressão para além do verbo, ou seja, das palavras orais e escritas. O que se consagra como um grave perigo, tendo em vista que essa linguagem é a mais susceptível “ao assalto da inteligibilidade alegorizante, talvez porque, mais do que as outras, se ressent de um compromisso da sensibilidade (...)” (SOUSA, 1995b, p. 59). Logo, a representação em linguagem não-verbal deveria ser mais explorada, por ser menos susceptível à redução da interpretação alegórica e de sua natureza inteligível.

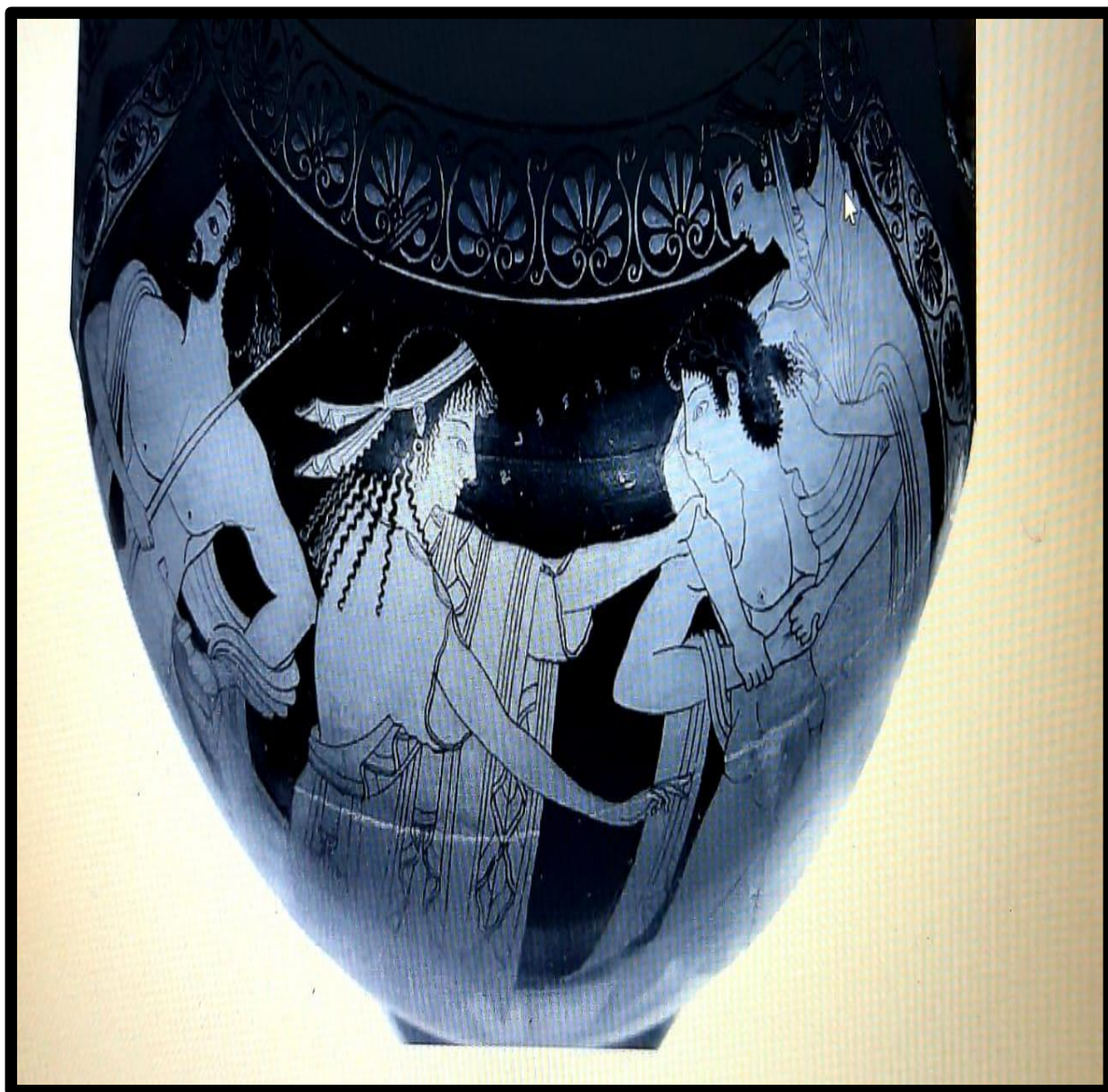
Mediante o exposto, propomos um convite à recordação das narrativas míticas ilustradas nos vasos. Nestes as imagens contam histórias e relatam-nos versões míticas próprias e cheias de singularidades. Um exemplo dessa peculiaridade é a que se investiga¹²⁹ acerca de figurações que nos propiciariam novas leituras a respeito do rapto feminino, como o de Helena e o de

¹²⁹ Para maior aprofundamento no tema, sugerimos a leitura do artigo “Rapto combinados: uma possibilidade de resistência feminina na Grécia antiga”, Santos (2010), em que se pressupõe, por meio das figurações representadas, novas versões desses mitos. Haja vista que, de acordo com a sua defesa, poderia ter havido certo consentimento da mulher em rapto um combinado.

Perséfone, que teriam sido, na verdade, combinados mutuamente entre o casal. No lugar de um rapto, teríamos a fuga de um casal enamorado como uma forma de que a donzela pudesse ter o enlace com o raptor amado, e não com outro pretendente escolhido pela família.

A seguir, disponibilizamos alguns exemplos para melhor visualizar esse argumento e todas foram apropriadamente selecionadas por terem relação com o nosso *corpus* e a sua análise. No primeiro, temos uma outra versão do rapto de Helena por Teseu, que ilustra-nos os cortejos incessantes sofridos pela Espartana, não sendo o relatado por Eurípedes o primeiro; no segundo, temos Perséfone, persona essencial para leitura e integração dos mitos de beleza funesta realizada no próximo capítulo; e, por último, temos uma figuração de Dioniso, elemento chave para compreensão do mito trágico, e que aparece sendo observado por mulheres, que possivelmente preparam os seus ritos. Vejamos:

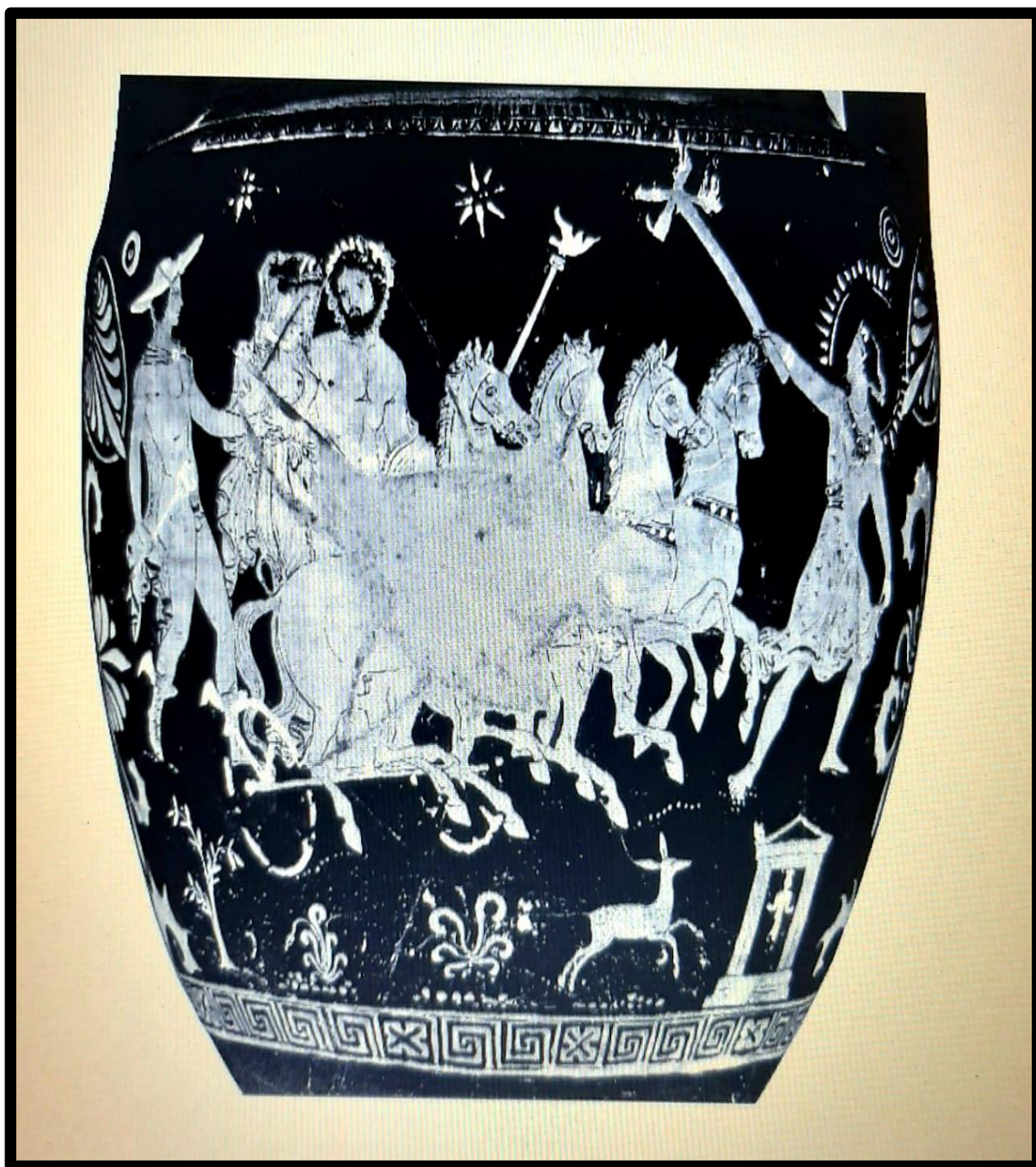
Figura 14 - O rapto de Helena por Teseu¹³⁰



(Fonte: SANTOS, 2010, p. 124)

¹³⁰ Segundo a leitura de Santos (2010, p. 124), Helena apoia-se em Teseu, segurando o seu braço e acariciando o seu cabelo, a medida em que outra mulher demonstra querer tirá-la da posse do raptor, o que revelaria um consentimento de sua parte e o desejo de com ele partir. Na versão tradicional, conta-se que, ainda bem jovem, por volta dos doze anos, Helena foi levada por Teseu para Ática, em Afidna, onde ela ficou sob os cuidados Etra, mãe do raptor, enquanto ele teve de ir, juntamente com Pirítoo, seu amigo, realizar o resgate de Perséfone, que, por sua vez, havia sido raptada por Hades. Todavia, Helena foi salva pelos os seus dois irmãos, Castor e Pólux, os Dióscuros, que conseguiram regressar com a irmã para o seu lar. Então, apesar do afamado rapto de Helena por Páris, ele não foi o único sofrido pela bela donzela. Sabe-se que, ao retornar com os irmãos, uma multidão de príncipes se ofereceu para tê-la em matrimônio, e o seu pai, temendo que, através da escolha da filha, viesse a ter uma guerra. Então, acatou o conselho de Odisseu, que sugeriu um pacto, para que todos os rejeitados se comprometessem a aceitar a escolha da moça e a socorrê-la, caso um dia ela viesse a ser tomada indevidamente por outro homem. Isso explica o porquê Penélope foi dada, em gratidão, por Tíndaro a Odisseu e porque, na guerra de Troia, os chefes de todas as cidades gregas foram apoiar Menelau, no resgate da esposa, como explica Grimal (2005, p. 197).

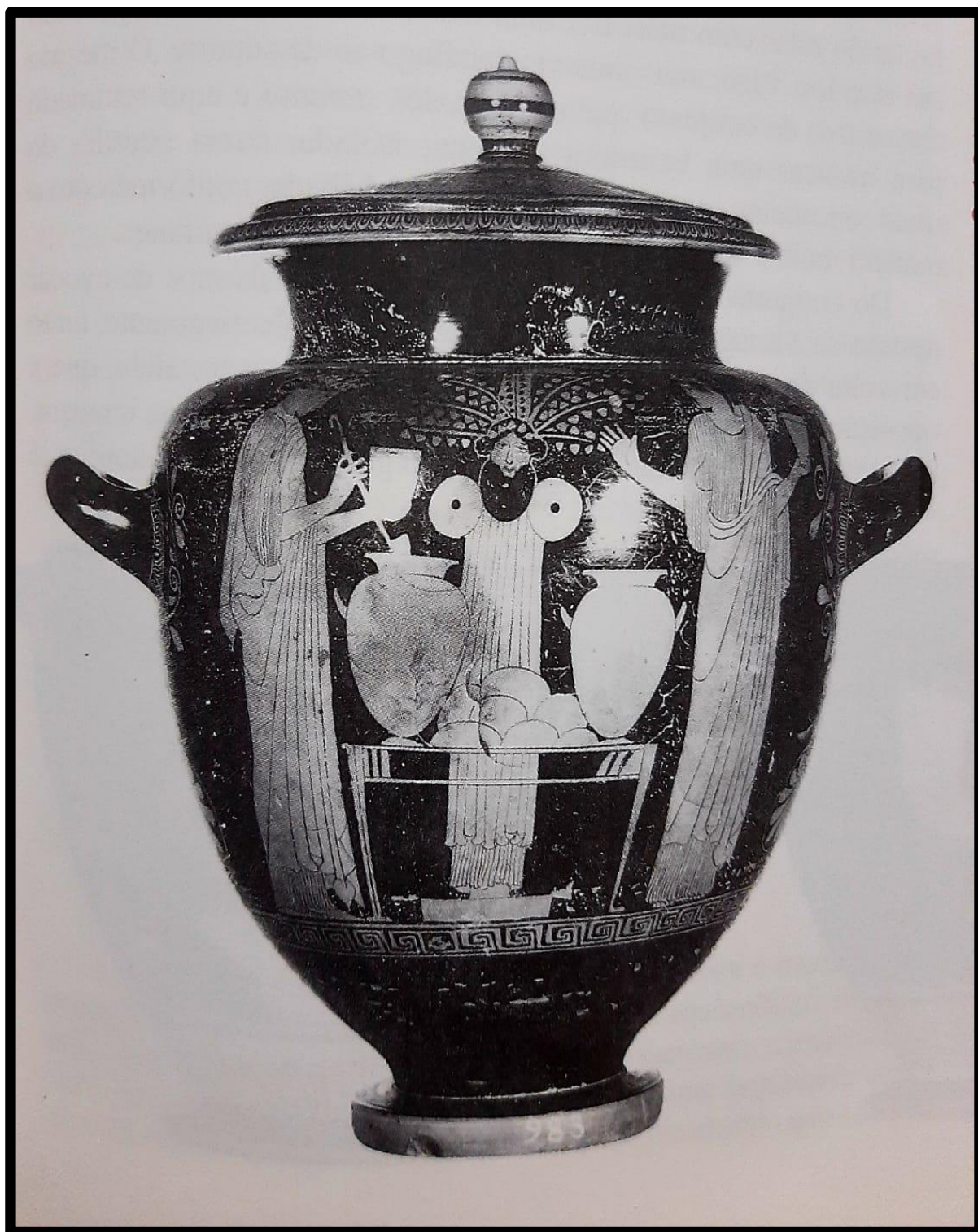
Figura 15 - O rapto de Perséfone (cerca de 350 a.C.)¹³¹



(Fonte: SANTOS, 2010, p. 120)

¹³¹ Nesta *krátera* italiota, encontrada no Museu Britânico, Pérsophone está sendo raptada por Hades, ao redor de um cortejo, e a feição do casal, segundo interpreta Santos (1990, p. 120), demonstra que isso não foi um mero acaso, e sim uma situação orquestrada para que a jovem viesse a ser levada pelo deus. E essa possibilidade de leitura em nada anula o outro, de que ela teria sido levada à força, pois só demonstra a diversidade, comum da oralidade, e da atividade criadora do artista, seja um poeta, um escultor, um pintor enfim. Na narrativa tradicional desse mito, sabemos que essa ocasião do rapto, teria sido feita numa combinação entre Zeus e Hades e que a jovem havia sido ingenuamente atraída por uma armadilha do deus, por meio da flor de Narciso, desejoso em possuí-la devido a sua beleza extrema. Além disso, esse evento trouxe graves consequências decorrentes, devido ao sofrimento de sua mãe (Deméter), inclusive, fazendo com que faltasse alimento para os humanos e o sacrifício para as homenagens divinas, fazendo com que Zeus precisasse intervir para controlar a situação e aplacar as dores maternas.

Figura 16 - Sob o olhar de Dioniso (cerca de 460 a.C.)¹³²



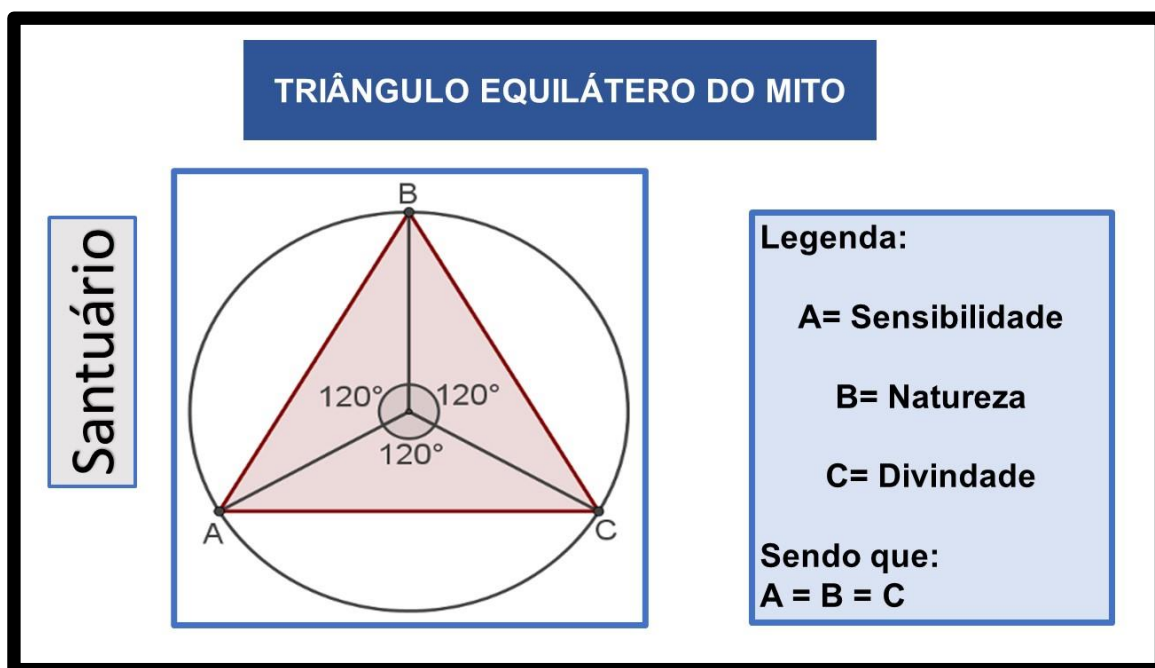
(Fonte: DUBY & PERROT, 1990, p. 239)

¹³² No centro, Dioniso aparece olhando para as mulheres, em seu entorno, que preparam bebida a ser servida. Retrata-se algo corriqueiro no que diz respeito a aparição de Dioniso e toda a sua mitologia: vinho e mulheres. Esses dois elementos, é preciso salientar, não podem ser ignorados em sua história, pois eram imprescindíveis, na realização dos seus rituais. E, possivelmente, o vaso ilustra um desses momentos de preparação ritualística dedicada ao deus.

A partir das artes iconográficas acima, e, naturalmente, não-verbais, é perceptível ver que o mítico se apresenta em linguagens estéticas diversas, como as ilustrações acima que apresentamos e bem notabilizam esse fato. Muitas vezes, esquecemos de nos referir a expressividade não-verbal e acabamos por perder outras leituras míticas possíveis e que não estão fixadas na escrita. Consideramos esse diálogo profícuo e iremos abordar ainda mais esse tipo de leitura integrativa no capítulo a seguir, através de algumas representações de Narciso que o reatualizam.

Sousa (1995b, p. 71) defende que para se compreender, definitivamente, o sentido mítico, deveríamos entender a imagem do triângulo equilátero e da equidade de seus vértices. Pois, tal como ele, o mito constitui-se de sensibilidade, natureza e divindades, sem que haja privilégio de nenhum desses, nem na posição, nem na ordem. Assim sendo, dispusemo-nos a elaborar um quadro, para que melhor pudéssemos compreendermos essas ponderações, haja vista o valor delas para a nossa proposta investigativa, vejamos:

Figura 17 - Triângulo mítico, a partir de Eudoro de Sousa (1995b, p. 71)



(Fonte: DANTAS, Michelle Bianca S.)

Igualmente unidos e separados, os vértices (sensibilidade, natureza e divindade) não possuem algum privilégio, pois são interligados de modo que não é possível distinguir um do outro. Por tudo isso, para o autor “O mítico, que verdadeiramente o seja, é um falar a partir da

intimidade do triângulo, e essa intimidade é a coalescência de deus, homem e mundo, ou de divindade, sensibilidade e natureza” (SOUSA, 1995b, p. 71). E o triângulo, em si, seria o próprio santuário da divindade, o seu lugar consagrado, pois é onde se encontra tudo o que lhe pertence.

Jean-Pierre Vernant (2006/1990), em, respectivamente, *Mito e religião* e *Mito e pensamento entre os gregos*: estudos de psicologia histórica, analisa as narrativas mitológicas, sem ignorar a relevância de sua formulação literária, já que este foi o seu modo mais amplo de sua difusão. Vernant (1990) afirma que a política e a sociedade eram integradas à religião, no contexto helênico, logo, uma impiedade cometida contra os divinos, eram igualmente contra o Estado, fazendo com que esse homem impiedoso perdesse “ao mesmo tempo, o seu ser social e a sua essência religiosa; não é mais nada” (VERNANT, 1990, p. 420). O autor demarca o século IV a.C como o período de uma nova organização social, em que, como o surgimento da filosofia, o *lógos* é libertado do mito, sendo visto como algo diferente. Contudo, ele relativiza que esse “*lógos* filosófico” não ficará, no auge, por muito tempo, eis que o desenvolvimento científico nos faz ver outro modo de elaboração racional, demonstrando-nos o quanto essas relações são tênues. Vernant (1990, p. 454) salienta a conexão entre o adivinho, o poeta e o sábio, os quais possuem um “extra-sentido”, que lhes dão acesso ao mundo desconhecido aos demais mortais.

Em *Mito e religião*, Vernant (2006, p. 2) destaca a necessidade de se compreender a religiosidade dessa sociedade, para que se possa apreender o seu sentido mítico. Ressalta também que devemos ter atenção com a armadilha comum de cristianizar as suas crenças. Segundo o autor, os gregos possuíam uma vivência religiosa bastante diferente da que conhecemos no mundo indo-europeu, mas, nem por isso, menos complexa ou organizada. Os deuses gregos eram múltiplos, com funções e atuações variadas, cada um com a sua força peculiar, todavia, o que é mais importante de se ressaltar, é que eles foram gerados no mundo e faziam parte dele de modo indissociável. Por isso, não é de se estranhar que esses deuses cometam atitudes humanas, como a traição e a vingança, o que é, muitas vezes, ignorada e incompreendida pela visão cristã. Eles não eram incólumes, como muitos poderiam esperar que eles os fossem, já que “há, portanto, algo de divino no mundo e algo mundano nas divindades.” (VERNANT, 2006, p. 5). E completa:

Em sua presença num *cosmos* repleto de deuses, o homem grego não separa, como se fossem dois domínios opostos, o natural e o sobrenatural. Estes permanecem intrinsecamente ligados um ao outro. Diante de certos aspectos do mundo,

experimenta o mesmo sentimento de sagrado que, no comércio com os deuses, por ocasião das cerimônias que estabelecem contato com eles (VERNANT, 2006, p. 5-6).

Nesse sentido, vemos que a sacralidade está na existência social e em suas relações, e não isolada, distante, inalcançável, como nos orienta a religiosidade monoteísta judaico-cristã. Esta perspectiva é que nos gera problemas ao defrontarmos e estudarmos distintas realidades. A sacralidade grega não é exatamente da natureza ou de representação pessoal. Os seus deuses são autoridades de Potências, de Forças, que atuam em âmbitos diversos. Sobretudo, essa religião não precede de revelação, seja de profeta, seja de messias, nem de aprovação. Ela é tão natural quanto os costumes sociais, e se faz neles. Diante disso, esquecê-la seria improvável, semelhante à impossibilidade de existir ou de esquecer o próprio idioma, enfatiza Vernant (2006, p. 7). Impregnada na sociedade e em suas manifestações variadas, ela se faz presente até mesmo na política, visto que

entre o religioso e o social, o doméstico e o cívico, portanto, não há oposição nem corte nítido, assim como entre sobrenatural e natural, divino e mundano. A religião grega não constitui um setor à parte, fechado em seus limites e superpondo-se à vida familiar, profissional, política ou de lazer, sem confundir-se com ela. Se é cabível falar, quanto à Grécia arcaica e clássica, de “religião cívica”, é porque ali o religioso está incluído no social e, reciprocamente, o social, em todos os seus níveis e na diversidade dos seus aspectos, é penetrado de ponta a ponta pelo religioso (VERNANT, 2006, p. 7-8).

Com a atuação política nessa religião, tanto a magistratura exerce algum papel no âmbito sacro, assim como o sacerdote tem atuação e autoridade no campo público. Os seus deuses, tais como os cidadãos, pertenciam à cidade, eles fixavam os calendários, as festas e, conseqüentemente, precisavam dela para receberem as suas homenagens e os seus sacrifícios. Assim, a cidade e os deuses estabeleciam uma relação recíproca de interdependência, necessitavam um do outro. Como explica Vernant (2006, p. 13-14), a religião grega é um elemento da civilização, não é uniforme, nem dogmática, não possui casta sacerdotal, clero, igreja, nem livro sagrado e, apesar de tudo isso, não é menos significativa, pois um cidadão deixar de vivê-la seria o mesmo que “(...) deixar de falar grego e deixar de viver ao modo grego, deixar de ser si mesmo” (VERNANT, 2006, p. 14).

E, estando fixada, no contexto cívico, naturalmente, a sua disseminação foi feita pela e na sociedade, primordialmente, pelos *mýthoi*, ou seja, pelas histórias contadas oralmente nos lares, nas ruas, enfim. Esse saber tradicional formulava e contribuía com a apreensão do divino pelas gerações subsequentes, desde a infância. E, em segundo plano, foram os poetas que, pelas

suas vozes, transmitiram essas sabedorias nos locais de banquetes, em festas públicas e oficiais do estado, em concursos, jogos, através dos quais

a atividade literária, que prolonga e modifica, pelo recurso à escrita, uma tradição antiquíssima de poesia oral, ocupa um lugar central na vida social e espiritual da Grécia. Não se trata, para os ouvintes, de um simples divertimento pessoal, de um luxo reservado a uma elite erudita, mas de uma verdadeira instituição que serve de memória social, de instrumento de conservação e comunicação do saber, cujo papel é decisivo. É na poesia e pela poesia que se exprimem e se fixam, revestindo uma forma verbal fácil de memorizar, os traços fundamentais que, acima dos particularismos de cada cidade, fundamentam para o conjunto da Hélade uma cultura comum – especialmente no que concerne às representações religiosas, quer se trate dos deuses propriamente ditos, quer dos demônios, dos heróis ou dos mortos. Se não existissem todas as obras da poesia épica, lírica, dramática, poder-se-ia falar de cultos gregos no plural, mas não de uma religião grega (VERNANT, 2006, p. 16, *grifos nossos*).

Como podemos perceber, cidade, poesia, religião e mito são elementos inter-relacionáveis, e, diferentemente do que poderíamos supor, são indissociáveis. No contexto grego, não havia o livro sagrado para representar o divino, e as demais narrativas literárias para aludir ao profano, como o nosso mundo cristianizado nos faz, muitas vezes, pleitear. Talvez disso derive a nossa dificuldade em perceber um texto poético como uma evidência uma, sacra e estética. O que acaba, de certo modo, acarretando alguns problemas. Discernir diante dessa ambiguidade não é exatamente uma tarefa das mais simples, contudo, não podemos ignorar essas ambíguas e concomitantes significações que a poesia clássica nos apresenta. Reconhecemos que essa sociedade conheceu toda espécie de sagrado, desde uma árvore, uma pedra, um cedro, uma máscara, enfim. Mediante essa constatação, defendemos que, de modo algum, podemos desconhecer a legitimidade da poesia e do mito em seu aspecto de sacralidade.

Ao longo desse tópico, em alguns momentos, utilizamos a expressão ‘mito greco-romano’, e, em outros, postulamos as especificidades de cada um deles. Isso porque, apesar da significativa relação entre eles, não podemos esquecer as suas peculiaridades. Não é sem razão que os deuses romanos tiveram os seus nomes alterados, como vemos em Zeus e Júpiter, eis que eles tiveram as suas individualidades marcadas pelo novo contexto.

A deusa Vesta, por exemplo, correspondente da grega Héstia, exerceu um papel fundamental para a providência familiar e para a proteção do lar romano, seu fogo sagrado, cultuado, em território doméstico, não podia ser apagado nem maculado, como explica Fustel de Coulanges (2004, p. 37). Este acentua que a religiosidade em Roma ficou registrada, na poesia de Virgílio e Ovídio, como vemos nos ritos fúnebres, singulares expressões sagradas, cuja privação era grave punição, e que foram, até mesmo, ensinadas para as gerações através

dos versos. Essa religião regia a família e os hábitos mais simples, como o da refeição, pois “trata-se de crenças muito antigas e que nos parecem falsas e ridículas. No entanto, exerceram o seu domínio sobre o homem durante inúmeras gerações” (COULANGES, 2004, p. 39). O mito fundacional esteve tão inserido na sociedade romana, que, como vemos na *Eneida*, todos os esforços foram feitos para vincular Augusto com a descendência troiana. Assim, mito, poesia, política e religiosidade unem as tradições antigas com os novos modos de elocução, como se diz, a própria “Roma tornou-se um mito (...)” (GRIMAL, 2009, p. 10).

Diante do exposto, podemos perceber que a “desmitificação”, defendida por Eliade (2016, p. 130), a partir da qual iniciamos as discussões deste capítulo, tem a sua controvérsia e relativa validade. Todavia é preciso entender que o mito, desde que foi confrontado com novas modos de articulação do pensamento e da linguagem, teve o seu caráter questionado, o que não significa que ele tenha sido abolido. Entre idas e vindas na história, o mito greco-romano ultrapassou os limites impostos e mostrou-se atuante e eficaz, e, mesmo quando questionado, como fez Platão, foi utilizado para a fundamentação de sua argumentação.

O nosso objetivo não é, estritamente, a compreensão do mito filosófico¹³³, mas precisamos tratar de tais questões, a fim de que possamos compreender o *mýthos*, em sua totalidade, por mais complexa que seja tal tarefa. Entendemos que, em sua completude, por meio de suas interlocuções poéticas, religiosas e filosóficas, o mito foi um componente essencial nas tessituras sociais e políticas greco-romanas. Em especial, o mito trágico e o da beleza trágica, como demonstram as narrativas de Helena, Narciso e Psiquê, revelam a plenitude da *alétheia*, da *paideia* e da *poiésis*. Dessa maneira, para nós o mito greco-romano é uma narrativa tradicional, cujas origens remontam à oralidade, e cuja atuação social perpassa por vários e distintos âmbitos (religioso, o político, o educacional e o estético). Tais relações são importantes, principalmente porque falamos de um período em que não havia uma distinção nítida dessas instâncias, elas estavam associadas em uma recíproca reiteração.

Além do mais, passando da linguagem oral para a escrita, os mitos aglutinaram caracteres de ambos processos comunicativos. Do seu caráter originário da oralidade¹³⁴, as

¹³³ Para os que pretendem se aprofundar em tais conhecimentos, sugerimos a leitura de *Introdução a Filosofia do mito*, de Luc Brisson (2014), em que desenvolve detalhadamente todas essas nuances, desde a Antiguidade clássica, até a Renascença.

¹³⁴ A oralidade, típica do mito, desde o seu princípio, diz respeito ao oral, ou seja, a boca, portanto, remete-nos ao vital da vida, ao que pulsa. Do latim *os*, *oris*, significa o que é relativo à boca e, até mesmo, a face e a voz. Em geral, subscreve ao que é relativo a palavra falada, daí oral, oralidade, e que corresponde a uma habilidade humana vital, pois comunica, através da qual é possível agir sobre o mundo, transformá-lo e também transmitir saberes ancestrais. O comum ao oral não deve, sobremaneira, representar algo inferior, atrasado, como, geralmente, a ideia da superioridade da escrita nos sugere. Na verdade, a oralidade é indicio de desenvolvimento da humanidade e da perpetuação de seus dons, seus conhecimentos, suas crenças, seus costumes, suas memórias, suas narrativas, entre outros.

narrações míticas resguardam a repetição, o metro, o ritmo, recursos auxiliares para memorização dos cantores. Inclusive, alguns textos registram esses indícios, como se vê facilmente na *Ilíada* e na *Odisseia*, por exemplo. Fixadas em versões elaboradas da escritura, as narrativas tiveram uma maior viabilidade de transmissão pelas gerações, ao passo em que o seu processo de dessacralização e elaboração estética se tornou mais evidente. Reciprocamente a oralidade e a escrita acentuaram a potência e a eficácia dos mitos numa sociedade que não prescindia de provas para validar o seu valor e a sua autenticidade. Analisar o mito trágico e, em especial, o mito da beleza trágica, é enfrentar desafios múltiplos para identificar as suas reminiscências preservadas, modificadas e ressignificadas.

Devido à essa variedade de sua atuação, propomos uma tipologia dos mitos greco-romanos¹³⁵. Com essa tarefa genuína, objetivamos sistematizar o conhecimento abordado, para que possamos situar o nosso elemento central - o *mito da beleza trágica* - dentro dessa dinâmica. Para tanto, não podemos perder de vista que essa esquematização teórica está a serviço do nosso objeto em análise. Assim, não há problema se percebermos que um mito ou outro não se encaixa, hermeticamente, em nenhuma das classificações, ou se pertence a mais de uma. Ao contrário, aí é que temos que investigar. A nossa pretensão não é a de realizar uma leitura unívoca e simplista, e sim a de aprofundar essencialmente em sua riqueza e diversidade, mesmo que essa não seja a alternativa mais fácil de apreensão. Essa nossa perspectiva fica evidenciada claramente no capítulo seguinte, ao apresentarmos o mito da beleza trágica em Helena, Narciso e Psiquê, observando os sentidos próprios de cada narrativa. Sendo assim, em geral, vemos que os mitos greco-romanos se apresentam, nos seguintes campos tipológicos, a partir de pontuais ilustrações:

- **Mitos cosmogônicos ou de criação:** os que tratam da origem do universo e dos seus procedimentos, como temos na *Teogonia*;

- **Mitos teogônicos ou divinos:** que se dediquem a vida dos deuses, alguns dos seus acontecimentos primordiais, como vemos também em Hesíodo, na *Teogonia*;

- **Mito antropogônicos ou heroicos:** destinados a tratar sobre os seres intermediários (heróis) e os homens e os seus feitos ilustres, como os *Doze trabalhos de Hércules*;

- **Mitos escatológicos ou de destruição:** os que falam sobre o fim dos tempos, como o de Deucalião e a ocorrência do dilúvio, vista nas *Metamorfoses*;

¹³⁵ Essa nossa proposta tipológica tem sua categorização centrada, nos mitos greco-romanos, e não é exatamente a finalidade de nossa proposta, mas o meio para a inserção de nossa tese do 'mito da beleza trágica'.

- **Mitos de passagem ou de transição:** ligados aos ritos de passagem, ilustram os eventos da juventude para a vida adulta, de jovem a heróis, de crianças a donzelas casadas, como vemos, por exemplo, no mito de Psiquê¹³⁶;

- **Mitos de fundação ou civilizatórios:** tratam da fundação de cidades e do início de uma civilização, como vemos na *Eneida*, com o mito fundador de Roma;

- **Mitos de transformação ou metamorfose:** como vemos nas transfigurações de pessoas em animais, plantas etc, bastante recorrentes em Ovídio, nas *Metamorfoses*;

- **Mitos de purificação ou catárticos:** presentes nos mitos trágicos e aliados a cultos e rituais religiosos, como os Dionisíacos, e medicinais, representados por meio da cura física e/ou espiritual. Podem ser vistos na tragédia de Eurípedes, *As Bacantes*;

- **Mitos femininos**¹³⁷: são aqueles cujos personagens principais são de mulheres, como o das Amazonas, de deusas, ninfas, cujos papéis são protagonistas, como o de *Antígona*, *Helena*, *As Troianas*, *Medéia* entre outros;

- **Mitos amorosos ou líricos:** aqueles centrados na força do Eros, como um sentimento dominador e devastador, na vida dos amantes, como o que ocorre entre Orfeu e Eurídice;

- **Mitos épicos ou desbravadores:** dedicados a guerras e combates grandiosos, como vemos na *Iliada*, por motivações diversas de bravura, honra, areté, conquistas e expansões territoriais;

- **Mitos cômicos**¹³⁸: são aqueles em que o feio e os personagens socialmente marginalizados protagonizam as cenas, como vemos em *Lisístrata*, por exemplo;

¹³⁶ Essa exemplificação será melhor compreendida no capítulo a seguir.

¹³⁷ Diante do panorama social patriarcal que temos, os feitos femininos, seja como deusas ou heroínas, não pode ser relegado ao esquecimento, para tanto, decidimos colocar numa tipologia específica. Mas, se o contexto fosse outro, naturalmente, as mulheres poderiam estar nas outras categorias, de todo o modo, preferimos dedicar um tipo específico para elas. Isso nos oportuniza dar visibilidade a essas personagens e, ao mesmo tempo, rever algumas questões, como as que nos alerta as descobertas da arqueóloga Marija Gimbutas, que revelou um período em que o patriarcado não foi sempre o dominante, na sociedade antiga, pois houve a matrística. Este que teria sido uma época de supremacia feminina, voltado para o culto da Deusa Mãe, fato que, com a chegada dos indo-europeus, mudou completamente o modo de atuação. Então, o papel da mulher teve uma mudança significativa, acarretando o conhecido quadro patriarcal e de invisibilidade feminina, como atesta Abrão (2016), em *História da mitologia grega*, e Joseph Campbell (2015), em *Deusas: os mistérios do divino feminino*.

¹³⁸ Para muitos, nesse contexto, a dessacralização torna-se mais evidente, pelo fato de o mito não ser tratado com teor sério, e sim de ridicularização. Contudo consideramos que ser sagrado, não é exatamente ser de assunto grave, esse é mais um resquício de leitura monoteísta e/ou ocidental, pois o riso e o choro são expressões humanas reais e válidas, sobretudo, os relatos míticos permanecem como fonte dessas histórias.

- **Mito trágico:** a desventura imerecida, da fortuna ao infortúnio, é o cerne da narrativa. Através da peripécia, do reconhecimento e da necessidade, os homens são impelidos à desdita com suas próprias ações equivocadas, e não por falha de caráter. O erro (*hamartia*) e a desmedida (*hýbris*) serão o desencadeador do trágico destino dos personagens, cujo abandono e/ou fúria dos deuses os lança à sorte mortal;

- **Mito da Beleza Trágica:** nesse caso, podemos considerar como uma subcategoria do mito trágico, mas levando em conta de que não se trata de uma situação de pontualidade e/ou excepcionalidade. Nós consideramos que a sua projeção é tamanha e tão constante, em diversos relatos míticos, que acaba por necessitar de um relevo maior enquanto subcategoria. E que corresponde, em geral, à tragicidade (com todos os seus elementos, como a *hýbris*, a *hamartia*, *até* [cegueira], a necessidade etc), decorrente do *éthos* da beleza. Lembremos de histórias de Helena, Narciso e Psiquê, como poderemos entender melhor posteriormente, a partir do procedimento analítico do nosso *corpus* em questão, mas que também pode ser observado nas narrativas de tantos outros personagens, a exemplo de Medusa, Leucotoe, Liríope e Filomela, como comentamos anteriormente.

Além do mais, sabemos que há interpelações entres essas classificações, como é o caso, por exemplo, do mito trágico, que se aproxima do catártico. O que vai orientar é a perspectiva da análise e a predominância a ser estudada. Assim, pode haver, naturalmente, uma relação entre eles, porque não são fixos, e a nossa proposta é apenas sistematizar, e não restringir, a fim de observarmos a variedade temática e as suas respectivas aplicações na interação com a sociedade. Não conhecemos outra proposição desse mapeamento, mas, como dissemos, nosso objetivo é o de nortear e identificar, diante de tantos tipos, o mito trágico e o mito da beleza trágica, visando contribuir com a nossa proposição e como o alicerce de nossa tese.

O mito trágico, por sua vez, será aprofundado na sequência, então, teremos a oportunidade de discutir os seus caracteres primordiais e que são visíveis, não somente nas tragédias, mas também em outros gêneros. Embora a sua consolidação esteja nesse texto dramático, sabemos que a sua gênese é anterior e, ao mesmo tempo, fez-se atuante também em outras estruturas poéticas. Como o nosso *corpus* evidencia, através de seus diferentes suportes, o trágico se manifesta de variadas formas e contextos diversos.

3.3 Para além da tragédia, anunciamos: as origens do mito trágico e a sua sacralidade dionisiaca

No decorrer do nosso trabalho, temos apresentado as proximidades entre a *poiésis* e a religiosidade, compreendendo as particularidades de cada uma, mas também, enfatizando as reciprocidades entre elas e, nesse contexto, emerge uma categoria especial: o mito trágico. Este, segundo os nossos postulados, representaria o conflito e a aliança dessa adversidade, pois, pelas mãos dos poetas, coaduna o primor argumentativo do *lógos* e a incognoscível vida humana em sua plenitude fatídica. E a sua compreensão essencial para o entendimento melhor do ‘mito da beleza trágica’ que propomos, por haver uma relação estreita entre eles.

Sabemos que nas origens não se concebia o mito, sem a sua expressão de sacralidade, mas que ocorreu, primariamente, uma separação entre as narrativas dos deuses e as dos homens. Estas obtêm maior destaque pela proximidade histórica, através do mito dos heróis, como pode ser visto nas épicas e nas tragédias, com um teor mais realista e menos atrelado à transcendência. De toda forma, essa relação não foi extinta, apenas adquiriu um novo *status*.

Então, convocamos para a reflexão acerca de uma estranha curiosidade de termos a essência mítica como raiz do drama trágico, em que ocorre, concomitantemente, o seu questionamento e o seu protagonismo. Pelas palavras de Burkert (2001), resumimos esse impasse: “É um paradoxo memorável que tenha sido precisamente da crise do pensamento mítico que brotou a mais poderosa forma poética do mito: a tragédia ática” (BURKERT, 2001, p. 63). Pretendemos, assim, diante dessa perplexidade e instigante reflexão, percorrer as nossas investigações sobre o mito trágico e, posteriormente, sobre o mito da beleza trágica, a fim de modo se concretizou essa tênue e tensa relação.

A tragédia grega começou com Téspis (em 530 a.C), mas antes e disso a categoria do trágico se manifestou em outros gêneros¹³⁹. Isso explica o porquê de analisarmos o mito trágico em formas textuais diversas: na tragédia de Eurípedes (Helena), no poema narrativo de Ovídio (Narciso) e no romance de Apuleio (Psiquê)¹⁴⁰. De todo modo, para que possamos entender o mito trágico, precisamos, primeiramente, compreender, como fizemos, no tópico anterior, o que

¹³⁹ Em nossa dissertação, por exemplo, *Tragicidade no Canto XI da Odisseia*: Anticleia, Agamêmnon, Aquiles e Ájax (DANTAS, 2011), defendemos a categoria do trágico, como anterior a tragédia, a partir da epopeia homérica citada.

¹⁴⁰ Essas referências de gênero são discutíveis, pois não há um consenso sobre elas, alguns consideram a de Eurípedes uma tragicomédia, uns que o de Ovídio é um poema lírico e outros que o de Apuleio é uma novela. Não nos interessa aprofundar essas questões, mas é importante termos conhecimento de que não há uma unidade nessa designação.

é o mito greco-romano. A partir desse pressuposto, chegaremos com maior fundamento, na compreensão do mito trágico.

Fato é que o mito constituiu o cerne do enredo das tragédias. Nestas o mítico apareceu num estado de abalo, que ainda não tinha se visto antes. O que se realizou sob o viés da catástrofe e do sofrimento “precisamente porque o individualismo está a despontar, surge-lhe no espelho do mito a sua compensação colectiva mais medonha: o sacrifício humano” (BURKERT, 2001, p. 64). O trágico apresenta, então, um maravilhamento perante a força sobre-humana, que rege e sucumbi a vida de homens e mulheres ilustres, num encanto de beleza sublime e fugaz, ao mesmo tempo que gera dores intransponíveis.

Apesar da exaltação da *pólis* e do *lógos*, é preciso ressaltar vários elementos das tragédias, tanto no enredo como no palco, remetiam aos cultos religiosos da população. Lembremos das máscaras utilizadas pelos atores, que eram essenciais para a encenação das peças e o seu uso remonta aos rituais religiosos, dedicados a Dioniso. Além do mais, recordemos do contexto em apresentações ocorriam: à época dos festivais dionisiacos. Nesse contexto, os personagens que as utilizavam não eram grotescos ou ridicularizados, e sim importantes e conhecidos da mitologia popular.

Mais do que o uso de máscaras e das narrativas míticas, de origens profundamente religiosas, o trágico nos anunciou também a magnitude da razão humana, por meio de uma apurada estética que expressa o sacro e o profano, o mito e o *lógos*, a nobreza e a decadência humanas. Contudo é importante entendermos que a relação da poesia com a sacralidade, por mais próxima ou distante que possa estar, apresenta-nos fatos importantes a investigar. Pois se, por um lado, reconhecemos que muito do que sabemos acerca do mundo grego arcaico (os mitos, os deuses, os heróis, os ritos religiosos, os princípios norteadores¹⁴¹, a organização social etc) foi através das épicas homéricas, é inegável também que elas foram pioneiras em apresentá-las sob conflito. Como destaca Walter Friedrich Otto, em *Os deuses da Grécia* (2005), temos, em Homero, uma evidente expressão religiosa¹⁴², ao passo que nos apresentou igualmente

¹⁴¹ No Canto I (3513-357), da *Ilíada*, por exemplo, temos um dos maiores exemplos de desonra da literatura, quando Aquiles retira-se da guerra por ter o seu prêmio, ou seja, o *γέρας*, apoderado por Agamêmnon. E, sem ele, não poderia alcançar a sua honra (*τιμή*), e, consequentemente, a virtude de excelência guerreira e social (*ἀρετή*), por isso não há arrogância de Aquiles em sua indignação, já que ele busca a concretização do pudor (*αἰδώς*) e da justiça (*νέμεσις*), elementos religiosos e fundamentais desse universo.

¹⁴² Vê-se, em Homero, a organização divina da religião olímpica, e o seu paternalismo, diferentemente da religiosidade primordial, ligada à *Gaia* (Terra), e, portanto, ao feminino. Como diz-nos Otto, vemos também o contato com os mortos sem sentido de contaminação, diferente do que ocorrerá nas tragédias. Mas o autor esclarece que, apesar de falarmos de uma religiosidade no mundo arcaico, é preciso entender que havia distinções, como ocorre, por exemplo, na referência das *Moiras*, que, na *Teogonia*, será sempre no plural, enquanto em Homero no

dessacralizações decisivas. Nesse sentido, veremos esse quadro complexo repetir-se, nas tragédias, as quais, como acreditamos, não são exclusivamente dedicadas às desvalidações míticas.

Nesse processo, iremos primeiramente discernir sobre o trágico que, como diz Aristóteles, na *Poética* (1453a), tem nos heróis os seres intermediários e os personagens ideais da fatalidade. Eles são ilustres, nem excessivamente bons ou maus, nem superiores e inatingíveis como os deuses, nem fragilizados e inferiores como os homens comuns. O destino trágico deles virá, pois, pela ação de um erro cometido, e não por uma falha de caráter. Os nossos heróis Helena, Psiquê e Narciso, sejam como instrumentos de sacrifício religioso, sejam como emulação da *pólis* contra o mito, protagonizam a tragicidade, por meio da beleza. Esta que, como já discutimos anteriormente, é um conceito bastante ligado à religiosidade, ao Bem e a Verdade.

O trágico, naturalmente associado à tragédia, tem em sua etimologia mais um reforço dessa relação, já que *τραγός* se refere ao bode¹⁴³ e, juntamente com o sufixo adjetivo *ικός*, indica o que é próprio ou semelhante ao animal referido. Logo, *τραγικός*, remete-nos, tanto a sua origem ritualística e religiosa, como também a uma categoria literária, essencial na tragédia (do grego *τραγωδία*, ou seja, canto do bode), mas que também pode ser observada em outros gêneros. O importante é percebermos que, seja no contexto religioso, seja no poético, o trágico refere-se a ações grandiosas, extraordinárias, e, portanto, desmedidas.

Presente nas epopeias homéricas, o trágico não é, necessariamente, o efeito a ser pretendido pelo *aedo*, já que a estrutura narrativa da ação épica acaba por dispersar o efeito

singular. Do mesmo modo como não podemos homogeneizar a religiosidade no mundo arcaico, também consideramos que não podemos fazê-lo em relação ao mundo clássico. Como demonstra Otto, pode-se ver, na época homérica, o culto ao divino dessacralizado, quando a narração das ações divinas se torna motivo de diversão (*Odisseia*, VIII, v. 267), e que, de certo modo, influenciou as produções posteriores, como as tragédias e demais gêneros.

¹⁴³ A simbologia desse animal no contexto da tragédia grega, ou seja, do canto do bode (*τραγωδία*: *τραγός* [bode] + *ᾠδία* [{de *ᾠδή*} canto]), é de grande significação, já que era o animal consagrado a Dioniso, que, inclusive, já havia se metamorfoseado em bode, fugindo para o Egito, daí a identificação entre eles. Segundo Chevalier & Gheerbrant (2018), a sua pujança estava ligada ao libido e à fecundidade, sendo, por isso mesmo, divino e exaltado por muitos povos e épocas, ao passo que também foi, por essa mesma razão, rejeitado, como na Idade Média, em que foi relacionado ao demônio e a maldição. Por isso, afirma “Santo e divino para uns, satânico para outros, o bode é claramente o animal trágico, que simboliza a força do *élan* vital, ao mesmo tempo generoso e facilmente corruptível” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2018, p. 134-135). Efêmero, impulsivo, fecundo, esse animal sacrificial assimila o entusiasmo e a inspiração ao arrebatamento súbito, próprio dos rituais dionisiacos. Pierre Grimal, em *O Teatro Antigo* (2002), acredita não haver uma relação clara entre *τραγός* (bode) e *ᾠδία* (canto), questionando se era o coro que se vestia com a pele do bode, se o bode era o prêmio para o vencedor, ou se era a vítima sacrificial do que estava sendo cantado. Diante das incertezas, o autor defende apenas que a referência ao bode, na etimologia da palavra tragédia, revela um vocábulo contemporâneo ao surgimento desse gênero e estritamente ligado ao ritual de Dioniso, não sendo, portanto, de origem primitiva.

trágico em favor de outros objetivos, defende Luna (2005, p. 29-30). Então “(...) mal começamos a experimentar a dor, somos convidados a mais um dos banquetes de Homero (...)” (LUNA, 2005, p. 34). Mediante a esse fato, Homero será fundamental para os tragediógrafos, em que, de modo geral, apesar da semelhante base mítica dos dois gêneros, vê-se que o herói deixa ser exemplar (como fora nas epopeias), para ser um símbolo problemático pra si e para o seu povo, como destaca Vernant (2008, p.2). Isso nos faz entender o porquê o seu sacrifício, por vezes, será primordial, a fim de retornar o equilíbrio social e purgar os males. Essa condição do sujeito trágico como um *pharmakón* fica nítida em Psiquê, por isso não há outra escolha a não ser se entregar as núpcias de morte, como veremos melhor posteriormente.

A tragédia, assim como o trágico, tem uma gênese obscura. Para nós, muito desses enigmas são devido ao contexto sacro originário e da posterior supremacia do *lógos*. Isso fez com que nos distanciássemos de seu limiar, ignorando as suas ligações entre a religiosidade e a *poiésis* em seus mais variados contextos. De todo modo, não é possível desconhecer que o ditirambo, as festas dionisiacas, os sátiros, os festivais e o estado são referenciais indispensáveis para explicar os princípios da tragédia. Inclusive, segundo Aristóteles (*Poética*, IV, 1449a, 9-15), a origem do gênero trágico está relacionada ao ditirambo. Este que era um canto de louvor a Dioniso, então, entendemos, mais uma vez, o porquê de a tragédia relacionar-se ao deus e ao seu culto.

Não podemos deixar de ponderar que, em alguns momentos, essa conexão traz-nos certas dificuldades para a compreensão do trágico, haja vista que, mesmo indubitavelmente ligado ao culto divino, sabemos que, posteriormente, houve uma cisão e um distanciamento, como Aristóteles destaca no capítulo quarto da *Poética* (1449a, 9-15). A partir disso, entendemos melhor porque haver certa problemática em interpretarmos a relação entre a tragédia clássica e o culto ao deus. Em nosso entendimento, isso se justifica pelo fato de que, para compreendê-la, devemos remontar às suas origens e por um longo processo de transformação social, pautado na busca por uma dessacralização.

Para Ulrich Von Moellendorff-Wilamowitz, em *Qu’ est-ce qu’ une tragédie attique?* (2001), a tragédia que, em 534 a.C, teve a sua primeira representação, durante o festival das Grandes Dionisiacas, por Téspis¹⁴⁴ de Lesbos, define-se como “(...) un épisode tiré de la légende héroïque, (...) dans le sanctuaire de Dionysos comme partie integrante de la célébration

¹⁴⁴ Grimal (2002) registra, através de Sólon e Heródoto, a existência de Árion que, em Sícion (Peloponeso), seria reconhecido como o autor da primeira tragédia, por volta de VII a.C, e, segundo Wilamowitz (2001), consagrou-se como o primeiro ganhador do prêmio, quando o festival foi reorganizado por Pisístrato.

publique du culte du dieu” ¹⁴⁵ (WILAMOWITZ, 2001, p. 117). De acordo com Jacqueline de Romilly, em *A tragédia Grega* (2008), é inegável o elemento religioso, tanto no surgimento, como na formação da tragédia, assim como a sua influência política. Ainda mais, ela ressalta que as representações das peças eram dependentes do culto dionisiaco, já que a sua encenação só acontecia, nas festas dedicadas ao filho de Sêmele, pois “A própria representação inseria-se, assim, num conjunto eminentemente religioso; era acompanhada de procissões e sacrifícios” (ROMILLY, 2008, p. 14). A autora completa que havia um assento de pedra destinado a Dioniso, no ponto central do teatro, o *thymele*, próximo ao local onde ocorria a evolução do coro. Diante disso, e, respaldada em Aristóteles (*Poética*, 1449 a), ela defende que, tendo vindo do ditirambo, a tragédia, assim como a comédia, seria uma ampliação do ritual religioso.

Pierre Grimal, em *O Teatro Antigo* (2002) alerta e garante que não podemos ignorar que os rituais religiosos sofrem um processo de transformação, indo além das improvisações e inspirações iniciais, para formas literárias, resultado da reorganização política e social, como se pode exemplificar com a estruturação dos concursos. O autor indica um duplo motivo para o surgimento estruturado do gênero trágico, cujas raízes relacionam-se ao aspecto ritualístico: uma literária, iniciada por Téspis, e outra política, pelo desejo da tirania em centralizar o poder, burlando a população com festas. Essas influências (literária e política) explicariam o porquê das antigas manifestações religiosas, dedicadas a Dioniso, como os ditirambos e os cantos fálicos, originaram a tragédia e a comédia.

Nesse contexto, o trágico é um elemento essencial, pois está associado ao deus que contempla, no centro do teatro, à representação da tragicidade humana. Estamos nos referindo a Dioniso, que representa, tanto a tragédia, quanto a comédia. E isso seria ou não uma contradição, já que esses gêneros são definidos em sua oposição? Por isso, o mesmo deus do vinho e da celebração, que se alia à comédia, é o mesmo do êxtase, que se alinha ao enredo trágico. O que pode ser compreendido pelo fato de que, assim como a tragédia representa e interroga a sociedade ateniense,

Dioniso questiona essa ordem. Ele a faz despedaçar-se ao revelar, por sua presença, outro aspecto do sagrado, já não regular, estável e definido, mas estranho, inapreensível e desconcertante (VERNANT, 2006, p. 77).

¹⁴⁵ Tradução nossa: Uma tragédia ática é um episódio tirado de uma lenda heróica, (...) no santuário de Dioniso, como parte integrante da celebração pública do culto ao deus.

Se esse deus nos projeta para sermos o contrário do que somos, por fora do entusiasmo e da possessão, então, essa representação divina de mudança, naturalmente, identifica-o com o trágico. Porque este não se realiza no estático, e na vida consolidada, pelo contrário, ele se constitui na travessia da fortuna para a desdita. A tragicidade é construída na peripécia, haja vista que o insólito do porvir é o seu passaporte ao destino funesto e inexorável.

Ainda acerca do culto a Dioniso e a sua relação com o trágico, explica Jean-Pierre Vernant (2006, p. 69), que, para além do que chamamos de ‘religião grega’, havia correntes, como eram os mistérios, que possuíam relações sacras diferentes¹⁴⁶, como os de Elêusis, os Órfiscos e os Dionisiacos. No caso destes, eram integrantes da religiosidade cívica, sendo as suas festividades incluídas no calendário sacro do estado. De certa maneira, havia um modo peculiar e paradoxal, nessa manifestação, pois, sendo deus da *manía* (loucura divina), Dioniso impunha a experiência do sobrenatural no contexto dos cultos oficiais, rompendo com o seu padrão. Através dos seus cultos, por exemplo, as mulheres saíam da reclusão dos seus lares e assumiam o protagonismo ritualístico.

Diferente dos demais mistérios, geralmente de cunho mais privado, os dionisiacos eram coletivos, públicos e integrava as atividades cívicas. Apenas o casamento da rainha com o deus não ocorria na frente das pessoas, contudo todos sabiam do que acontecia nesse enlace, seus procedimentos e a sua importância, já que “ele consagra a união da comunidade cívica com o deus, sua integração à ordem religiosa coletiva” (VERNANT, 2006, p. 75-76). De algum modo, isso nos apresenta um paradoxo, pois, ao mesmo tempo que era integrante do contexto cívico, o dionisismo não prolongava, exatamente, a religião cívica. Pelo contrário, ele era reconhecido como uma religiosidade que se contrapunha e transcendia à oficial, em sua excentricidade, porque

Dioniso questiona essa ordem; ele a faz despedaçar-se ao revelar, por sua presença, outro aspecto do sagrado, já não regular, estável e definido, mas estranho, inapreensível e desconcertante. Único deus grego dotado de um poder de *maya*, de magia, ele está além de todas as formas, escapa a todas as definições, reveste todos os

¹⁴⁶ Para Scarpi (2004, p. 104), os mistérios estavam relacionados à iniciação e à complementação da religiosidade oficial, logo, não eram uma categoria diferente das demais, nem eram opostos ao culto olímpico, porque eram um conjunto de cerimônias e rituais, inseridos nos ciclos festivos. Portanto, entendemos que os mistérios não estavam, em oposição à religião oficial, ao mesmo tempo em que não faziam parte de sua estrutura, devido as suas peculiaridades, complementavam os ritos, de origens remotas e variadas, que ela não conseguia abarcar. Além do mais, como destaca Scapi (2004, p. 107), a celebração dos cultos favorecia ao fortalecimento da unidade social, de modo que a cidade era a mediadora e, até mesmo, controladora, entre os âmbitos divinos e humanos, por isso muitos estavam incorporados ao calendário oficial, como forma de o sentido cívico prevalecer mediante a autonomia religiosa.

aspectos sem se deixar encerrar em nenhum. À maneira de um ilusionista, joga com as aparências, embaralha as fronteiras entre o fantástico e o real. (...) Assim que ele aparece, as categorias distintas, as oposições nítidas, que dão coerência e racionalidade ao mundo, esfumam-se, fundem-se e passam de umas para outras: o masculino e o feminino, aos quais ele se aparenta simultaneamente; o céu e a terra, que ele une inserindo, quando surge, o sobrenatural em plena natureza, bem no meio dos homens; nele e por ele, o jovem e o velho, o selvagem e o civilizado, o distante e o próximo, o além e este mundo se encontram. E mais: ele elimina a distância que separa os deuses dos homens, e estes dos animais (VERNANT, 2006, p. 77-78).

Esse deus inatingível e, como sugere Eurípedes, nas *Bacantes*, terrível e doce, parece ameaçar toda a ordem da religião cívica, mas, ao contrário, ela a acolhe, pois faz parte dela. E a religiosidade oficial, por sua vez, temerosa de sua Potência inconcessível, mas real, também abrigava os enigmas de seus mistérios. E o resultado disso, entre outras coisas, está em integrar à sociedade os que estavam à margem da sociedade. Através do palco e dos seus ritos, esses indivíduos podiam sair de sair, assumir novos corpos e vidas, como faziam os atores mascarados, além de entregar-se à liberdade, à euforia e ao êxtase.

O caráter trágico de Dioniso, por mais incompreensível que possa ser para alguns, na verdade, é a sua mais completa identificação, porque “(...) em nenhum caso vem anunciar uma sorte melhor no além. Ele não preconiza a fuga para fora do mundo” (VERNANT, 2006, p. 421). Isso ocorre pois o seu poder supremo age, no sentido de nos abrir, em nossa própria realidade cívica, um caminho para uma estranheza perturbadora e instável, mesmo sob o controle estatal, pois ele oferece “ (...) uma experiência religiosa oposta ao culto oficial: não mais a sacralização de uma ordem a qual é preciso integrar-se mas a libertação dessa ordem, das opressões que faz pressupor em certos casos”, explica Vernant (2006, p. 421). Enquanto a religião cívica buscava o *σωφροσύνη*, ou seja, o domínio de si, perante os limites sociais impostos, o dionisismo convoca para o delírio e para a *manía*, quer dizer, a loucura divina, por meio da possessão.

Nesse contexto, a palavra que melhor traduz essa vivência sagrada, não é, como costuma-se indicar, o *ἱερόν*, pois o que temos é o *ῥόσιος*, ou seja, a liberdade respeitosa ao sagrado. Enquanto *hierón* (*ἱερόν*) seria parte da religiosidade oficial, *hósios* (*ῥόσιος*) seria a sua libertação, logo, ambos são modos distintos de apreensão sagrada, pois são igualmente modos de identificação com o divino, especifica Vernant (2006, p. 422). Porém realizados de modo diferente, já que *hósios* dá-se por meio de um processo de inversão e de dessacralização. Pode parecer algo complexo, mas, antes de tudo, é preciso esclarecer que devemos entender essa dessacralização, não como algo que deixou de ser sacro, mas como uma formulação

religiosa, que contradiz a sacralidade oficial, logo, é um outro modo de religiosidade. O que ocorre é que, como vemos ao longo da história, acaba-se por considerar religião apenas o que faz parte da apropriação e utilização estatal, sendo relegadas todas as outras formas, chamadas de seitas, por exemplo.

Dioniso, como deus inatingível que o é, escapa das amarras governamentais, ao mesmo tempo em que se realiza através dele, colocando, no palco, a evidência do trágico como elemento que subjaz e, ao mesmo tempo, ultrapassa a razão filosófica e as leis cívicas. Porque Dioniso retrata o imponderável, ele “vem ensinar que a vida é um jogo em que os pares de opostos são parte de uma unidade permanente” (REÑONES, 2002, p. 149). E o destino inexorável sempre aparece pelas próprias ações do personagem trágico que, mesmo sem pretender, ele age; mesmo quando os deuses intervêm, ele é quem comete a ação e traz para si o destino fatal.

3.3.1 Desvendando o mito trágico com Aristóteles

Através de nossas leituras e traduções, entendemos que para Aristóteles será mais trágico e bem realizado o enredo cuja estrutura é complexa. Na *Poética* (1452a), ele explica o que são enredos simples e complexos; neste a mudança de fortuna ou peripécia¹⁴⁷ (*περιπέτεια*) ocorre, concomitantemente, ao reconhecimento¹⁴⁸ (*ἀναγνώρισις*). Na composição simples, a mudança de fortuna acontece sem essa prerrogativa. Segundo o filósofo, desde que a ação se desenvolva de acordo com a necessidade e a verossimilhança, as fábulas complexas seriam as mais belas.

Platão considerava a poética muito afastada da realidade, pois o poeta, assim como Homero, “da verdade não consegue se unir” (“*τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἄπτεσθαι*”¹⁴⁹, *República*, Livro X, 601a). Ele acreditava que uma cidade, sob a sua influência, era regida pela

¹⁴⁷ Do grego *περιπέτεια*, esta palavra é composta pela preposição *peri*/, indicando o entorno a, sobre, de. Somado ao radical *πέτ*, do verbo *πίπτω*, que significa queda, atirar-se em, significa a mudança, a imprevisibilidade, o inesperado. Assim, *περιπέτεια* representa o que está envolta do imprevisto, acerca do inesperado, daquilo está relacionado a queda.

¹⁴⁸ Do grego *ἀναγνώρισις*, proveniente do verbo *ἀναγνώριζω*, formado pelo prefixo *a)na*/, *de novo*, mais o radical *γνώριζω* (fazer, conhecer, saber). Deste modo, *ἀναγνώρισις* significa fazer conhecer novamente, ou seja, reconhecer, de novo fazer saber, revelar.

¹⁴⁹ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0167%10Abook%3D3%3Asection%10A601ac>, às 15:30hs, de 15 de julho de 2020.

dor, pela emoção, quando, na realidade, ela deveria ser governada pela partilha estatal, ou seja, pelo νόμος¹⁵⁰. Apesar disso, ele admite render admiração e respeito, desde a sua infância, dedicada a Homero (*República*, 595b), o que revela a importância do canto homérico para *paideia* da formação das crianças. Tudo isso por ser inegável que ele foi o primeiro mestre dos autores trágicos, sendo, então, essencial para a inspiração poética dos demais autores que o seguiram (*República*, 595c).

Como “o primeiro mestre dos trágicos” (“πρῶτος διδάσκαλός τῶν τραγικῶν”; *República*, 595b), como bem nos caracterizou Platão, Homero nos deu as primeiras amostras do trágico e seus fundamentos e esse mesmo reconhecimento o faz Aristóteles, na *Poética*, em que sua discussão central se dirige à tragédia, e não necessariamente ao trágico. Porque não há, objetivamente, um esclarecimento do que seria o trágico, diferentemente do que ocorre com a tragédia, cuja estrutura ele não só conceitua, como também define. Portanto, compreender o trágico, nessa obra, é depreender quais os elementos constituem a ação trágica e as suas consequências.

No capítulo I da *Poética*, entendemos que, enquanto μίμησις¹⁵¹ (1447a), a poesia trágica é um produto de uma representação, estando, conseqüentemente, afastada dos critérios moralizantes. No capítulo II, vemos que o objeto da imitação, tanto da tragédia, quanto da epopeia, são os homens superiores (1448a), ao contrário dos da comédia, que imita os homens não elevados. Assim, apreendemos que o sujeito trágico pertence à classe desses homens superiores, honrados e gloriosos, nas epopeias, e, em declínio, nos enredos trágicos. No capítulo VI, temos uma definição para a tragédia e suas partes essenciais e que, naturalmente, nos ajuda na compreensão que buscamos do mito trágico, vejamos:

¹⁵⁰ Em grego, νόμος, de νέμω, verbo que significa distribuir, dividir. Tem como sentido primordial o que é estabelecido pelo uso, pelo costume, por ser uma ação de partilha entre os integrantes da comunidade, daí o radical derivar de νέμω. Como segundo sentido, indicado por Romizi (2006), νόμος indica o que ocorre segundo os termos da lei, das normas distribuídas pelo estado. O sentido desse vocábulo é bem amplo e remonta a ideia de partilha divina.

¹⁵¹ Etimologicamente, a palavra μίμησις é formada pelo radical μιμή, do verbo médio μιμέομαι (imitar, representar, reproduzir por meio da imitação). Este verbo, por ser médio, dá-nos outra informação: que a ação, para que se realize, necessita da participação, do envolvimento subjetivo de quem age, já que a voz média inclui o sujeito na ação verbal. Portanto, o ato de imitar parte de um interesse do indivíduo, não sendo somente uma ação pragmática. A palavra em estudo possui também o sufixo σις, que indica a ação e o seu efeito, logo, μίμησις traduz-se como a ação/efeito do imitar, do representar. A mimesis tem um sentido, muitas vezes, limitado a sua versão latina de imitatio (imitação), mas, na verdade significa a ação da representação e o seu efeito, pois precede de algum interesse do indivíduo nesse ato. Em geral, sua atividade compõe uma atividade criativa, e não de mera reprodução ou cópia, porque exige técnica no seu apurado processo de elaboração. Além do mais, enquanto procedimento da poiésis, resguarda também o seu sentido transcendente, norteadada pela metafísica e cosmologia que a contempla, como esclarece Nunes (2016, p. 21-22).

Ἔστιν οὖν τραγωιδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα¹⁵² τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.¹⁵³

Portanto, a tragédia é representação de uma ação grave e acabada, que possui certa extensão, com uma linguagem ornada, cada uma das partes aparece em seção, em que se age e não através de narração, levando a atingir, por meio da piedade e do temor, a catarse de tais sofrimentos (*Poética*, 1449b, 24-28).

Diante do exposto e de toda a estrutura citada acima, importante é destacar que a ação deve convergir para suscitar “compaixão e temor” (“ἐλέου καὶ φόβου¹⁵⁴”), sentimentos contrapostos, mas que se coadunam, pois enquanto a compaixão/piedade (ἐλέος) aproxima empaticamente os espectadores, através da identificação; o temor (φόβος) promove um afastamento e/ou repulsa diante da situação apavorante. Em cena, o trágico provoca o surgimento dessas emoções, “levando a atingir, a catarse de tais sofrimentos” (“περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν”; *Poética*, 1449b). Essa compressão da catarse e dos seus componentes são cruciais para a nossa tese, já que o mito da beleza trágica se consolida com a sua experiência, como investigaremos com Helena, Narciso e Psiquê, por isso é-nos importante esmiuçar esses conceitos.

Para melhor entendermos a piedade, o temor, e, conseqüentemente, a catarse, consideramos importante recorrermos à *Retórica das Paixões* (II, 8, 13-18), de Aristóteles. Nessa obra, discorrendo sobre a compaixão, diz-se que, para sentirmos a piedade, devemos

¹⁵² O uso de *περαίνουσα*, forma de participio presente do verbo *περαίνω* (significa atingir, alcançar, levar), denota a simultaneidade da ação verbal. Por isso ele se constrói, a partir do *infectum*, que indica a ação inacabada. Na citação referida, o termo *περαίνουσα* sugere-nos que, concomitantemente, à narração trágica, vivenciamos um processo para alcançar a experiência da catarse.

¹⁵³ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055%3Asection%3D1449b>, acessado em 16/06/2020.

¹⁵⁴ *Φόβος* é a forma nominal do verbo *φέβομαι*. Este indica a fuga apavorada, em temor, relacionado ao verbo *φοβέω*, que tem o sentido de gerar pavor, aterrorizar, fazer fugir, meter em fuga pelo temor. Como vemos, há uma ligação semântica ao aterrorizante, do que põe medo, ao ponto de fazer algo/alguém lançar-se em disparada para fugir. Por isso, há algumas complicações, na tradução que fazem deste termo, uns optam por terror, como Eudoro de Sousa (1992), outros por temor, como faz Jaime Bruna (1995). J. Hardy (1979) traduz como *crainte*, ou seja, receio, num campo semântico mais próximo de temor, do que terror. Mediante essas controvérsias de tradução e etimológicas, consideramos a tradução por temor mais adequada, pois ela traz o sentido daquilo que, de tão apavorante, faria fugir. Porém não o faz pelo sentimento de ἐλέος, da compaixão, piedade, que é suscitado, juntamente com ele, estabelecendo, assim, um certo equilíbrio. Se traduzíssemos *Φόβος* por terror, acabaríamos por indicar um sentimento bastante desmedido, que, de tão aterrorizante, paralisa, ligado ao monstruoso. Por isso tudo, a tradução por terror não consideramos ser apropriada para as tragédias gregas.

estar vulneráveis, vislumbrando o mal contemplado como algo que poderá vir a recair sobre nós mesmos ou sobre quem nós amamos.

Dialogando com Aristóteles, para além da *Poética*, buscando informações complementares, que nos auxiliem a entender, da melhor maneira, os pressupostos trágicos que investigamos. Nesse percurso, vemos que não basta estarmos diante de uma situação danosa e imerecida, para que possamos nos apiedar do outro, pois é necessário, sobretudo, estarmos em condição de vulnerabilidade, de proximidade, logo, correndo o risco de vir a passar (ou os seus) pelo o mesmo destino e/ou situação fatídica. Estando susceptível a tal vivência, a piedade desponta naturalmente, então, acabamos por nos compadecer dos nossos conhecidos e dos nossos semelhantes, quer seja em idade, quer seja em hábito, enfim.

Uma cena que nos ajuda a visualizar o descrito, ocorre no final da narrativa de Narciso (*Metamorfoses*, v. 485 - 495), quando o jovem, desesperado por não poder alcançar o seu objeto de desejo, começa a fazer uma automutilação e vê-se o próprio corpo derreter no sol. Essa situação faz com que Eco se apiede dele, chegando a esquecer o seu ressentimento por ter sido rejeitada outrora. Tomada pela compaixão, ela começa a fazer ecoar os seus gritos, repetindo os seus gemidos e as suas lamúrias.

No segundo capítulo da *Poética*, Aristóteles afirma que o sentimento de temor (*φόβος*) é gerado para com o nosso semelhante (*Poética*, XIII, 1453a, 5-6). Então, buscamos, mais uma vez, na *Retórica das Paixões*, um esclarecimento sobre esse termo. Segundo o filósofo (*Retórica das Paixões*, II, 5, 21-25), o temor é como um certo desgosto ou uma preocupação, fruto da percepção de haver um mal iminente. Haja vista que nem todos os males são temidos, e sim os que nos estão próximos e que podem causar grandiosos danos. Aristóteles observa que temíveis são os infortúnios sem solução, oriundos de uma força superior, e que poderemos vir a padecer. O temor surge também quando nos confrontamos com a dor de alguém mais forte e superior, pois constata-se que ele nem por isso está imune, ou semelhante a nós, pois somos levados a pensar que estamos extremamente vulneráveis a viver o mesmo dano, como nos explica Aristóteles (*Retórica das Paixões*, II, 5, 8-12).

A catarse¹⁵⁵, do grego *κάθαρσις*, possui o radical *κάθαρ*, proveniente do verbo *καθαίρω*, que se costuma traduzir por purificar, como faz Bailly (2000), Romizi (2007) e

¹⁵⁵ Sobre a *κάθαρσις*, muitas são as discussões sobre o sentido real e o uso desse termo verificado nas tragédias, tanto que alguns estudiosos preferem mantê-lo transcrito, nas traduções, então, usam a palavra catarse, sem delimitar o seu sentido como purgação e/ou purificação e/ou clarificação etc. Essa é uma alternativa interessante, já que essa palavra os remete a uma plurissignificação, para qual não temos, em nossa língua, uma palavra que possa dar conta de sua semântica.

Liddell & Scott's (1996). Logo, *καθαρός*, que possui o mesmo radical, significa “puro”. Formada por *κάθαρ-*, juntamente com o sufixo *-σις*, que indica a ação e/ou o seu efeito, *κάθαρσις*, então, significaria purificação etimologicamente. Todavia, salientamos que esta palavra pode ter uma semântica diversa, dependendo do seu contexto de utilização. Basicamente, essa palavra possui três usos aos quais nos interessa abordar: o religioso, o médico e o literário.

Em geral, no âmbito religioso, *κάθαρσις* indica purificação, simbolizando a limpeza do espírito impuro e que é desagradável às prerrogativas divinas. Inclusive, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009), a catarse faz parte de diversos rituais que estão presentes em praticamente todas as religiões. Esse procedimento era um meio utilizado para eliminar os males espirituais, como também de promover a sua renovação.

Na utilização médica, *κάθαρσις* significa purgação, limpeza, uma espécie de esvaziamento daquilo que se identifique como maléfico e prejudicial para a saúde orgânica do indivíduo. Assim, seja a purificação, como se vê, comumente, no campo religioso, ou como purgação, típico na medicina, a catarse, nessas duas opções de tradução, mesmo com suas distâncias, resguarda semelhanças semânticas, pois ambas indicam a eliminação de impurezas, sejam eles físicos (purgação) ou espirituais (purificação).

Dessa maneira, costuma-se usar, no contexto religioso, a tradução por purificação e, no médico, por purgação, observamos que, no âmbito literário e artístico, o termo não é comumente traduzido. Acolhendo essa duplicidade semântica e permanecendo a referência direta ao grego transcrito, a maioria dos autores optam por “catarse”, e esse emprego nos diz muita coisa. A utilização disseminada por catarse indica-nos que não se encontra uma palavra traduzível que possa melhor sugerir o real significado dessa palavra, na arte poética, ao mesmo tempo que nos demonstra que ela pode ser também um novo uso, cujas raízes religiosas e medicinais não se apagam por completo.

Essa é a nossa chave leitura, pautada no próprio Aristóteles (*Poética*, XIV, 1454a, 10) que, como sabemos, defende a existência de “casas trágicas”, contaminadas pelo *miasma*¹⁵⁶ (*μιασμα*), ou seja, pelas impurezas de sangue, mortes e intrigas, que perpassavam as gerações,

¹⁵⁶ Esse seria uma espécie de impureza, profanação, uma mancha, em geral, como diz Bailly (2000, p.1281), é uma “*souillure provenant d'un meurtre*” (Tradução nossa: “contaminação proveniente de uma morte”), que, no contexto do enredo trágico, indica uma “contaminação transcendental” que, neste caso, pode ser exemplificada com a família Atrida, que, desde fatos como os do Banquete de Tiestes, seus descendentes, contaminados, pelos erros do passado, foram sendo aniquilados. Portanto, não é sem razão que famílias como as de Édipo e a dos Atridas renderam tantas produções trágicas. Destacamos que, assim como a catarse, vemos essa palavra usada, tanto no campo religioso, como no da medicina.

necessitando de purificação e, ao mesmo tempo, de purgação. Portanto, no palco da nova *pólis*, essas famílias eram representadas e postas como protagonistas, não de glória, como outrora foram, na épica, mas como trágicas e reféns de seus próprios atos. Como enfatiza Aristóteles, na *Poética*, são as ações que determinam o destino trágico do personagem, e não os seus caracteres.

Inaugurando definitivamente, em nosso entendimento, o uso dessa palavra, no campo semântico estético, no capítulo IV, da *Poética*, Aristóteles define a catarse como o efeito trágico essencial, mas, usando essa palavra apenas duas vezes, no decorrer de toda obra, e com sentidos diversos, deixou-nos algumas dificuldades para compreendermos exatamente o que ela significaria. Ciente de que as raízes desse termo remontam a religiosidade e a medicina, temos, de toda forma, na filosofia, um âmbito instigante para a nossa investigação.

Na *República* (II, 364e-365a), Platão mostra-se indignado, ao constatar que os poetas convencem a todos de que, por meio dos sacrifícios, nos mistérios, pode haver a purificação dos crimes, como uma expiação. Nessa passagem, o mestre de Aristóteles apresenta o perigo dessas crenças religiosas, reforçadas pelos poetas. Ao mesmo tempo, ele nos comprova o amplo alcance ritualístico da catarse, pois ele usa exatamente o termo *καταρμοί*. Como se vê, a catarse aparece, na filosofia platônica, não apenas como um procedimento estritamente religioso, mas como uma relação dupla entre os mistérios e a poesia, já que eram reiterados por esta. Além do mais, vê-se que essa associação possuía um grande poder de persuasão, fazendo as pessoas acreditarem numa purificação de seus males. Lembremos que a crítica está sendo feita também a religiosidade não-oficial, clandestina, e, naturalmente, aos seus cultos enigmáticos, que não estavam sob o controle do estado, logo, representavam, tal qual a poesia, uma ameaça.

Platão e Aristóteles, como nos mostra Fernando Rey Puente (2002), em “A catarse em Platão e Aristóteles”, possuíam formas distintas de apreender a catarse. Segundo o autor, Platão utilizou esse vocábulo diversas vezes, em seus diálogos, e pode-se perceber dois sentidos distintivos: um convencional ao uso corrente e outro mais peculiar. Nesta o sentido da catarse indica um resultado de apuração filosófica, através de sua atuação no corpo e na alma, atuando como uma dupla purificação, entre a arte medicinal e a divinatória, como pode ser visto no *Crátilo*, em *Fédon* e no *Sofista*. Nesta última, mais especialmente, o sofista aparece como um agente purificador, capaz de libertar o homem da maldade e da ignorância.

Por sua vez, Aristóteles, de acordo com Puente (2002), utilizou o termo, ao longo de suas obras, com três acepções distintas: o biológico, o ritualístico e o argumentativo. Sabemos

que o filósofo grego escreveu bastante sobre os aspectos biológicos e, por mais de quarenta vezes, como contabiliza o autor (2002, p. 16), *kátharsis* é usado como referência em suas obras. E, em geral, com a ideia de uma atividade positiva, de limpeza e expurgação, benéfica à saúde.

Em nossa leitura, percebemos que, na *Poética* (1455b, 14-15), o termo aparece em sua semântica ritualística e religiosa, ao comentar sobre a loucura que dominou Orestes, sendo salvo posteriormente por uma purificação. E, na célebre passagem, no sexto capítulo da mesma obra (1449b), aparece como elemento central e, ao mesmo tempo, enigmático, sobre o qual muitos estudiosos já se debruçaram. De todo modo, vemos que a piedade (*ἔλεος*) e o temor (*φόβος*) são partícipes centrais da efetivação da catarse. Por isso essas emoções tinham a capacidade de afetar o sujeito de maneira determinante, e, ao serem suscitadas, tinham eficácia por meio da experiência da *poiésis*.

Recorrendo à *Política*, Puente (2002, p. 23-24) encontra o seu direcionamento, demonstrando que, ao citar os três tipos de música (ética, prática e entusiástica), Aristóteles nos dá pistas significativas. Isso porque, ao falar sobre o instrumento *αὐλός* (semelhante a um oboé antigo), destaca que ele não era útil para a música de cunho educativo, como a ética, devendo ser usado apenas quando o objetivo fosse o de purificação religiosa, através de cânticos entoados, a fim de arrebatá-lo e, até mesmo, curar, como um remédio, o homem de seus males espirituais. O autor ressalta também outro fator central ao efeito trágico - o prazer - , sendo, então a catarse, um alívio prazeroso, após a identificação (piedade) com o personagem e o alívio ao saber que ela , apesar de impactante, continua sendo imitação (*μίμησης*), levando a “um efeito purificador sobre as emoções (análogas às exibidas no enredo dramático) que efetivamente vivenciamos em nosso cotidiano” (PUENTE, 2002, p. 24-25). Em resumo, catarse, na *Poética*, designaria a purificação, a partir da renovação, a purgação, por meio da eliminação dos males, e o prazer, pelo alívio promovido pela ação da *mímesis*.

Para Tereza Virgínia Barbosa (2002), em “A *kátharsis* trágica: uma entrega consciente ao desconhecido”, a enumeração das seis partes da tragédia por Aristóteles, (mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e música) é fundamental para entender a catarse, pois ela “(...) denota, portanto, uma utilização do que fosse – em relação ao público – composição inteligível e composição capaz de suscitar emoções que se fazem em um nível de ciência não racionalizável, mas sentido.” (BARBOSA, 2002, p. 30). De acordo com a autora, essas divisões, em parte, demonstram a fusão de opostos, como a tragédia realiza, através do pensamento metódico e das paixões excitadas.

Interessante é a sua postulação sobre dois tipos básicos da catarse, uma criativa, por parte do poeta, e a outra contemplativa, por parte do espectador. Sendo assim, enquanto o primeiro deve produzir um enredo capaz de buscar o equilíbrio entre a razão e a emoção, pela ação conflitante; o segundo deve experienciá-lo, de modo que se confronte consigo mesmo e com as suas imprevisibilidades. Porque os mitos trágicos encenados, mesmo já sendo conhecidos do público em geral, notadamente, possuem versões e dramas próprios feitos pelos tragediógrafos, que acabariam por conseguir surpreender o espectador.

A *pólis* do *lógos*, mesmo já tendo sido alertada dos perigos eminentes por Platão (*República*, 397), acolhe a arte trágica e, no palco, a imprevisibilidade humana, representada na arte, e suas emoções são os atores principais. Tudo isso sendo viável pois “Para o filósofo grego, esta dor-deleite foi, pela experiência da *pólis* bem-sucedida nos séculos VI e V a.C, uma espécie de treinamento de cidadania, uma aquisição real de conhecimento” (BARBOSA, 2002, p. 39).

Como podemos perceber, sem perder as raízes religiosas e medicinais, a catarse, no âmbito da *poiésis*, perpassa a filosofia e se configura única e, ao mesmo tempo, múltipla, absorvendo as suas premissas e apresentando-se, por meio da *mímesis*, como um novo modo de purificação, de expurgação e de prazer, pela argumentação libertadora e entusiástica. Esta atuação é, concomitantemente, intelectual e sensorial. Desse modo, por mais arraigada que esteja nas emoções, a catarse não deixa de ser fruto de uma organização discursiva racional, no *lógos*, pautado no modo da elocução. Ainda mais, é objeto concreto de sabedoria diversificada, que se respalda em variados campos de realização humana, como o são a religiosidade, a medicina, a filosofia e, por último e não menos importante, pois condessa todos os citados, a arte literária.

E, mesmo Aristóteles, não definindo exatamente o que é o trágico, conseguimos nos aproximar de sua significação ao percorrermos as suas ponderações na *Poética*. Assim, se a inspiração do temor e da piedade, como ele nos diz, ocorre, na ação da trama, entendemos que o trágico decorre, necessariamente, dessa dinâmica dos personagens mediante os conflitos vivenciados. Inclusive, essa ação trágica, segundo Aristóteles, é o elemento mais importante da tragédia, porque nela está o cerne da fortuna humana, seja ela boa ou má (*Poética*, 1450a).

Helena, por exemplo, vivencia uma grande peripécia, deixando de ser rainha em Esparta para ser uma escrava no Egito, ainda mais, carregando uma injusta fama de infiel, traidora, injusta, quando, na verdade, nada fez para merecer tais injúrias. Esse fator imerecido nos promove o suscitar da piedade. O temor, por sua vez, surge ao pensarmos que, se a filha de Zeus e uma rainha padeceu sofrimentos imensuráveis, conseqüentemente, todos os demais mortais estrariam fadados a um destino fatídico. A peripécia atua no suscitar da piedade e do

temor e, conseqüentemente, da catarse. Contudo, o importante para a *poiésis* trágica não é apenas a presença dos seus componentes (o mito, o caráter, a elocução, o pensamento, o espetáculo e a melopéia), mas também o modo de composição dos acontecimentos, vejamos:

Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγωδία μίμησις ἐστὶν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου· καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶν, καὶ τὸ τέλος πράξεις τις ἐστίν, οὐ ποιότης.¹⁵⁷

O mais importante (elemento) é a composição dos fatos, pois a tragédia é representação, não de seres humanos, mas de ações e da vida. Também a fortuna e o infortúnio estão na ação, e a finalidade é alguma ação, não uma qualidade (*Poética*, VI, 1450a, 15-19).

Como podemos perceber, sem ação, não há tragédia, haja vista que “Ainda assim, a tragédia não poderia vir a ser sem ação, mas sim sem os caracteres” (*Ἐτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθῶν γέ νοιτ’ ἂν*¹⁵⁸, *Poética*, VI, 1450a, 23-25), uma vez que o mito trágico, não só é o princípio, como também a alma da tragédia (*Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας*¹⁵⁹: “Portanto, o mito é como que o princípio e a alma da tragédia.”, *Idem*, 39-40). Então, legitimamos a nossa categoria do mito trágico como a essência da tragédia grega, que pode se fazer presente no destino do personagem ou em algum acontecimento de sua vida.

Lembramos que a ação trágica se relaciona com dois elementos para a comoção dos ânimos: *ἀναγνώρισις* e *περιπέτεια*, ou seja, reconhecimento e peripécia. Logo, se estes são meios fundamentais para a comoção do espírito, conseqüentemente, eles são essenciais para a intensificação do trágico, tendo em vista que este corresponde ao elemento mítico na estrutura do enredo. Como integrantes do mito, reconhecimento e peripécia, além de fazerem a estrutura da tragédia ser, como define Aristóteles, mais complexa, corroboram significativamente para o efeito trágico. Por isso, ao classificar os tipos de reconhecimento, o filósofo informa-nos que o melhor é o que decorre do conflito da ação (*Poética*, XVI, 1455a, v. 17-22).

Segundo Aristóteles (*Poética*, VII, 1451a, 11-15), a estrutura do mito trágico bem realizado é uniforme, tendo início, meio e fim, limitando-se a conveniência da passagem de

¹⁵⁷ Texto disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu>, acessado em 16/06/2020.

¹⁵⁸ Texto disponível em: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_ante04/Aristoteles/ari_poi2.html, às 19:10hs, de 16/07/2010.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

fortuna do herói. A unidade de ação seria fundamental para a estruturação da fábula, a fim de evitar a dispersão e a diluição do efeito trágico. No capítulo XIII da *Poética*, acreditamos ter mais diretamente a situação trágica por excelência, que ocorreria com o transpasse de homens, em condição intermediária (nem muito bons ou muito maus), passando para o infortúnio. Essa peripécia faria surgir, proporcionalmente, o temor (*φόβος*) e a piedade (*ἐλέος*), com “(...) a piedade sobre o imerecido, o temor sobre o semelhante” (*ἐλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον*; *Poética*, XIII, 1453a, 5-6).¹⁶⁰

Como ocorre com os nossos personagens trágicos, Helena, Narciso e Psiquê, que se encontram nessa situação intermediária, nem tão virtuosos, os quais o trágico causaria grande revolta, nem tão maldosos, cujo infortúnio promoveria o sentimento de merecimento e justiça. Além do mais, a tragicidade deles decorrerá, como veremos melhor, no próximo capítulo, não pelo caráter, mas por um erro, a *ἁμαρτίαν*, responsável pela travessia do personagem da fortuna ao infortúnio ou vice-versa:

*ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δοξῇ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. (...) ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἷου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.*¹⁶¹

(...) **algum erro** daqueles de grande glória e boa fortuna, como o de Édipo e Tiestes, também por homens ilustres de famílias tais (...) a partir da fortuna para o infortúnio, não por maldade, mas através de um **grande erro**, ou como o que foi dito, ou de um (erro) melhor ou ainda pior. (*Poética*, XIII, 1453a, 10-12; 15-17; *destaques nossos*)

A primeira aparição de hamartia, no texto aristotélico, está acompanhado por um pronome indefinido, temos *ἁμαρτία τινά*. O primeiro termo (*ἁμαρτία*) significa *filure*, *error*, ou seja, falha, erro, proveniente do verbo *ἁμαρτάνω*, que indica *to miss*, *miss the mark*, isto é, falhar/errar e/ou errar o alvo. O seu qualificador (*τινά*) como pronome indefinido, expressa “um, algum”, logo, *ἁμαρτίνα τινά* significa um erro de origem e tipos diversos, sem uma definição específica. Contudo ele é um erro grave, com consequências drásticas, pois

¹⁶⁰ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055%3Asection%3D1453a>, acessado em 16/06/2020.

¹⁶¹ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055%3Asection%3D1453a>, acessado em 16/06/2020

ele é *ἁμαρτίνα μεγάλην*, ou seja, um grande erro. Porque *μεγάλην* equivale a *μεγάς*, o que é largo, grande, importante. Este erro, mesmo indefinido, é grandioso e, portanto, fundamental para o decorrer da ação trágica e para o contexto no qual ele se estabelece.

A *hamartia* faz parte de uma concepção religiosa do erro, uma “doença do espírito”, em que o homem, coagido por forças superiores, comete o delito. Todavia, Vernant (2008) ressalta de que haveria outra espécie de erro, o *adikon*¹⁶², sem nenhuma coação, o homem comete o equívoco por deliberação própria, por isso seria injusto. De todo modo, salientamos que a *hamartia* aristotélica, causa do reverso, no mito trágico, não compõe um erro moral, ou uma falha de caráter, pois, apesar de grave erro, ele não é intencional. Todavia, esta falta de intencionalidade não o exime de suas consequências trágicas e, mesmo indefinido (*τινᾶ*), não podemos esquecer de que falhas trágicas por excelência, são as cometidas contra os deuses e contra pessoas da família, vejamos:

“Όταν δ’ ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ υἱὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνει ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾷ, ταῦτα ζητητέον¹⁶³

Quando estas catástrofes se realizam em amizades, ou com um irmão que mata irmão, ou um filho que mata o pai, ou a mãe que mata o filho, ou o filho que mata a mãe, ou quando venha ocorrer alguma outra coisa desta natureza; estas coisas têm que ser buscadas (*Poética*, XIV, 1453b, 20-23).

Por isso Eurípedes foi considerado, por Aristóteles, como o mais *τραγικός* dos poetas, porque utilizou-se, consideravelmente, de mitos trágicos familiares, na composição do seu enredo. Como se vê em *Medéia* (que matou os filhos), em *Édipo* (que matou o pai e casou com a mãe), em *Hipólito* (cuja morte foi provocada pela invocação do próprio pai), em *Helena* (cuja fama foi a de traidora do esposo e do seu povo), entre outras.

Em *Psiquê*, temos também um exemplo desse mito trágico de cunho familiar. Como veremos melhor posteriormente, a inveja e os conselhos maliciosos de suas irmãs, impulsionam a jovem a cometer o seu erro. Ou seja, a *hamartia*, responsável por suas implicações trágicas, decorre de uma dissimulação e de uma traição das irmãs, que desejam ter a sua vida e, por isso,

¹⁶² Esta palavra, em grego *ἄδικος*, é formada pelo *a* privativo mais o radical *δικ*, de *δική*, justiça. Logo, *ἄδικος* significa injusto.

¹⁶³ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055%3Asection%3D1453b>, acessado em 16/06/2020.

motivam a inocente a descumprir o acordo com o amado, fato esse que a ocasionará torturantes sofrimentos.

3.3.2 À procura do *éthos* trágico: algumas apreciações complementares

Em auxílio à nossa investigação do mito trágico, a fim de que possamos posteriormente entender melhor a nossa proposição de ‘o mito da beleza trágica’, iremos dialogar com autores como Jean-Pierre Vernant (2008), Jacqueline de Romilly (2008), Brandão (2009), Lesky (2006), Luna (2005) entre outros. Eles serão importantes para aprofundarmos as minúcias do *éthos* trágico que almejamos abarcar.

Em *Mito e tragédia na Grécia Antiga*, Vernant (2008) comenta que, na tragédia, o herói tem que realizar uma escolha definitiva, diante de um contexto ambíguo e instável. Para o autor, isso seria a “matéria-prima da tragédia, o primeiro aspecto do conflito”. Por isso a tragédia retrata a tensão entre o mito e pensamento citadino, entre os conflitos humanos, os valores do mundo e do universo divino etc. Sendo assim, o homem, como a “matéria-prima” do trágico, vê-se susceptível e frágil, pois “neste jogo, do qual não é senhor, o homem sempre corre o risco de cair na armadilha de suas próprias decisões” (VERNANT, 2008, p. 21).

Diante disso, o autor considera que a ação humana, no contexto trágico, divide-se em: deliberar, prevendo a melhor escolha e considerar como real a presença do incompreensível, que, por forças sobrenaturais, definem a sua fortuna. A partir disso, consideramos que o mito trágico, ao mesmo tempo em que pressupõe uma escolha, aceita também a atividade do desconhecido. Entretanto, haveria sempre uma decisão, alguma vontade que o impelisse, porque

desde que o indivíduo se empenha numa decisão, que se decide, qualquer que seja o plano em que se situe sua resolução, ele se constitui a si próprio como agente, isto é, como sujeito responsável e autônomo que se manifesta em atos e por atos que lhe são imputáveis (VERNANT, 2008, p. 26).

Imposta pelos deuses e/ou pela ocasião, a necessidade (*ἀνάγκη*), por exemplo, é a grande motivadora do homem a decidir-se e agir, instigada por uma vontade não é autônoma, ao contrário, pois, quando existe, está “amarrada pelo temor que o divino inspira, se não constrangida por potências sagradas que assediam o homem no seu próprio íntimo”

(VERNANT, 2008, p. 28). Então, a necessidade gera a ação humana, pois, segundo Vernant, não podemos falar na presença da vontade na tragédia grega.

Jacqueline de Romilly (2008), em *A tragédia Grega*, defende que o mito se introduz, na tragédia, dando-lhe sentido, aliado com a realidade política e filosófica vigorante. Por isso, o trágico, aliado ao seu mito originário, daria o sentido da tragédia, e não apenas a sua estrutura formal. Estimulado pela *ἀνάγκη* (necessidade), ou seja, pelas “causas que ultrapassem o caso individual e que os tornem necessários em nome das circunstâncias que se impõe aos homens” (ROMILLY, 2008, p. 168-169), o homem age, sem saber ao certo o que lhe espera, mesmo o coro indicando os pesares que o aguardam, já que forças sobre-humanas atuam poderosamente sobre ele, como é o caso do *dáimon*, *δαίμων*. Este que representa a força divina superior, e o seu radical *-δαι* (de *δαίνομαι*) significa dividir, partilhar, logo, entendemos por *dáimon* também a sorte dividida pelo deus.

Junito Brandão, em *Teatro Grego* (2009), comentando sobre o nascimento da tragédia, refere-se a dois elementos importantes na análise do *éthos* trágico: a *ὑβρις* e a *ἄτη*. O primeiro dá-se quando o herói ultrapassa o *métron*, isto é, a medida, porque indica a desmedida, devido a uma ação de insolência, de violência, de soberba, excesso, enfim. O segundo ocorre como resultado da *hýbris*, já que, após sua desmedida, os deuses punem o herói, lançando à *até*, que, em grego, significa um infortúnio, um flagelo enviado pelos deuses como a punição por algum fato, conhecida também como uma cegueira enviada pelos deuses, como explica Bailly (2000).

Dominado pela *ὑβρις* e pela *ἄτη*, toda ação realizada se voltará contra ele. Para o autor, o trágico se encaminha da seguinte maneira: *hýbris* → *némesis* (*νέμεσις*- ciúme divino) → *até* → *Moirá* (*Μοῖρα*- destino cego, punição divina). Nesse processo, Brandão (2009) entende que o sentido religioso, resguardado na tragédia grega, suplica contra a desmedida. Para nós, o mito trágico intensifica, na catarse, esse apelo que é, não apenas divino, mas também político e social, pois essas dimensões eram indissociáveis. O autor contribui com uma distinção entre o conflito trágico completo, em uma unidade desditosa do destino, e uma situação trágica pontual, onde o final não é infortuno. Isso porque “(...) o trágico pode não estar no fecho, mas no corpo da tragédia. Chamamos, por isso mesmo, tragédia a peça cujo conteúdo é trágico e não necessariamente o fecho” (BRANDÃO, 2009, p. 15). Essa reflexão é importante para nós, uma vez que, na narrativa de *Psiquê*, por exemplo, veremos que o mito trágico em questão não possui um final desditoso, logo, o que teremos como cerne de investigação será a pontual “situação trágica”.

Albin Lesky, em *A tragédia Grega* (2006), ressalta que o trágico, sendo algo solene e desmedido, muitas vezes, é interpretado somente como terrível e estarrecedor, esquecendo-se do sentido tão importante e, parte desse processo, que é o da indução e da necessidade. Nesse sentido, o sentimento trágico ocorre quando o fato é capaz de “(...) interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico” (LESKY, 2006, p. 33). Para o autor, a catarse seria a essência do trágico, resultante do imerecido, que se dá quando vivenciamos a sensação trágica em sua alteridade, pois nos permite sentir piedade, através da identificação que temos com a dor do outro. O sujeito trágico, por sua vez, para se identificar como tal, precisa estar consciente de sua condição, através do reconhecimento.

Helena, Narciso e Psiquê, cada uma ao seu modo, são personagens protagonistas de mitos trágicos, e, por isso, compõem narrativas tradicionais, de grande significação social, cuja origem sacra se faz remanescente e atuante nas mais diversas circunstâncias. Eles são marcados por uma beleza desmedida, tal como uma *hýbris*, por algum erro grave e transcendental (*hamartia*), responsável por desencadear a sua situação e/ou o seu destino fatídico. Psiquê, por exemplo, detinha essa beleza incomum e transcendente aos mortais, sendo, portanto, impossível de descrever:

Erant in quadam civitate rex et regina: hi tres numero filias forma conspícuas¹⁶⁴ habuere, sed maiores quidem natu, quamvis gratissima specie, idonee tamen celebrari posse laudibus humanis credebantur, at vero puellae iunioris tam praecipua, tam praeclari pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penúria poterat. Multi denique civium et advenae copiosi, quos eximii spectacula rumor studiosa celebritate congregabat, inaccessae formositatis admiratione stupidi et admoventes oribus suis dexteram primore digito in erectum pollicem residente ut ipsam prorsus deam Venerem venerabantur religiosis adoptionibus.¹⁶⁵

Havia, em uma certa cidade, um rei e uma rainha. Eles tinham três filhas notáveis pela aparência. Porém as mais velhas nascidas, seguramente, possuíam visão agradável, e era possível celebrá-las e atribuí-las com palavras humanas. Entretanto, a mais jovem estava num grau muito peculiar, a sua beleza era tão reluzente, que, nenhum esforço, seria suficiente para louvar com o mísero discurso humano. Com efeito, muitos dos cidadãos e dos estrangeiros abundantes, a multidão congregava pelo rumor desse espetáculo único de beleza inacessível. Espantados e imóveis pela admiração, fechavam a boca com a primeira destra levantada e acomodavam o indicador no

¹⁶⁴ Essa forma adjetiva, indica o que é visível e o que é atrativo, notável, distinto, referindo-se as coisas que chamam a atenção e que atraem os olhares, como referência Saraiva (2006, p. 293). Relacionado a “*filias*”, o termo “*conspícuas*” qualifica a beleza de todas as filhas do rei. No entanto, a beleza de Psiqué será ainda mais estimada, pois ela é sobre-humana.

¹⁶⁵ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0502%3Abook%3D4%3Achapter%3D28>, acessado em 16/06/2020.

polegar levantado acomodado.¹⁶⁶ Elas a veneravam com a mesma adoração religiosa, de como se estivessem diante da própria deusa Vênus (*O asno de ouro*, IV, 28).

Como vemos, esse mito trágico não está presente em uma tragédia, e sim em um romance, *O asno de Ouro*, de Apuleio, o que nos mostra notadamente que os elementos do *éthos* trágico podem ser registrados em gêneros diversos. Diante disso, nós acreditamos que há um mito trágico antes¹⁶⁷ e depois das tragédias, como uma categoria estética. Investigaremos, como não poderia ser diferente, o efeito da catarse, através da piedade (*eleós*) emergida, diante do sofrimento imerecido, e do o temor (*fóbos*), perante o *phátos* encenado. Também não podemos ignorar que a tragédia incorporou mecanismos comuns a outros tipos discursivos, como é o caso da Retórica. Sendo esta, um século anterior ao do gênero trágico, muitos de seus elementos foram apropriados, na composição das peças, tanto no discurso, como na caracterização dos personagens.

Sandra Luna, em *Arqueologia da Ação Trágica* (2005), defendendo a sua tese de que a tragédia é a racionalização do trágico, argumenta que o efeito trágico está na relação entre a ação e o caráter. Isso porque, os caracteres dos personagens só se revelam, em suas ações e, ao mesmo tempo, essa dupla – caráter e ação – propiciará o suscitar do temor e da piedade, a medida em que revelam a necessidade por trás das atitudes, e os erros cometidos, sem que houvesse, necessariamente, a pretensão em cometê-lo. Desse modo, ação trágica é, por excelência, a de transgressão, que faz emergir o incompreensível e o insondável, como afirma a autora, que considera o conflito entre o mito e a razão como essencial para o ‘espírito trágico’.

Luna (2005, p. 171) aponta-nos a existência de alguma responsabilidade humana, que, por suas fraquezas “(...) contribuem para acionar a máquina trágica”. Pois, não só os deuses os encaminham para o trágico, como eles mesmos podem dirigir-se a ele. A autora completa que o herói trágico, ao contrário do épico, não é exemplar, já que a sua trajetória serve como parâmetro como aquilo que devemos evitar. Na verdade, como herói, ele continua sendo modelar, mas como revés, sendo o avesso de sua jornada a orientação do caminho a seguir.

Ao defender o trágico respaldado na *mímesis* da vida, em todo o seu aspecto incompreensível, e não pelo viés da religiosidade, a autora (LUNA, 2005, p. 171-172) afirma desviar-se propositalmente dessa óptica interpretativa. Para tanto, ela justifica a sua posição

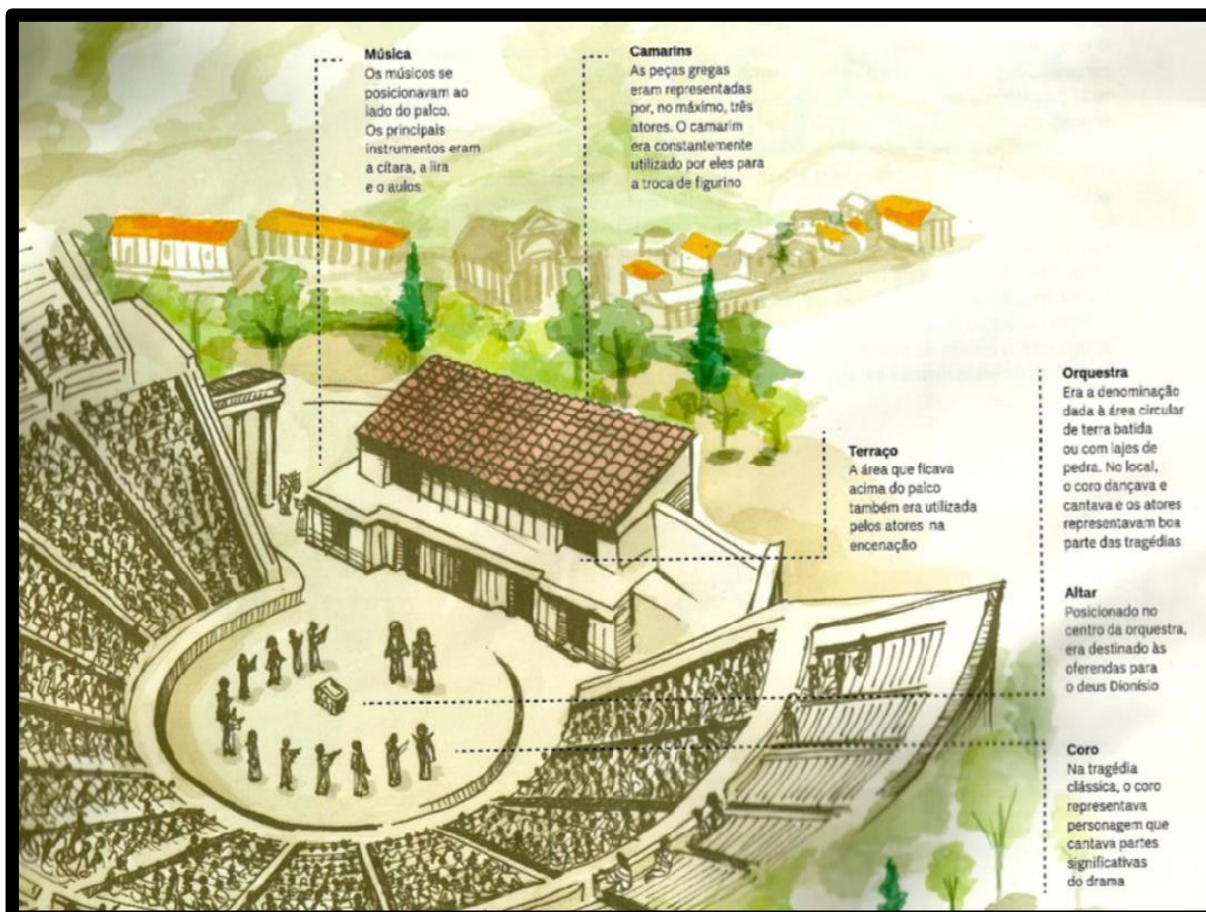
¹⁶⁶ Ruth Guimarães (2019, p. 171) destaca que essa ação de aliar o indicador com o polegar seria um gesto de adoração.

¹⁶⁷ Fazemos lembrar que consideramos o trágico como um elemento que reflete as múltiplas dimensões humanas, em suas esferas mais remotas e, por vezes, incompreensível, mas que compõe uma realidade significativa, que, no âmbito literário, como defendemos em nossa dissertação (DANTAS, 2011), teve em Homero o responsável pela fundamentação literária do trágico.

elencando alguns motivos e um deles é o fato de a arte dramática representar concepções destoantes das do culto religioso e o fato de considerar que “(...) a tragédia é antes de tudo uma arte dramática, (...) sujeita a inúmeros mecanismos de produção e recepção que interferem poderosamente na construção textual”, refutando, assim, o que ela chama de “(...) abstrações filosóficas ou teológicas sobre o trágico nas tragédias” (LUNA, 2005, p. 172).

De nossa parte, diferentemente da autora supracitada, consideramos ser indissociável o elemento religioso do universo de composição, encenação e recepção dos espetáculos trágicos. Fator esse que está, intrinsecamente, revelado em sua origem, em seu contexto de encenação, mediante os festivais religiosos, e, até mesmo, em sua arquitetura. Nesta, sabemos que o altar do deus Dioniso (*thymele*) ficava no centro da arena, para que pudesse ter a visualização, não apenas dos atores, como também dos espectadores, a medida em que o seu lugar privilegiado promovia a observação de todo o entorno, além de ser o local em que se depositavam as oferendas ao deus. Vejamos o espaço referido na reconstituição abaixo:

Figura 18 - O teatro grego



(Fonte: <http://www.falandodeartes.com.br/2014/05/teatro-grego.html>)

Como se vê, estes dados históricos e materiais ajudam-nos a reiterarmos a indissociabilidade do mito trágico ao seu contexto essencialmente religioso que compunham a estética do espetáculo teatral como um todo. E, por mais que, em muitos momentos, essa relação seja de tensão, entre o mito e o *lógos* poético, acreditamos que, nestas incisões, ele se instaura, estabelecendo expressões complexas e instigantes que, mesmo aparentando ser de realidade diferentes, elas não são excludentes, a medida em que se constituem. Logo, entendemos a tragédia não somente como uma experiência religiosa, como também cívica e estética, haja vista esse ser, em essência, o espaço da democracia. Esta que se expressa belamente por meio diálogo tênue do *lógos* e do mito apresenta nas peças. Além do mais, não podemos esquecer que

os gregos concebiam o mundo como parte de um relato, um mito. Os mitos tratavam do surgimento do mundo, do seu funcionamento e da sorte dos humanos. Imortais e mortais amavam, sentiam paixões, cometiam erros, vingavam-se. Sua diferença não ia muito além do poder e da eternidade dos deuses diante da fraqueza e da finitude radical dos seres humanos. As forças do amor e do desejo aparecem como componentes da religiosidade (FUNARI, 2018, p. 41).

Sendo assim, entendemos o mito trágico como uma categoria estética, mas não reduzida a ela, pois ele é igualmente social, filosófico, político e sacro. Nele, realizam-se a história, a rememoração e a ressignificação do mito dos antepassados, então, ele condiz com a realidade e com a verdade sobre o que trata, pois “o universo do pensamento grego não separa o mito da história: acontecimentos míticos como acontecimentos históricos tem o mesmo peso para necessidade de serem contados” (FRATESCHI, 2008, p. 66). Seja através de uma construção dramática (como ocorria na Grécia) ou em uma simples leitura (como era de costume se fazer com as peças de Sêneca, que, como se comenta, eram feitas para serem lidas), o mito trágico suscitava o *φόβος* (temor) e a *ἐλέος* (piedade).

Em *The emotions of the Ancient Greeks: studies in Aristotle and classical literature*, David Konstan (2006) explica que as emoções dos gregos antigos eram significativamente diferentes das nossas. Daí decorre a necessidade de sabermos identificá-las, para haver um melhor entendimento, não apenas da sociedade, como também de sua literatura. Fazendo um longo estudo sobre as emoções, no mundo antigo, fundamentado, na filosofia e na arte literária, o autor demonstra como as diferentes representatividades de cada uma. Contudo, entre todas elas, importa-nos entender o que ele fala a respeito do temor, da piedade e de suas diferenças.

Konstan (2006, p. 155) questiona: “*How, then, does tragic fear differ from pity?*”¹⁶⁸, e responde que o medo, resultado da ação trágica, não advém de um erro comum, mas de uma experiência profunda. Isso porque ele não se constitui fora do sujeito, na exterioridade, já que provém de si mesmo, do seu próprio ser. De todo modo, isso não significa que esse medo não possa vir do outro. Pelo contrário, Konstan (2006, p. 155) ressalta que podemos sentir medo pela nossa própria experiência ou também pela do nosso semelhante, assim, a empatia, em alteridade, faz com que possamos compartilhar as emoções. Tendo em vista que, seja presenciando, seja ouvindo, o importante é que o mito trágico consiga afetar direta ou indiretamente o sujeito,

δεῖ γάρ καὶ ἄνευ τοῦ ὁρᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον¹⁶⁹

pois é preciso que, tendo o mito se revelado, os ouvintes, mesmo sem ver os trabalhos, venham a arrepiar-se e apiedar-se dos acontecimentos, é o que sofreria alguém ouvindo o mito de Édipo (*Poética*, XIV, 1453b, 4-7).

Em Roma, por exemplo, as condições de encenações eram bem diversas das dos gregos, por isso, as peças eram principalmente lidas pela aristocracia romana. Entretanto, antes disso, já dizia Aristóteles (*Poética*, XIV, 1453b), que só em ouvir Édipo, mesmo sem ver a sua encenação, já era de causar arrepios. No nascedouro da pólis, o mito trágico, cujo patrono é Dioniso¹⁷⁰ e que bem atesta essa dicotomia, acolhe a emoção trágica e os cultos não oficiais, já que ele é o deus da transgressão, da transformação, das relações culturais e das permutas sociais.

No contexto romano, a *práxis*, o prazer, nas batalhas sangrentas, e as circunstâncias de encenações, por exemplo, remodelaram o mito trágico, herdado dos gregos, com especificidades sutis. Com caráter religioso inegável, como destaca Grimal (2009, p. 284), os jogos sangrentos representavam a busca pelo impossível e pelo êxtase de superação da força humana e da morte.

¹⁶⁸ Tradução nossa: “Como, então, o medo trágico é diferente da piedade?”

¹⁶⁹ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0055%3Asection%3D1453b>, acessado em 16/06/2020.

¹⁷⁰ Vale ressaltar que, em 186 a.C., os cultos dedicados a Dioniso foram reprimidos de maneira sangrenta pela República de Roma, mas, de toda forma, o culto dionisíaco se perpetuou, na aristocracia romana, principalmente entre as mulheres. Estas eram centrais nos rituais do deus, a quem ele alçava à primazia do poder, do êxtase e da força, geralmente, próprios dos homens, como vemos em *As Bacantes*, de Eurípedes.

O mito trágico é anterior à tragédia, sim, porém é um estágio do mito em que já se pode observar a condensação conflitante e, por vezes, até antagônica, em sua relação com o *lógos* e com o sacro. Elementos esses, tão inseparáveis e inquestionáveis, agora coexistem no que podemos chamar de uma tensa harmonia. Conforme esclarece Vernant (1990, p. 9-11), em *La grèce ancienne: du mythe à la raison*, em grego arcaico, *μῦθος* significava palavra, discurso, e, a partir das discussões filosóficas, no século V a.C, passou a figurar em oposição a *λόγος*, designando, então, a palavra pronunciada sem reflexão racional, diferentemente de *lógos*, que se tornou o discurso racional. Estas diferenças não existiam, no mundo grego arcaico, e sim do período clássico.

O contexto do mito trágico é o da *poiésis*, veiculado pela escrita, e não mais pelo oral, como o foi, em suas origens, o que, prontamente, suscita uma série de importantes e decisivas mudanças. Em nosso entendimento, esse processo, ao invés de empobrecer, enriquecem a sua caracterização, porque trazem mais significações dialéticas, como podemos verificadas em nosso *corpus*, nas versões produzidas por Eurípedes, Apuleio e Ovídio. Não nos propomos a fazer uma leitura cartesiana, fechada, e que compele ao texto dizer o que desejamos encontrar, ao contrário, acreditamos em nosso papel enquanto pesquisador, de direcionamo-nos a compreender o que o texto nos sugere, em vez de o impor à subjugação da teoria.

Dedicamo-nos, de maneira legítima, a aprofundar o mito trágico e, conseqüentemente, o mito da beleza trágica, por identificarmos, ao longo dos nossos estudos, que essa tipologia faz-se presente nas narrativas míticas. Esse *éthos* de tragicidade atua como mote desencadeador de catástrofes inesperadas, que confrontam a racionalidade humana, afetando o seu controle sobre o mundo em sua volta, diante do inaudito, inexprimível, inexplicável. O que nos defronta com as limitações humanas, reféns dos deuses, dos homens e, sobretudo, de si mesmo, diante de suas necessidades, finitudes, fraquezas e ilusões.

Tendo em vista as discussões realizadas, nos tópicos anteriores, conseguiremos compreender melhor o que denominamos de “mito trágico”, pois, para além das significações gerais do mito, essencialmente, esse tem um caráter paradoxal mais acentuado. Em seu contexto, há um modo de observação da vida pautado, tanto na premissa sacra, como também, no *lógos*, e em seu modo de racionalização da tragicidade humana. Diante do abandono dos deuses, os homens vivenciam dores inigualáveis, e, muitas, vezes, até injustas, devido a ocorrência de um erro que eles não tinham a pretensão de o cometer.

Necessariamente, ao propormos essa categoria estamos nos referindo a um momento de apreensão do mito (essencialmente ligado ao maravilhoso), ligado à sua expressão trágica e,

portanto, ao contexto de sua argumentação, no qual a linguagem poética alcançou níveis de magnífica elaboração, buscando novos parâmetros de comunicação, por meio da escrita técnica, apurada, mas sem deixar as suas origens, mesmo quando elas se apresentam em conflito. Como expressão de sacralidade, da *alétheia* e da história, esse mito condensa o confronto entre duas forças diferentes, mas não excludentes, que é o caso do mito e do *lógos*, e que eram, inicialmente, indissociáveis.

Temos, a partir daí, a oportunidade de ressignificar o sentido da beleza, presente na narrativa mítica, não apenas enquanto estilo e caracterização, mas também em sua enunciação. Na tragédia, por exemplo, segundo Nunes (2016, p. 30), a beleza estaria, não apenas no retrato de ações grandiosas, de homens nobres, dos temas graves, mas em sua própria estrutura de ação dramática. As suas tramas, os seus episódios e as suas peripécias eram organizadas com o objetivo tal que o seu desenlace pudesse promover a catarse e seriam responsáveis pela ordem do texto, enquanto a grandeza seria decorrente da extensão e do conjunto do gênero.

Assim, pretendemos explorar essas particularidades, e, dialeticamente, construirmos as observações, sem renunciar os contrários que possam aparecer e completar o objeto de nossa investigação. Por isso, não aleatoriamente, optamos por dedicarmo-nos, na análise do trágico, já que ele bem representa essa dicotomia, inclusive, em sua *persona* principal, o herói, vemos essa posição intermediária e dupla (nem totalmente bom, nem totalmente mal). Sobretudo, vemos também que a racionalidade e a irracionalidade condensadas revelam uma sacralidade problemática e questionada, mas, nem por isso, ineficaz. Em nosso processo de pesquisa, buscamos investigar como a sacralidade está sendo representada, no texto literário, e não se os gregos e romanos acreditavam¹⁷¹ ou não em seus mitos. Interessa-nos perceber a sua eficácia na construção da *poiésis*, o que, naturalmente, perpassa por sua associação às ideias da *paideia*.

Ao longo desse capítulo, vimos que, com Homero e Hesíodo, as narrativas míticas, dos tempos primordiais, foram sistematizadas e difundidas. Com Tales de Mileto, começou o processo de reconfiguração da palavra. Com Pitágoras, o discurso filosófico ganha delineamento próprio. Com Xenófanés, iniciam-se as críticas aos mitos. Com Platão, vimos a demarcação e a oposição do fazer do poeta e do filósofo. E, com Aristóteles, a *poiésis* e, em especial, a tragédia adquiriram respaldo investigativo. Desse modo, pudemos entender o mito, tanto em sua essência, como também em suas variações. Porque, se na Grécia, o mito foi palavra de inspiração divina, de fundação e de criação, vinculado principalmente pela poesia, em Roma, foi a *práxis* política e o caráter civilizatório que nortearam as produções. Vimos o mito trágico,

¹⁷¹ Indicação de leitura para quem deseje se aprofundar nesse tema: *Os gregos acreditavam em seus mitos?*, de Paul Veyne (2014).

para além da tragédia, e seus desígnios de sacralidade, imerso em contexto de afinada argumentação.

Entendemos que este trabalho de tese apresenta uma abordagem de grande relevância para os nossos tempos, pela atualidade e originalidade das discussões levantadas. Corriqueiramente, a nossa sociedade, mesmo se considerando, no auge da ciência e da racionalidade, com tantas descobertas e conquistas históricas, vê-se em cheque, não só pelo negacionismo corrente, como também por teorias suspeitas, disseminadas nas redes sociais, mesmo sem nenhum respaldo científico. Tudo isso desnuda a impotência humana para enfrentar um inimigo desconhecido. A nossa sociedade, por um aspecto, trágica por excelência, não deve ignorar, portanto, as mensagens da *poiésis* trágica, que, através dos mais diversos gêneros, nos faz contemplar essa valiosa herança de sabedoria.

Em nosso caso específico, delimitamos para observar uma espécie peculiar do mito trágico, quando desencadeado pela beleza imprópria, e que poderemos compreender melhor, no próximo capítulo, a partir das análises das narrativas de Helena, Narciso e Psiquê. E, após termos discorrido, ao longo desse terceiro capítulo, sobre as nuances do mito trágico, teremos respaldo suficiente para ancorar e entender melhor a sua especificidade: o mito da beleza trágica. Como veremos, a seguir, esta ocorre quando o seu argumento deriva do *kalón*, que, ao invés de ser fortuna, acaba por desencadear o destino fatídico aos seus detentores.

CAPÍTULO 4

Mitos, símbolos e imagens não desaparecem sob o escrutínio do intelecto; nem um exame ético, ou estético, ou mesmo religioso deles faz com que encolham e desapareçam. Ao contrário: quanto mais você olha, mais eles são. E quanto mais você pensa, mais eles significam (Le Guin)

POIÉSIS E SACRALIDADE:

O MITO DA BELEZA TRÁGICA EM HELENA (EURÍPEDES), NARCISO (OVÍDIO) E PSIQUÊ (APULEIO)

Ao longo deste capítulo, discutiremos algumas questões, anteriormente abordadas, e iremos propor alguns caminhos de entendimento para compreensão de o porquê a beleza de Helena, Narciso e Psiquê atuarem como desencadeantes do mito trágico, tendo em vista os elementos de *poiésis*, *alétheia* e sacralidade. Ultrapassando o *métron*, a forma bela dos nossos personagens míticos incorre numa *hýbris*, ou seja, numa espécie de soberba que afronta as divindades, como poderemos elucidar melhor posteriormente. Investigaremos o ‘mito da beleza trágica’ revelado, a partir das narrativas selecionadas, que são fontes inesgotáveis de conhecimento e, como tais, não nos deixam de propor conflitos de naturezas diversas, a exemplo dos paradoxos beleza X trágico, sacralidade X secularização, verdade X ficção entre outros. O trágico reflete o aspecto incompreensível da humanidade, em sua ambivalência, haja vista que “a natureza, em sua essência, é contradição e dor, porque é poder de criação e de metamorfose” (LACOSTE, 2011, p. 81). Essa contradição e essa dor, como veremos, serão elementos cruciais na formulação da *poiésis* do *kalón* trágico.

Acreditamos que, diante de todo o percurso realizado, já não precisamos mais reafirmar o que dissemos sobre a vivacidade e verdade intrínseca do mito. O que nos interessa é ver, nas narrativas selecionadas, por meio de sua beleza e tragicidade dos seus personagens, os signos de sacralidade, que perpassam a *alétheia*, a *poiésis*, a *paideia* entre outros, tendo em vista que “O mito propriamente dito de fato possui uma natureza incomparável. É dinâmico, dotado de poder, e intervém na vida, plasmando-a!” (OTTO, 2006, p. 40).

A importância do nosso *corpus* dá-se, não apenas para compreendermos a sua estrutura mítica e categorias teóricas sugeridas, mas, principalmente, para entendermos a sua atualidade. Isso porque nosso objetivo não é discutir os textos clássicos como uma literatura estanque, passadista, isolada, em seu contexto de produção, e sim, como uma estética que, em muito,

dialoga com os nossos tempos. O que nos favorece refletir sobre o conhecimento de maneira diacrônica e que nos propicia não somente compreender o passado, mas refletir acerca do presente.

Por isso consideramos que o nosso trabalho se estima, não apenas para os estudos da Antiguidade Clássica, mas também para os nossos dias atuais, uma vez que a sua perspectiva analítica (trágico, beleza e sacralidade) e as narrativas selecionadas são valorosas para a observação de nossa atualidade. Como diz-nos o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p. 69), a separação entre passado e presente, o clássico e o contemporâneo, muitas vezes, escondem-nos a concatenação e a fluidez dos tempos, visto que o acesso ao presente se dá por uma arqueologia sem regresso. E a mitologia que antes se disseminou na oralidade passou a perpetuar-se pelos textos literários, que reelaboraram os seus conteúdos esteticamente e resignificaram as suas interpretações, porque

de modo mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e trabalhar. (...) enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um “comportamento mitológico” (ELIADE, 1972, p. 134).

Desse modo, essas narrativas atuam permanentemente e significam, em qualquer tempo, impelindo-nos a aprofundarmos hoje os seus sentidos imanentes. Assim, fazem com que possamos avaliar o que nelas representa o *status* de permanência e universalidade¹⁷², a exemplo da beleza e da sacralidade. Questionando e confrontando o nosso *corpus*, e não apenas admirando-o incólume, seguimos a nossa pesquisa, pois acreditamos que “o passado nos interroga na medida em que o interrogamos. Responde-nos na medida em que lhe respondemos”, como diz-nos Ricouer (2016, p. 378), em *Tempo e Narrativa* (vol 3).

Além disso, entendemos que a *poiésis* nos demonstra a sua capacidade de projeção, por meio de sua produção escrita e de sua soberania. Paul Ricouer (1989), assim como fizera Gadamer (1999), chama a nossa atenção para a autonomia do texto e, nós, primariamente, defendemos essa posição. Tal premissa é diferente do que arguíram alguns hermeneutas, os

¹⁷² Para muitas definições que poderíamos trazer a esse respeito, limitam-nos a dizer que esse termo nos revela, não só temáticas gerais, sem contextualizações bem delimitadas, pois ela também está na profundidade de seu próprio mundo, numa individualização extrema, até que se veja emergir o universal. Como defende Theodor Adorno (2010, p. 4), a relação entre a obra e o universal existe mais quanto menor forem as universalidades explícitas, para que o seu mundo próprio se expresse plenamente, pois “Apenas atingindo o ápice da individualização genuína, apenas obstinadamente seguindo os desideratas de seu concretizar-se, é que a obra se torna verdadeiramente portadora do universal” (ADORNO, 2010, p. 4).

chamados românticos. Estes almejavam conseguir desvendar todos os objetivos do autor e de suas obras, chegando, assim, ao conhecimento da verdadeira interpretação. Por isso nos orientamos pelo alerta de Ricouer (1989, p. 119) e acreditamos que a autonomia do texto é uma condição interpretativa, a fim de que a distanciação seja vista como um fenômeno da escrita.

Para tanto, e, a partir desses e de outros postulados hermenêuticos, discorreremos esse capítulo em quatro tópicos. No primeiro, iremos revisitar algumas questões fundamentais para o nosso trabalho, acrescentando também pontuais discussões, em prol do desenvolvimento do ‘mito da beleza trágica’. No segundo, dedicar-nos-emos a análise da tragédia de Eurípedes, *Helena*, observando a sua vivência trágica, potencializada por suas dores imerecidas, tendo sido penalizada por sua formosura. No terceiro, iremos ler Narciso, em *Metamorfoses*, de Ovídio, à luz de nosso conceito do *kalón* infortunado, percebendo as nuances de sua configuração. No quarto, veremos as constantes e cruéis perseguições sofridas por Psiquê, em *O asno de ouro*, de Apuleio, devido a ira de Afrodite, que havia deixado de ser reverenciada, preterida pela jovem.

4.1 O mito da beleza trágica: *mímesis* e meditações substanciais de uma proposição

Após as nossas discussões, nos capítulos anteriores, vimos os diversos constituintes que compõe o que chamamos de ‘mito da beleza trágica’, principalmente os que se referem ao seu teor de *alétheia*, *kalón*, *mýthos*, tragicidade, sacralidade, enfim, juntamente com as suas acepções circundantes. Agora poderemos entender como todos eles se integram, na categoria por nós proposta, a fim de vermos a articulação e a coadunação que entre eles se harmoniza tragicamente. Isso porque a beleza, fonte do divino, da verdade e da ideal perfeição, no contexto trágico, passa a representar o seu revés.

Não podemos esquecer de que “no novo quadro do jogo trágico, portanto, o herói deixou de ser um modelo; tornou-se, para si mesmo e para os outros, um problema” (VERNANT, 2008, p. 2). Nesse sentido, o *kalón* deixa de ser somente signo de aspiração e desejo para representar o temor e a aversão. Nossos heróis do mito da beleza trágica, Narciso, Helena e Psiquê, confirmam a nossa tese de que essa beleza não é completamente benéfica, nem para si próprios, nem para os que estão ao seu redor. Lembremos dos incontáveis homens gregos e troianos que morrem pela beleza de Helena; dos sofrimentos de Eco, que definha e se torna só voz pelos amores dedicados a Narciso; e, ainda mais, recordemos do padecer que afeta a comunidade de Psiquê, sendo preciso que ela se entregue, a fim de aplacá-lo.

Além de tudo isso, essa categoria proposta nos auxilia a compreender também que, para além de dissociações superficiais, há *lógos* no *mýthos* e, igualmente correspondente, *mýthos* no *lógos*¹⁷³; na verdade, defendemos que esses termos se complementam mutuamente, pois um não é plenamente eficaz sem o outro. A cisão entre eles resguarda propósitos de imposição e disputa pela supremacia da *alétheia*, ou seja, da verdade do enunciado, como vimos no primeiro capítulo. Mesmo porque não podemos ignorar que, no Grego antigo, não havia uma especialização da linguagem e era muito comum a ocorrência da transitividade vocabular¹⁷⁴. Portanto, a tentativa rigorosa, em delimitar o uso de certas palavras, revela um procedimento anacrônico e/ou de reformulação semântica. Este último é o que fizeram os filósofos, no processo no qual a filosofia substituiu o pensamento religioso, como diz Vernant (1990, p. 381).

Ao delimitarmos os mitos de Narciso, Helena e Psiquê, observamos que, apesar das especificidades de cada narrativa, eles têm em comum componentes primordiais para a nossa tese proposta, que partem da beleza física dos seus protagonistas, mas que vão além dela. Essas narrativas, entre outras coisas, resguardam o valor da memória que, como sabemos, para os antigos, tinham valor sagrado, e como significavam enquanto veículo de sabedoria, e não apenas de distração pura e simples¹⁷⁵.

E o que, em muitos casos, pode nos dificultar o processo de interpretação do ‘mito da beleza trágica’ proposto é o fato de ignorarmos as peculiaridades da religiosidade greco-romana. Essa tarefa exige-nos uma compreensão laboriosa de distanciamento, pois, com a hegemonia do Cristianismo, em nosso mundo ocidental, torna-se difícil e/ou confuso entendermos algumas de suas especificidades. Para tanto, devemos procurar, sobretudo, evitar

¹⁷³ Platão nos mostra exemplarmente essa situação, pois, apesar de suas críticas e tentativas de relocal e ressignificar o *mýthos* em detrimento ao *lógos*, ele acabou por utilizar diversas narrativas mitológicas para elucidar as suas reflexões filosóficas, pois “A história filosófica dos gregos se faz interrelacionada à sua mítica permanente, que passa a refletir o estar no mundo heroico e a tomada de consciência plenamente referente à ações humanas” (FRATESCHI, 2008, p. 66).

¹⁷⁴ Esse processo diz respeito ao uso de uma mesma palavra em contextos variados. Ao falarmos sobre a catarse, por exemplo, no primeiro capítulo, demos uma demonstração desse processo, ao observarmos o seu uso, tanto no vocabulário medicinal, quanto no religioso, por exemplo.

¹⁷⁵ Vemos, na leitura das épicas homéricas, por exemplo, muitas ocasiões dos mitos serem cantados durante os intervalos de combates e, por vezes, costumamos considerar tais cenas como representações estritamente de entretenimento e descanso, esvaziando esse contexto do seu sentido ritualísticos e amplo, que chegavam a envolver o respeito às mortes dos adversários, orientações divinas e também alguns critérios éticos norteadores da guerra. Nesses intervalos, ocorriam, entre tantas atividades, jogos fúnebres dedicados em homenagens aos mortos e banquetes que tinham significado, não só de nutrição e/ou socialização, como também serviam para cerimônias de sacrifício, por meio da imolação de animais e a incineração aos deuses cultuados, a fim de honrá-los.

concepções evolucionistas¹⁷⁶ ou de julgamentos anacrônicos¹⁷⁷, procurando entender como eles viviam a sua religião, e não como nós a consideramos com a visão de hoje, prejudicada pelo excesso de presente.

Por isso, a nossa opção pela categoria ‘mito da beleza trágica’, que coaduna a ambivalência do sacro, visto que, se o mundo é o lugar das epifanias, ainda muito precisamos investigar a esse respeito, que contribui para além da compressão do passado. O mito não nos fixa no que passou, mesmo porque, enquanto agente libertador, ele não nos aprisiona, sendo continuamente passível de interpretações dialéticas entre si, revelando o desejo, a memória, a estética, a *alétheia*, a utopia, a ideologia e seu aspecto sacro e profano. Fundando uma nova ordem sempre nova, ele é essencialmente fundacional, desde a sua origem, e nos faz “(...) *revere the earth as a source of continuing revelation. Perhaps mythos, which has the power to release us from the limits of the given logos and to restore us to oikos* (...)”¹⁷⁸ (COUPE, 2009, p. 214).

O poder do mito da beleza trágica não somente nos faz retornar ao *oikos*, como demonstra a sua força de nos levar além, ao mesmo tempo que nos traz a origem, num processo dinâmico de retorno e partida. Por isso, o mito não se esgotou nas tragédias. Ele permaneceu profícuo e motivou novas elaborações. A diferença é que esse processo era naturalmente dialético, enquanto a modernidade, muitas vezes o entendeu de modo unívoco, como vemos nitidamente na difusão do mito de Medéia, que costumeiramente é associado à história da mulher abandonada pelo marido e que mata os filhos¹⁷⁹. Contudo sabemos que, nas versões anteriores, não havia esse fato, e, na Grécia, sabia-se dessa diversidade. De todo modo, a nossa visão moderna e fixada da narrativa mítica, levou-nos a recontar esse mesmo episódio, mesmo que de formas diferentes, de tal modo que não conseguimos desvincular essa personagem dessa

¹⁷⁶ Chamamos de “concepções evolucionistas” as que entendem a história da humanidade como um processo de evolução e desenvolvimento avançado, cuja melhoria das próximas gerações sucumbi as antecessoras, muitas vezes, entendidas como primitivas, inclusive. No que se refere às religiões, partilham desse tipo de concepção aqueles que vêm o cristianismo como uma evolução das religiosidades antigas, como é o caso do que eles chamam de “politeísmo” e a vêm como uma adulteração.

¹⁷⁷ É o que ocorre com a ideia generalizada acerca do politeísmo greco-romano, fato reiterado por muitos estudiosos de religiões antigas, mas que sabemos ter alguns limites, a medida em que se desconsidera a existência de uma ordem suprema cósmica, cuja responsabilidade era de Zeus/Júpiter, como explica Jaa Torrano (1991), no artigo “O que é mito em sentido originário”, e Walter F. Otto (2006), em *Teofania*. O mesmo acontece com a ideia de a atividade religiosa das mulheres ser considerada como algo marginal, a partir do ponto de vista laico ocidental, incorrendo-se, então, em um equívoco anacrônico, ao “esquecer” que esse protagonismo feminino nos rituais não era uma atividade socialmente irrelevante e/ou inferior. Ao contrário, como entenderemos melhor a seguir, esse era o espaço em que elas exerciam liderança e poder, inclusive, protegidas pelo segredo dos ritos de mistérios, nos quais os homens não podiam ter conhecimento do que de passava.

¹⁷⁸ Tradução nossa: “(...) reverenciar a terra como fonte de contínua revelação. Provavelmente *mythos*, que tem o poder de nos libertar dos limites dados do *lógos* e restaurar-nos ao *oikos* (...)” (COUPE, 2009, p. 214).

¹⁷⁹ Numa versão mais antiga da narrativa mítica, *Medéia*, assim como os seus filhos, teriam sido assassinados pelos seus próprios servos insatisfeitos, e reconhecida pela inteligência superior e pelo dom medicinal. Provavelmente ela teria sido uma deusa pré-helênica da cura e da sabedoria, como explica Castro (2011, p. 40).

criação euripidiana estabelecida. Nós ignoramos essa dinamicidade e acabamos por fixar as histórias, sedimentando o que deveria ser apenas mais uma das construções poéticas.

Para podermos entender melhor essa nossa assertiva, lembremos de Helena, que, como sabemos, em sua versão mais difundida, recorrente na épica homérica, ela foi o motivo da guerra de Tróia e havia fugido de seu lar com Páris. Na variante de Eurípedes, objeto de nossa pesquisa, o seu fantasma vai para as terras estrangeiras, enquanto a própria é levada ao Egito e lá permaneceu até o fim da guerra. Todavia a mais famosa narrativa acabou por consolidar, no imaginário mais corrente, uma única imagem de Helena. Essa unicidade não pertencia aos antigos, pois essa homogeneidade faz parte do nosso modo restrito de ler o mito como unívoco.

Acontece que se sabia diferenciar que aquela era uma dentre outras alternativas daquele mito, sem que isso, ao mesmo tempo, o desmerecesse como uma fantasia sem fundamento. Através dessas variações, na verdade, fundava-se e revelava-se um novo mito, ao passo em que, ao devolvê-los transformados, eles passavam a se incorporar à tradição, numa espécie de “*work in progress*”, como destaca Oliveira (2006). Não é sem razão que, em nossa tese, reforçamos continuamente a delimitação de que iremos investigar as versões míticas de Helena, a partir de Eurípedes, a de Narciso, por Ovídio, e a de Psiquê, por Apuleio, pois temos ciência de que há inúmeras opções, das quais, humanamente, não conseguiríamos abarcar. Ao mesmo tempo, reforçamos um dado preliminar de nossa proposição do mito da beleza trágica: ele nos fornece uma revelação contínua e sempre única, que só pode ser apreendida por meio do seu próprio contexto.

Vê-se que não podemos desvincular a ideia de *mýthos* da de criação, pois os aedos, poetas e tragediógrafos entre outros artistas recriavam as suas narrativas e instauravam novas revelações. E, nesse aspecto, reside um outro equívoco interpretativo, pelo fato de que muitos associam a *mímesis* a uma mera imitação. Muito disso deve-se ao fato da tradução latina para *imitativo*, perpetuando um mal-entendido, confundindo o caráter de originalidade com o de repetição, como explicam Jacynto Lins Brandão (1991) e Paul Ricouer (1994/2015).

Para fazer parte da *poiésis* e do *mýthos*, a *mímesis* perpassa por uma travessia de criação e repetição. A primeira porque realiza-se uma poética original, e a segunda porque isso ocorre a partir de uma base mitológica já existente, além de reforçar o seu aspecto comum da oralidade. Nesse contexto, a originalidade não implica em fazer algo do nada, genuinamente própria do indivíduo, à medida que se considera que toda produção artística parte de algo, seja de uma história mítica existente ou da própria natureza, enquanto inspiração. Diante disso, devemos entender que o artifício do poeta era fundamental para o seu destaque como cantor, como tragediógrafo, enfim, de modo que precisam conquistar as plateias, uma vez que “não se trata,

portanto, de imitar, de copiar, para preservar-se dos riscos do novo, mas antes de disputar, de redizer (e mesmo de contradizer)” (BRANDÃO, 1991, p. 34).

De acordo com Paul Ricouer (1994, p. 55-71), no primeiro volume de *Tempo e Narrativa*, *mímesis* é o processo de imitar, ou seja, não é a finalidade, e sim, o procedimento, a transposição para a representação, por isso trata-se de um sistema ativo e criativo. Ele comenta que a atividade mimética é parte componente da ação, pois ela faz surgir o universal, ainda mais, ressalta ainda que a *mímesis*, não apenas se confunde com *poiésis*, como também com a tessitura da intriga, ou seja, com o *mýthos*, daí o *par mímesis-mýthos*. O autor reforça, em *A metáfora viva*, a sua proposição de a *mímesis* ser um processo de criação, cuja natureza do seu contexto é o da *poiésis* e, por isso mesmo, o resultado de sua atividade engenhosa será sempre única, pois “A *mímesis* é *poiésis*, e vice-versa” (RICOUER, 2015, p. 69).

Portanto, qualquer que seja a tradução que utilizem para esse termo, seja imitação ou representação, como usualmente se vê, é preciso ressaltar que a *mímesis* é sobretudo uma operação ativa de criação representativa. Falar em *mímesis* é falar em um procedimento inovador e imaginativo, longe de ser estático, simplesmente reprodutivo ou, pior ainda, uma cópia, como infelizmente muitos assim a entenderam. Esses problemas de tradução e de interpretação são armadilhas recorrentes nos estudos clássicos, por isso a nossa atenção em dirimir tais equívocos, que são fundamentais para compreendermos o que ela representa na conjuntura do mito da beleza trágica.

A importância da *mímesis* poética é tão relevante que, a partir dela, como fonte histórica, muitos pesquisadores buscam indícios para compreensão das sociedades retratadas. Esse é um problema, que aqui não nos interessa desenvolver, porém nos serve para refletir que o mesmo impasse ocorre, na tentativa de realizar uma reconstituição religiosa desses povos, e que nem sempre é tão simples. Nas palavras do filólogo alemão Walter F. Otto (2006, p. 19), em *Teofania*, sabemos muito mais o que a religião grega não é, do que a respeito do que, de fato, ela foi¹⁸⁰.

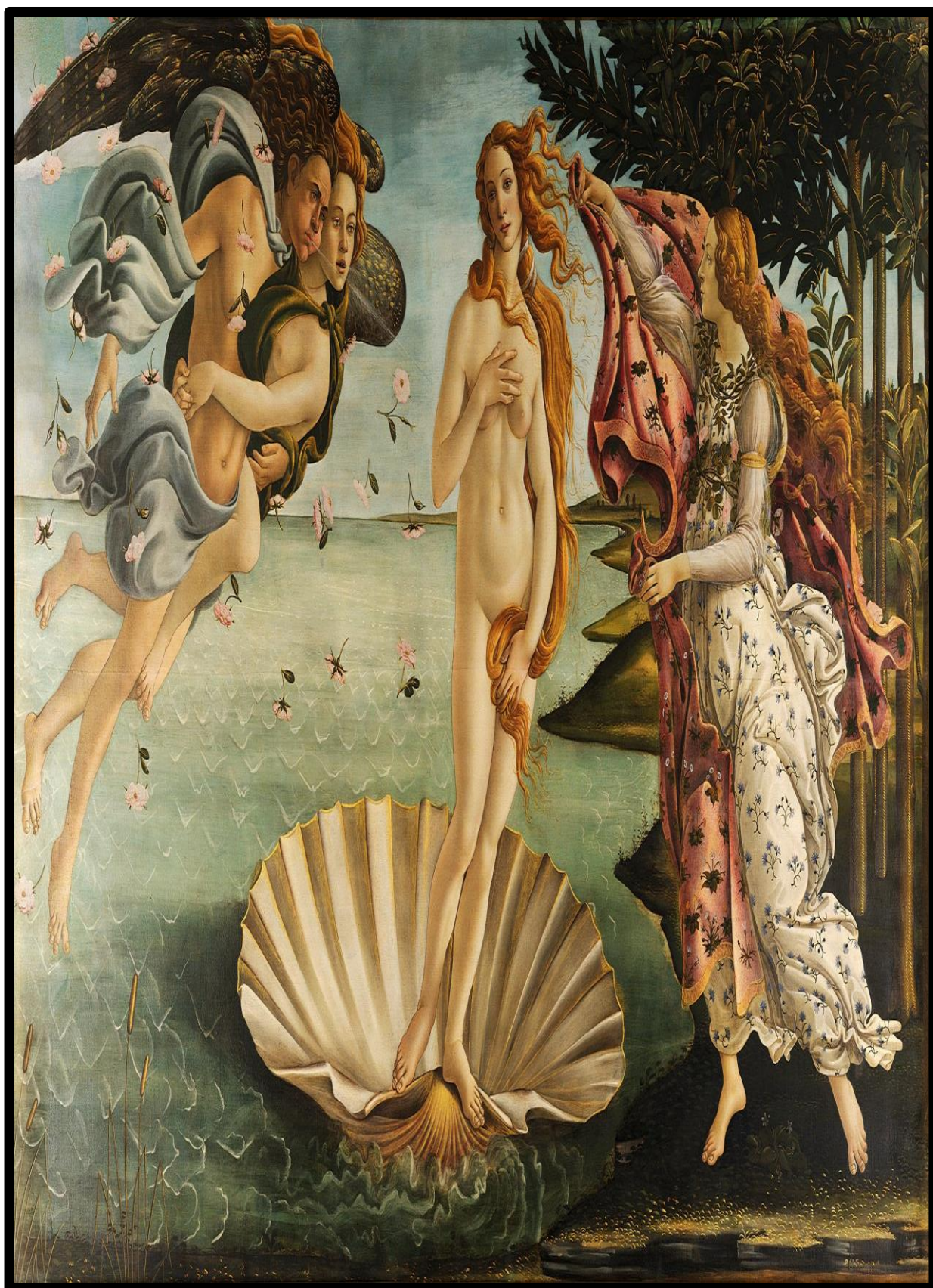
Acerca das divindades Afrodite e Dioniso, é preciso entendermos que elas são figuras representativas e simbólicas primordiais no contexto do ‘mito da beleza trágica’. A deusa da Beleza é uma potência do belo, capaz de infundir, na ciência e na poesia, toda a sua

¹⁸⁰ Para exemplificar os seus postulados, o autor destaca que teríamos, nessa sociedade, o exemplo mais sutil do monoteísmo, haja vista que Zeus “(...) é, pois, de uma grandeza única, que tudo compreende” (OTTO, 2006, p. 114). Logo, a multiplicidade, mais do que ser uma variedade incongruente, seriam um todo profundamente representado, através dos diversos (Idem, p.115). É esclarecido também que a ideia adulterada do antropomorfismo, nada mais seria do que a corporeidade divina e o seu modo de assemelhar-se ao humano.

expressividade de iluminação. Dioniso é o que traz a eficácia da religiosidade não oficial, da transgressão e da transformação, pois “em todos os casos, trata-se, pela integração de Dioniso à cidade e à religião desta, de instalar o Outro, com todas as honras, no centro do dispositivo social (VERNANT, 2006, p. 80).

A maior divindade representativa da beleza, Afrodite, é personagem fundamental em nossa pesquisa. Como vimos no capítulo anterior, com o seu filho Eros, a força de sua beleza se expande como sinal de fecundidade e vida. Inclusive, a Citereia é presença marcante no mito de Psiquê. Em *O asno de ouro*, a deusa é a principal responsável pelos sofrimentos sucessivos da jovem. Ao ver que os seus cultos estão enfraquecidos, porque foram transferidos para uma mortal, a divina ficará enfurecida e não se dará por satisfeita, enquanto a donzela não amargar devidamente os pesares de sua beleza indevida. Na *Teogonia* (154-181), Hesíodo relata o seu nascimento, que ocorre após *Crónos* castrar e destronar o pai, *Úranos*. Nessa ocasião, o pênis lançado ao mar faz o esperma se misturar à água salgada de onde provém a bela Afrodite (*Teogonia*, 188-206). Vejamos abaixo a releitura da cena produzida por Sandro Botticelli (1485):

Figura 19 – O nascimento de Vênus

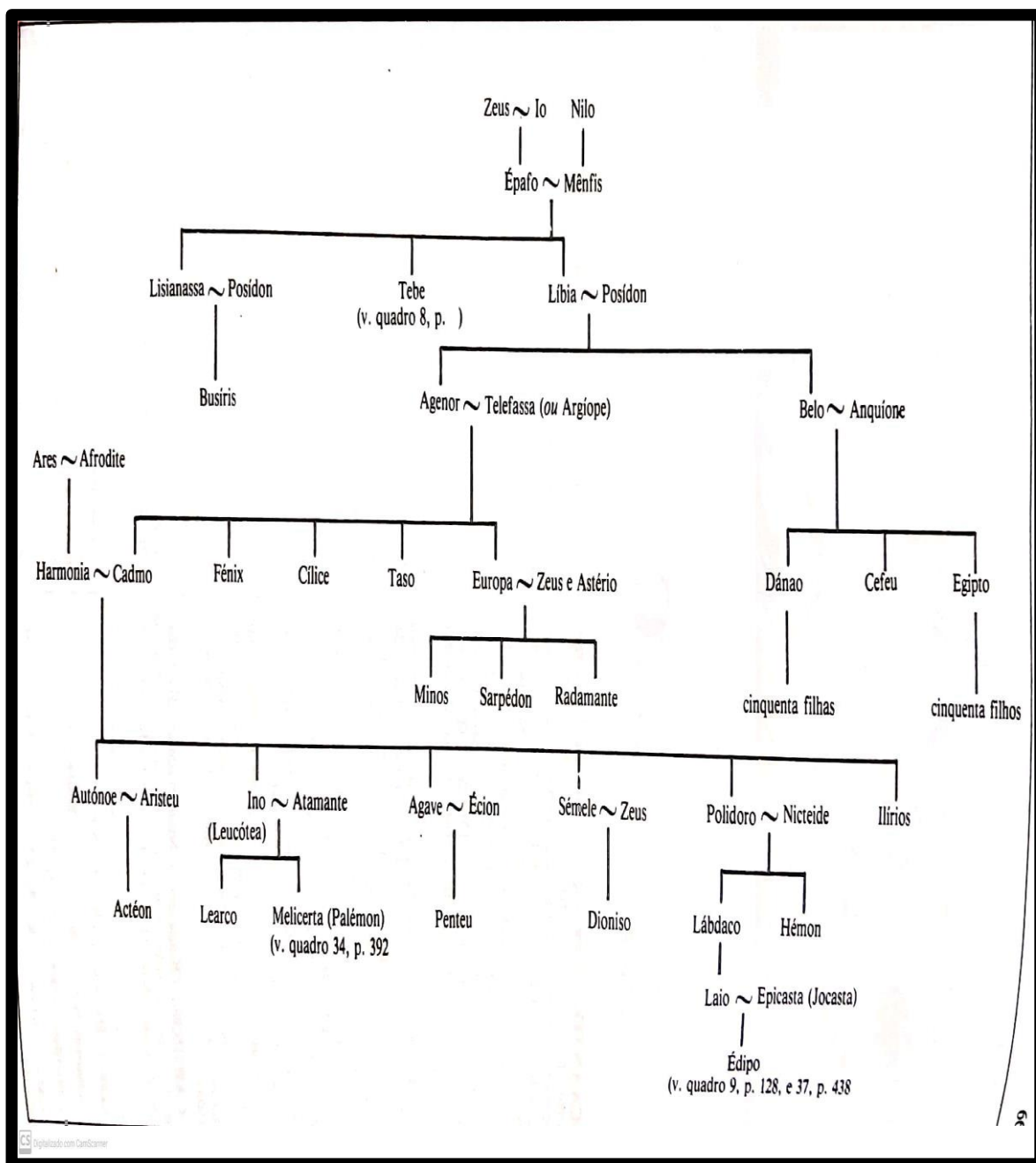


(Fonte: <https://www.hipercultura.com/mitos-deusa-grega-afrodite/>)

Enquanto isso, o grande prodígio da religião grega, Dioniso, era filho de uma mortal com um deus celestial, morto e ressuscitado, exerce o seu potencial de experiência com a vida e o submundo, além de levar os seus cultuadores ao delírio, à euforia e à metamorfose. Divindade olímpica prodigiosa, de exuberância que transborda, ele é o deus masculino mais ligado ao feminino. Este que estava, fundamentalmente, relacionado ao seu êxtase coletivo, promovido por Dioniso, que motiva a ruptura, a liberdade mediante os condicionamentos e repressões sociais, limitadores, principalmente, das mulheres. Estas, através dos seus cultos, atingiam à experiência de uma certa emancipação pelo protagonismo e liderança nos rituais dedicados ao deus.

Enquanto Atena nasceu da cabeça de Zeus, Dioniso veio ao mundo pela coxa do pai, e isso muito pode nos dizer acerca dessa posição de baixo ventre. Esta nos remete a inversão e à carnavalização, como explica Mikhail Bakhtin (1993), em *A cultura popular na Idade Média e no renascimento*. Nascido duas vezes, ele representa a renovação, a regeneração, o êxtase e o entusiasmo com o divino, em que homens e, mais especialmente, as mulheres podiam realizar a fusão com a divindade. A sua descendência remete a de Cadmo, fundador de Tebas e pai de Sêmele, mãe do divino, que, enganada por Hera, pede para ver o amante Zeus, em todo o seu poder, levando-a a morte incinerada. Para salvar a criança, o pai arrancou-lhe do ventre e coseu em sua coxa, de onde nasceria, então, pela segunda vez. Vejamos abaixo a genealogia da família referida:

Figura 20 - Genealogia de Dioniso



(GRIMAL, 2005, p. 66)

Afrodite liga-se ao feminino, pelo impulso de entrega ao amante, ao belo e à fertilidade, por meio de gerar a vida; Dioniso relaciona-se ao feminino que cuida, alimenta, conectado ao milagre humano da vida em geral. Isso explicaria o porquê da relação das mulheres dionisíacas com o bestial, em que elas são próximas dos animais, inclusive, amamentando-os. De toda a forma, importante é ver que essa vivência exultante, representada pelo deus, não desconhece a dor e a morte, ao contrário, sem se conformar com a superficialidade da experiência humana, vive-se plenamente o mistério inefável da vida que, indefinidamente, recai no óbito e na ruína.

Assim, senhor dos vivos e dos mortos, com Apolo, fez a religião grega atingir o cume, através da harmonia entre os opostos.

Dessa maneira, através da intermediação do ato ledor, entenderemos que o mito é, essencialmente, próximo da tragédia, e possui caráter fundamentalmente de ordenação. Além do mais, sendo o cerne do conflito trágico, o mito é mediação, enquanto responsável pela catarse, outro elemento primordial para tessitura do nosso mito da beleza trágica. Sabemos que os contextos e as definições desse termo são bem diversificados, podendo indicar a purificação, a purgação, como geralmente se comenta, como também alívio e prazer, como defende Puente (2002, p. 20-25), e até clarificação, assim como argumenta Nussbaum (2019, p. 341). Enfim, essas alternativas de tradução nos possibilitam vislumbrar, tanto a possibilidade de renovação, de eliminação dos males e de alívio, como também de iluminação, através do clareamento dos fatos. Essa polissemia é abarcada em nossa opção por não traduzir o vocábulo catarse e, ao mesmo tempo, por não delimitarmos o sentido defendido por cada autor.

De acordo com Ricoeur (1994, p. 75), este termo significa a depuração das emoções, num processo de operação circular, tendo em vista que o seu efeito decorre da *mímesis*. Então, situando-se dentro e fora da obra, ela nasce da trama da composição poética, mas é experienciada pelo espectador, vejamos:

A *catharsis* é uma purificação – ou melhor – (...) uma depuração – que tem sua sede no espectador. Ela consiste exatamente nisto: que o “prazer próprio” da tragédia proceda da piedade e do terror. Consiste, pois, na transformação em prazer da pena inerente a essas emoções. Mas esta alquimia subjetiva é também constituída na obra pela atividade mimética. (...) Nesse sentido, a dialética entre o dentro e o fora atinge seu ponto culminante na *catharsis*: experimentada pelo espectador, é constituída na obra; (RICOEUR, 1994, p. 83).

Nesse prisma, podemos chegar a um outro integrante importante em nossa elaboração conceitual do ‘*mýthos* do *kallón* trágico’, que é o seu efeito comunicativo e educativo, realizado por meio da catarse. Para nós, que estudamos, nos capítulos anteriores, a *paideia* e a sua função primordial, no mundo grego, não nos surpreendemos com essa relação posta, de todo modo, ela nos reitera os argumentos. Apesar de suas distinções, a estética e catarse atuam paradoxalmente, a primeira distanciando o leitor do real, e a segunda reconectando o indivíduo com a sua realidade, possibilitando-o confrontar-se com a sua própria vida. Sendo assim, como elementos distintamente caracterizados, estética e catarse acabam por se harmonizar no ‘mito da beleza trágica’ que propomos, por meio do anseio e da atração propiciada pelo *kalón* da *poiésis*.

Para Otto (2006, p. 44), o mito, por ser, tal como um prodígio, criação pelo Verbo, possui a capacidade de dar corporeidade aos divinos antropomórficos (fazendo-nos visualizar como o homem é semelhante ao divino), através da palavra anunciada. Por isso, consideramos que estudar a categoria do mito trágico, sem considerar a existência de sua relação com a religiosidade, é um equívoco, pois não se pode ignorar essa forte vinculação, inclusive, o mesmo dizemos sobre a tragédia. Ou seja, para estudá-la, minimamente, precisa-se, ao menos reconhecer a sua associação, desde o nascedouro, com a sociedade e os seus cultos religiosos. Por sabermos que alguns autores negam essa evidente constatação intrínseca, insistimos em reiterar a nossa posição, a fim de evitarmos interpretações sedimentadas, que acabam por petrificar a ideia do mito enquanto ficção, abandonando as suas origens ao esquecimento, e que nós pretendemos reavivar.

Todavia, naturalmente, jamais podemos ignorar o processo de elaboração estética, pois é era estreita a relação entre literatura e sacralidade para os antigos. Mas isso não significa dizer que os poetas eram proselitistas, porque não podemos ignorar de que se tratava de uma produção estética, com as suas peculiaridades e procedimentos próprios. Então, direcionamos o nosso trabalho, não para ler a sacralidade, em detrimento dos fatores estéticos, desconhecendo os riquíssimos e complexos processo de representação (*mímesis*), e sim, para entender como estes se correlacionam dialeticamente, reafirmando-se e/ou questionando-se. Entendemos a correspondência entre o mito, o trágico, a sacralidade e a estética, ao mesmo tempo em que compreendemos que essa relação não é simples e sem conflitos. Recordemos da queixa de Zeus, na *Odisséia* (I, 32-34): “ὦ πόποι, οἷον δὴ νῦ θεοὺς βροτοὶ αἰτιόωνται” (*Oh! Grandes deuses! Agora os mortais culpam os deuses*). Esta fala salienta a revolta, porque os humanos diziam vir dos divinos todos os seus males, quando decorria deles mesmos e de suas delirantes presunções, o motivo de seu infortúnio. Portanto, para além do confronto entre homens e deuses, interessa-nos perceber o processo de como o mito trágico, que vimos mais profundamente, no terceiro capítulo, representa essas ações, desencadeadoras do *phátos*, que derivam, especialmente, do *kalón*. Por isso, para nós é tão fundamental perceber como mito e *lógos* se articulam, a medida em que “(...) *λόγος* (*lógos*) e *μῦθος* (*mytos*) são as duas metades da linguagem, duas funções igualmente fundamentais da vida e do espírito” (BRANDÃO, 1993, p. 13).

É-nos igualmente importante destacar de que, nessa articulação, não podemos considerar a ideia de culpa, no contexto do mito da beleza trágica, pois este compõe um elemento relativo ao contexto religioso monoteísta judaico-cristão, e não do greco-romano.

Esse equívoco reside, mais uma vez, no anacronismo de nossa sedimentada visão ocidental, então, analisamos a Antiguidade com os nossos parâmetros, gerando compreensões distorcidas. Sobre o herói trágico, observamos que o que há é: responsabilidade. Seja esta imposta pela necessidade ou pelo cometimento de um erro, a *hamartia*, decorrente da ação dos personagens, cujas consequências éticas são significativas, pois

que sofram uma sorte querida pelos deuses, que paguem pelos erros dos antepassados, ou que paguem por sua própria imprudência, há sempre neles uma parte de inocência. E, mesmo quando nos são apresentados como culpados, mesmo quando suas ações os arrastam, são-no porque o erro é o lote do homem, ou porque correspondem a situações que são igualmente o lote do homem (ROMILLY, 2008, p. 175).

Dessa maneira, não há culpa, não há intenção deliberada ao erro, não há maldade, nem falha de caráter, havendo apenas o acaso, o erro trágico e o destino humano. Este que, inevitavelmente, incide, em algum momento, ao fracasso, e, por isso, há essa parcela de inocência no protagonista da tragicidade. No caso de Helena, Narciso e Psiquê, vemos que eles, desde o nascimento, são dotados de uma beleza extrema que eles não escolherem, logo, se não são responsáveis pela formosura que ostentam, muito menos, o serão pelas consequências nefastas que dela decorre.

Consideramos o mito da beleza trágica, então, como parte de um ato social complexo, que perpassa, originalmente, um contexto religioso e ritualístico, e que se insere também no âmbito político, poético e filosófico, sendo, entre outros, veiculação da *alétheia* e da *paideia*. Não podemos desconsiderar essas múltiplas inserções, haja vista que o trágico revela a mutabilidade da vida humana, em sua diversidade de conjuntura de coletiva, através da peripécia, que se concretiza na ação da *poiésis*. O mesmo ocorre com o reconhecimento, pois, sem este não há o efeito trágico, por pior que seja a situação trágica eminente. Sem reconhecer os fatos, o sujeito permanece em estado de negação e isso inviabiliza a visualização da tragicidade. Helena, Narciso e Psiquê, por exemplo, enquanto não se reconhecem como protagonistas trágicos e de que a sua beleza foi a causa derradeira de seus males, não sentem o pesar que concretiza o *phátos* trágico. Por isso, não é apenas a peripécia que realiza o mito da beleza trágica, mas também o reconhecimento dos personagens, que faz evidenciar o *kalón* como a causa remota das dores imensuráveis que a Moira lhes legou.

Assim, a categoria do trágico, por nós proposta, descortina as contradições da realidade humana, de modo que a beleza, atribuída, em geral, como um valor desejável positivamente, aparece como uma virtude impugnável. Para tanto, basta-nos lembrar das irmãs invejosas de

Psiquê, desejando-lhe as mesmas feições, mas, que, posteriormente, essa mesma beleza fará a sua protagonista amargar drásticas consequências. O que nos faz questionar: Até que ponto o dote belo é, de fato, benéfico e quais os liames? Porque o mito da beleza trágica não se instaura, nos extremos da polarização (belo X feio, bem X mal, positivo X negativo), e sim na locação pontual e intermediária do conflito. Este que, por seu turno, permeia a travessia da contradição, não se esgotando em respostas superficiais, ao contrário, habita na zona da incompreensibilidade da vida.

Nesse sentido, a beleza trágica se afigurava como uma maldição, que pode ter sido anunciada, desde o berço, como fez Tirésias aos pais de Narciso, dizendo-lhe que ele não podia contemplar a própria imagem, para que tivesse uma vida vindoura. Isso ocorre porque, um dos sentidos religiosos fundamentais para o mito trágico reside, na concepção do *miasma*, ou seja, numa espécie de contaminação espiritual, cujas consequências, além de graves, tinham o poder de passar de geração em geração. Era concebido como um mal eminente e que precisava ser anulado, para que não viesse a perpetuar nos descendentes. A *poiésis* greco-romana conheceu muitas famílias trágicas, justamente por causa do *miasma*, como a de Tiestis¹⁸¹, que rendeu a tragédia homônima de Sêneca, e tantas outras gregas, como a *Orestéia*¹⁸² de Ésquilo, por exemplo. O *miasma* tem um fator religioso essencial, ligado aos rituais dionisíacos, e, em seu entorno, havia um temor por toda a comunidade inteira, que poderia vir sofrer, sem que, diretamente, houvesse feito algo, pois

(...) a obcecação do *miasma*, que pode representar para uma cidade, para um território, o sangue derramado, a exigência de uma expiação, que é, ao mesmo tempo, uma purificação do mal – todas essas atitudes estão ligadas ao despertar religioso, que se manifesta, nos campos, pelo progresso do dionisismo e que reveste em meios mais especializados, a forma de um movimento de seita como a dos Órficos (VERNANT, 2002, p. 80).

A busca pela expiação, a fim de purificar e livrar a comunidade e/ou a família dessa maldição é comum, nas narrativas trágicas, e, no mito da beleza trágica, não seria diferente. Por

¹⁸¹ Essa peça dos filhos de Pelópidas, Atreu e Tiestes, mas remonta à sombra de Tântalo, cuja crime danoso, de ter matado e servido o filho Pélope, em banquete aos deuses, foi duramente punido no tártaro, padecendo a fome e à sede. Esse vício hereditário corrompe a descendência, por isso, após rivalidade e traição, Atreu resolve vingar-se do irmão Tiestes, oferecendo-lhe um jantar odioso, cujo alimento a ser servido eram os sobrinhos em pedaços, renovando o *miasma* do avô.

¹⁸² Nesta trilogia, de Ésquilo, composta por *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, e que trata da maldição de Atreu, cujo *miasma* passa aos filhos, e, neste caso, vemos o rei Atrida voltar de Troia e ser morto pela esposa, juntamente com o seu amante, o que leva o seu filho, Orestes, cometer o assassinato da mãe, e, por sua vez, este será julgado e absolvido pelo voto de Atena. Como explica Brandão (2009, p. 17-27), em *Teatro grego*, além da maldição familiar, temos um crime de sangue parental, o *guénos*, a partir do qual todos são co-responsáveis, e a falta de um recaí sobre os demais.

isso, Helena chega a desejar, até mesmo, que a sua beleza fosse apagada (EURÍPEDES, v. 260-263), a fim de eliminar, definitivamente, o mal que, não apenas a si atingia, como também a todos em seu entorno, como sofreram os gregos e os troianos. Essa associação do *miasma* com o mito trágico, não era fato isolado, era recorrente em outros âmbitos. Sabe-se que muitas normativas sacras foram incorporadas, em outros contextos da sociedade greco-romana, a exemplo das leis jurídicas, que incorporaram como norma proibitiva muitas noções religiosas, como o parricídio e o infanticídio¹⁸³. Assim, leis divinas foram incorporadas às leis jurídicas, o que atesta a importância social da religiosidade, como se vê em sua absorção nesses e em outros contextos.

Por isso, ao falarmos constantemente em sacralidade, é preciso reiterar que o conceito como qual trabalhamos é mais susceptível ao seu uso, e não algo rígido e impositivo. Perpassando entre o *hierón* (*ἱερόν*), ligado à religiosidade oficial, e o *hósios* (*ὅσιος*), relacionado ao sagrado vivido em liberdade, como explica Vernant (2006, p. 422), buscamos uma apreensão mais ampla do que chamamos de sacralidade no mundo antigo. Primeiramente, porque consideramos os planos sacro e profanos como meios interligados e, naturalmente, de percepções não estáticas. Em segundo lugar, porque levamos em consideração a variedade dos símbolos religiosos, em geral, e dos seus mais diversos usos sociais, pois não o vemos intactos completamente. Detentos de poder, os sinais sagrados podem estar em imagens, em narrativas, enfim, e possuem potencialmente força comunicativa. Presentes dentro e fora dos cultos, em torno de toda a cidade, a sua profanação sempre foi considerada um grave crime, uma *hýbris*, que pesadamente deveria vir a ser punida, inicialmente, pelos deuses e até mesmo pela justiça dos homens, uma vez que

os sacras, outrora carregados de uma força perigosa e não expostos à vista do público, tornam-se sob o olhar da cidade um espetáculo, um ‘ensinamento’ sobre os deuses, como sob o olhar da cidade, as narrativas secretas, as fórmulas ocultas se despojam de seu mistério e seu poder religioso para se tornarem ‘verdades’ que os Sábios vão debater (VERNANT, 2002, p. 59).

Como vemos, para os *sacras* havia a esfera do âmbito público e privado; ao primeiro ficava o âmbito do que era revelado publicamente, e, ao segundo, a verdade secreta. Não é que

¹⁸³ Um exemplo dessa relação é a do *guénos*, conhecido como o derramamento de sangue parental, que tanto pode ser entendido à luz da religião, como também do direito, como explica Brandão (2009, p. 37), devido ao fato de ter ocorrido essa apropriação. Para melhor compreensão desse paralelo entre a religiosidade e a justiça, sugerimos a leitura de obras como *História da cultura jurídica: o direito na Grécia*, de Olney Q. Assis (2010), *As origens do pensamento grego*, de Vernant (2002), e *A cidade Antiga*, de Fustel de Coulanges (2004).

os sinais sacros deixassem de existir, o que ocorre é que eles adquiriram um novo *status*. Mas isso não ocorre sem que haja uma resistência ou que se imponha alguma dificuldade, lembremos, pois, os cultos de mistérios dionisiacos que continuaram existindo, mesmo no contexto de proeminência dos cultos cívicos organizados e controlados pelo estado, como vimos no capítulo anterior.

Diante do exposto, formulamos que o mito da beleza trágica se faz atuante enquanto palavra (Verbo) que cria uma ideia, que se pretende verdadeira (*alétheia*), articulada pela elaboração da *poiésis* e, como todo mito em sociedades antigas, atualizou a voz da *paideia*. Além do mais, está inserido socialmente, dotado de valor histórico e sacro, cuja tragicidade decorre da decaída humana, mediante conflitos que transgridam concepções essenciais da vida e de sua ética, fundamentalmente centrados no *kalón*. Quer dizer, em uma beleza divina, seja por ter sido concebida pelos deuses, seja porque a eles se equipara, confrontando-os, e que não é, de modo algum, um signo supérfluo ou mero adereço humano admirável. Ao contrário, essa beleza humana tem a capacidade de corporificar o *kalón* transcendente dos divinos, sendo a presença deles entre os homens, com todo seu sinal de poder, atração, contradição e temor.

Basta-nos recordarmos da aparição de Helena entre os troianos (*Ilíada*, II, 133-170) e ver, imediatamente, a repulsa transformada em uma admiração paralisante, cuja força só um deus seria capaz de realizar. E a Helena que, na tragédia homônima de Eurípedes (*Helena*, v. 259-263), desejava ter uma forma mais feia para não ter sido a suas belas feições motivo de padecimentos seus e do seu povo. Vejamos a potência da face Narciso que, ao contemplada, fazia surgir louco amor entre todas as ninfas que o viam, e, assim como Eco, não eram correspondidas. Ocorre que esse *kalón*, ao mesmo tempo, que é capaz de ser objeto de desejo, também atíça o medo, pela sua capacidade de fazer os homens sair de seu controle, tomadas por algo maior cujo controle lhes faltam. É essa mesma beleza transcendente, fora dos padrões humanos, que faz, por exemplo, Psiquê ser adorada tal como Vênus, sendo-lhe dedicados honrarias que só os divinos recebiam. Diante disso, essa aproximação com os *sacra* dos deuses, por meio da beleza, revelará as suas facetas mais tenebrosas da divina transcendência e fará os seus protagonistas sofrerem provações diversas, recaindo em toda contradição e dor do mito trágico.

Portanto, tendo ciência dessas reflexões iniciais e recapitulares, desenvolvidas ao longo desse tópico, reforçamos que a relação entre *poiésis* e sacralidade é bem mais estreita do que muitos supõe. Nesse sentido, vemos que é necessário aproximar e elucidar questões que, muitas vezes, são vistas como distantes ou dissonantes, mas que, na verdade, elas são bem mais próximas do que se costuma sugerir. E, se o mito trágico, de maneira geral, mostra homens de

valor, em estado de decadência, o mito da beleza trágica, por sua vez, efetuará esse revés, desencadeado pelo *kalón* e os seus norteadores que, como sabemos, não são exclusivamente físicos. Entretanto, o que para nós é importante investigar, na verdade, é: quais são esses significativos signos de beleza? Por que eles acarretam esse destino trágico? Qual o contexto dessa mudança de fortuna e de sua irreversibilidade trágica? Como se dão os seus processos de peripécia e reconhecimento?

Partiremos, então, a partir desses e de outros questionamentos, para análise dos mitos selecionados. Nessa busca, acreditamos que interpretar é, sobretudo, buscar sentidos ocultos já existentes, mas que necessitam ser desvelados, pela atividade do hermenêuta, fazendo-os emergir das profundezas da articulação e composição múltipla do discurso poético. Haja vista que o belo, em nosso contexto de mote ao trágico, diante do processo de peripécia e de reconhecimento, essenciais na concretização do mito da beleza trágica, pode ser também signo sacro de sacrifício em prol de sua comunidade, como veremos nas análises.

Não conhecemos outro estudo que tenha realizado essa formulação sobre o mito da beleza trágica, como propomos, em nossa tese, e isso se deve ao fato de que, no decorrer de nossas leituras e estudos, há alguns anos dedicados às narrativas greco-romanas, percebemos esse eixo em comum: o *kalón* ser a causa da situação ou do destino trágico de alguns personagens. Até mesmo por isso, preferimos usar essas três obras, e não apenas uma, a fim de elucidar que não se trata de um caso pontual, de uma ou outra história isolada, mas que compõe um amplo e complexo signo que permeia o encadeamento do mito em tragicidade. Haja vista o belo não ser visto apenas num corpo (*σῶμα*¹⁸⁴) ou numa ideia (*εἶδος*), mas naquilo que aproxima o humano ao divino no que há de transcendente, esplendoroso e incompreensivelmente trágico.

A seguir, teremos a oportunidade de investigar, através das narrativas de Helena (Eurípedes), Narciso (Ovídio) e Psiquê (Apuleio), na composição do que denominamos de: o mito da beleza trágica. Para nós, inevitavelmente, o conceito dessa categoria passa pelo viés da sacralidade, do *kalón*, da *alétheia* e da *poiésis* mítica do trágico, pois o entendemos como o mais coerente ao contexto original de sua inserção. Por tudo isso, a sua compreensão não se

¹⁸⁴ Ressaltamos que, no grego antigo, o corpo (*sôma*, daí o termo corrente, em português: somatização) indicava a materialização do componente vital do organismo, ou seja, aquilo que possibilita a sua existência, e que ocorre de maneira dinâmica e ordenada. Contudo, é preciso esclarecer que esse era apenas um dos aspectos do homem, que, em sua totalidade, como explica Possebom (2016), em “Espiritualidade e saúde: a experiência grega arcaica”, de, possuía outras dimensões, vejamos: anímica (*physkhé*, alma), intelectual (*noûs*, inteligência), emocional (*thymós*, ânimo), vital (*pneûma*, respiração) e corporal (*sôma*, matéria). Por tudo isso, a vida humana era concebida de modo amplo e complexo, de acordo com as suas especificidades, não se reduzindo somente a matéria física, como entendemos usualmente. Assim como demonstra o *kalón*, que aprofundamos no segundo capítulo, que vai muito além de sua exterioridade física, por isso essa necessária explicação.

encontra apenas em algumas linhas traçadas, mas, sobretudo, no decorrer de nossa tese em que, ao longo dos capítulos, delineamos e aprofundamos as suas bases de entendimento. Além do mais, ressaltamos ainda que, somente, a partir das investigações analíticas do nosso *corpus*, poderemos tornar esses estabelecimentos conceituacionais mais compreensíveis, através da exemplificação e visualização.

4.2 O mito da beleza trágica em *Helena*, de Eurípedes

Conseguir eternizar uma versão de um mito tão difundido e, até mesmo, registrado, por nada mais, do que um famoso poeta como Homero, não seria, de modo algum, uma tarefa simples, contudo Eurípedes conseguiu fazê-lo com maestria. Sobre o autor, apesar de termos poucas informações biográficas seguras a seu respeito, como atesta Fernand Robert (1987, p. 35), sabe-se que ele nasceu, em Salamina, e que teria tido uma vida modesta e cheia de turbulências pessoais entre 485 a.C - 406 a.C.

Jacqueline de Romilly (1984, p. 107 - 108) destaca que, mesmo com êxito no teatro, houve algumas controvérsias de carreira, já que, tendo estreado em 455 a.C, apenas obteve o primeiro lugar após treze anos de trabalho, bem provavelmente, devido às suas propostas inovadoras que deveriam ter chocado o público. Segundo Fernand Robert (1987, p. 40), em especial, dois procedimentos novos teriam sido difíceis de assimilação: primeiro porque o seu prólogo era mais amplo e anunciava toda a trama, e, em segundo, pelo fato de usar o *deus ex machina*¹⁸⁵ no desfecho das tragédias.

Considerado, por Aristóteles (*Poética*, XIII), como o mais trágico entre os poetas, Eurípedes ficou conhecido, em geral, por uma espécie de visão pessimista e de relevo do patético. Interessante é perceber que, dentre as suas dezoito peças que nos chegaram, doze são dedicadas às mulheres, o que nos dá alguma amostra da relação estreita entre o trágico e o feminino. Mesmo porque, esse autor foi notadamente reconhecido pelo uso acentuado de tragicidade em suas produções.

Destacamos também a sensibilidade do tragediógrafo ao pensamento sofista de sua época, que o fez “emprestar” aos seus personagens, como afirma Romilly (1984, p. 114), um

¹⁸⁵ Como sabemos, este procedimento foi, inclusive, criticado por Aristóteles, na *Poética* (*Poética*, XV, 1454b), por ser um artifício que foge da articulação poética da ação e sucessão dos acontecimentos, ligado ao irracional, ou seja, o *alógos* (αλόγος). O termo latim ficou mais conhecido, *deus ex machina*, mas, em grego, seria o *apò mēkhanēs théos*, ou seja, um deus erguido por algum mecanismo para entrar em cena repentinamente e solucionar o conflito da trama. Posteriormente, esse termo foi também usado para designar os acontecimentos artificiais, arbitrários, inesperados ou, até mesmo, improvisados, fugindo da expectativa.

grande poder discursivo. E isso poderemos ver, no decorrer da análise, em que a força argumentativa e de persuasão, durante o enredo, será fundamental para demonstração do valor dos personagens. Inclusive, pela exímia elocução, Helena construirá um ardil e conseguirá salvar a si e ao seu esposo, Menelau, para que consigam retornar ao lar.

Ressaltamos que, em outras tragédias de Eurípedes, Helena aparece referenciada ou diretamente, como é o caso de *Orestes*, *Hécuba* e *Troianas*, em que ela figura dentro do ciclo troiano. Na primeira, apesar de ser representada como a mulher traidora e perigosa, ela é protegida por Menelau e vemos a sua imortalização, após Apolo protegê-la de ser assassinada por Orestes¹⁸⁶. Na segunda, a Tindarida é rechaçada pela mãe de Heitor, pois não se imagina que ela seria um simulacro. Na terceira peça referida, ela não é uma escrava como as demais troianas cativas, pois ela aguarda pelo marido, a fim de retornar para o seu lar, vejamos a seguir mais detalhadamente essa sua participação.

Em *Troianas*, Helena aparece de modo especial. Nessa tragédia, vemos a filha de Tíndaro se defender com bastante eloquência e argumentar em sua defesa de que não deve morrer e pagar pelos erros de Páris e pelos desígnios divinos. Todavia Hécuba pede que Menelau mate a esposa recém resgatada, pois sua fama era o de arrasar cidades e queimar os lares. A beleza, nesse contexto, aparece como embate principal entre ela e a rainha de Troia, pois esta desvaloriza a dimensão do belo, pondo-o como algo fútil e destrutivo. Assim, consequentemente, ela desconsidera e despreza Afrodite e desacredita que Atena e Hera tenham se prestado a disputar tamanha frivolidade. Como percebemos, a mãe de Heitor ignora a dimensão da esfera do *kalón* e de sua magnitude, mesmo que, em muitos momentos, aterrorizante, por isso Helena defende que a deusa do Amor é muito poderosa, como ela própria é testemunha.

Muito também se comenta a respeito do processo de dessacralização presente nas peças de Eurípedes, utilizando-se, até mesmo, de um discurso crítico e irônico direcionado aos deuses. Ressaltamos que, em nossa posição, consideramos que essa construção poética reflete, sobretudo, o conflito de uma época, como o é o final do século V a.C, repleto de dúvidas e em constantes mudanças sociais. Nesse sentido, as suas obras representam esse estado de conflito, haja vista o fato de que a sua esfera literária atua igualmente ao da “(...) esfera dos mitos, e aí já nos aproximamos da esfera religiosa. Nela seus personagens exprimem com maior ou menor

¹⁸⁶ Amaldiçoado e perseguido pelo matricídio, busca ajuda de Menelau e, como este não a concede, eles decidem tramar uma vingança, por meio da morte de Helena. Acontece que, no exato momento da execução, Apolo salva a rainha Espartana, que ganha a imortalidade, indo para a morada dos deuses, e sendo cultuada como divina. Prestes a matar a filha de Menelau, Hermíone, Orestes é, mais uma vez, interrompido pelo deus, que pede que poupe a vida da donzela e case-se com ela, governando a cidade ao lado do Atrida.

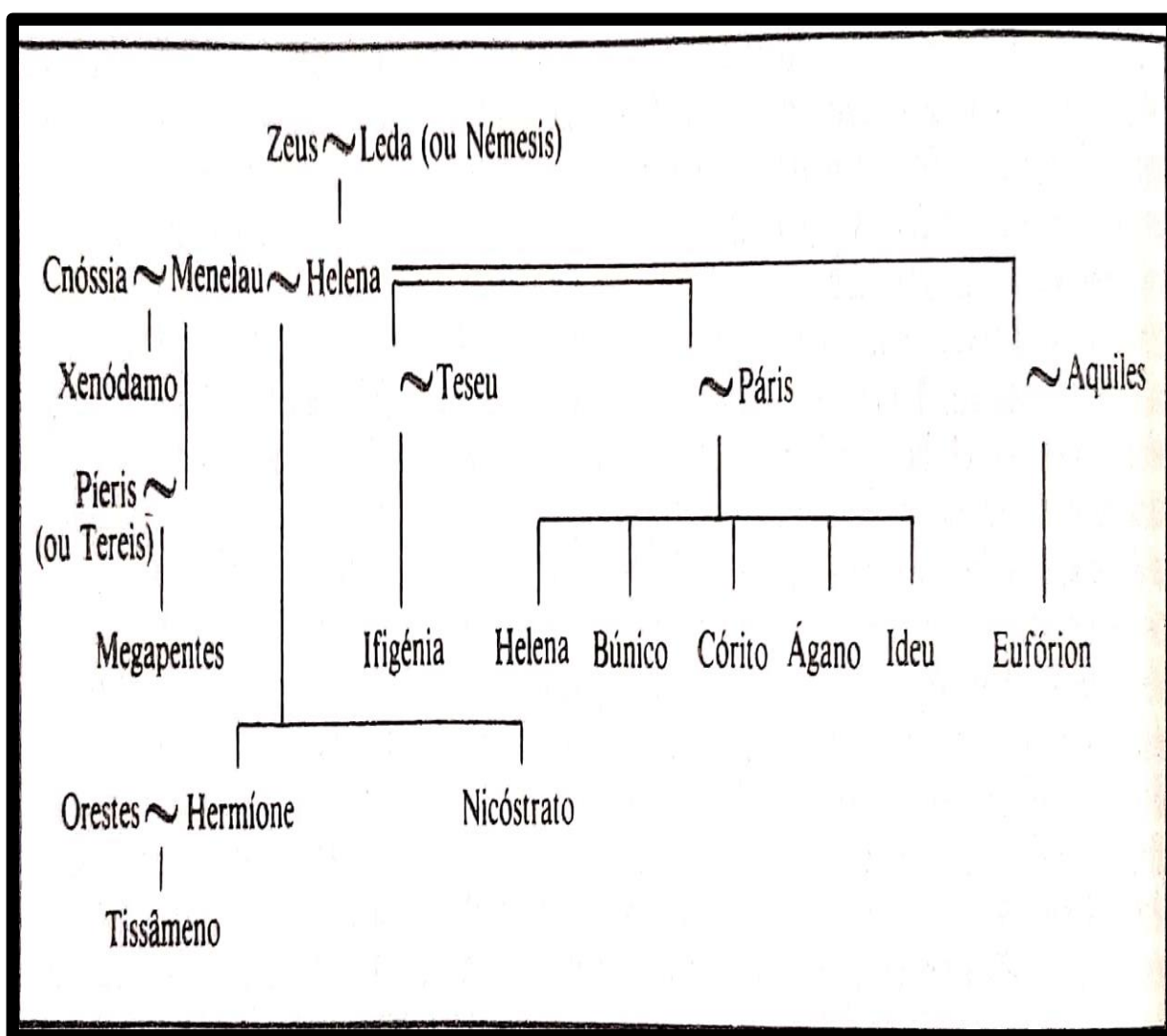
irreverência suas dúvidas, que vão da restrição discreta à franca negação” (ROMILLY, 1984, p. 115). Seja negando ou questionando os deuses, os seus personagens exprimem conflitos essenciais que, ao invés de eliminar a religiosidade, trazem à tona o seu protagonismo sobre outra ótica de ressignificação, por meio da contestação, tendo em vista que “A irreligiosidade de Eurípedes tem um segundo aspecto: o de um fervor religioso purificado, bastante diferente da religião oficial” (ROMILLY, 1984, p. 116).

Diante disso, vemos a existência de um novo panorama religioso, em Eurípedes, em que a esfera *poiésis* se aproxima da sacralidade, de maneira não unívoca, a fim de levar a uma ideia de expurgação da religiosidade oficial. Sabemos que os rituais dionisíacos e seus mistérios, em geral, fugiam dessas normativas institucionais, pois realizavam-se em caráter secreto. E, em *Helena*, como não poderia ser diferente, Eurípedes representa esse quadro conflituoso e dinâmico que muito nos é propício para investigar nesta tese, por isso a sua escolha. Além do mais, a escolha pela versão desse autor, dá-se por ele demonstrar a fundamentação mítica, a partir da *paideia*, e, como vimos em capítulos anteriores, essa relação é primordial para uma abordagem mais completa do nosso objeto. E, em Eurípedes, a *paideia* relaciona-se à formação do espírito, em prol de uma melhor apreensão do mundo, através da racionalidade do real e do seu questionamento promovido pela arte, como explica Frateschi (2008, p. 92).

Estreada em 412 a.C, nesta peça, Helena é a grande protagonista e temos a versão de que a heroína não teria ido à Guerra de Tróia, pois o seu *eidolon*, ou seja, a sua imagem espiritual (sombra ou fantasma), semelhante à sua forma humana, teria sido levado à Troia. E, nesse contexto, ao contrário do que poderíamos imaginar, não temos um *eidolon* frágil, de natureza contestável e fácil de desconstruir. Na verdade, vê-se que o ícone, que vai às terras troianas, era um simulacro perfeito do paradigma real, pois, ao partir com Páris, este jamais suspeita estar acompanhado de uma cópia. Tamanha é a perfeição desse “fantasma”, que, nem mesmo Menelau, seu esposo, desconfiou da legitimidade da mulher, que ele considerava ter resgatado das muralhas troianas, ao ponto de, ao deparar-se com a verdadeira, ele julga ser ela a falsa aparição, e diz: “Mulher, vejo que tu és a maior símile de Helena” (*Ἑλένη σ’ ὁμοίαν δὴ μάλιστα εἶδον, γύναι*; EURÍPEDES, verso 563). Por isso é constante, Em *Helena*, a natureza do duplo, através da constante disputa entre o seu nome e o seu corpo, entre a sua fama, espalhada para além da Grécia, e a sua essência verdadeira, a sua *alétheia*.

Na tragédia¹⁸⁷ de Eurípedes, Helena é filiada a Tíndaro, mas também a Zeus¹⁸⁸, inclusive, ela mesma questiona se isso seria real, pois é de se indignar uma filha de um deus sofrer tantas amarguras (EURÍPEDES, v. 15-25). É sabido que a sua lenda é bastante complexa, como enfatiza Grimal (2005, p. 197), assim como a sua genealogia é diversa, como se vê abaixo:

Figura 21 - Genealogia de Helena



(GRIMAL, 2005, p. 197)

¹⁸⁷ Muitos autores discutem sobre o gênero dessa peça e seu teor de comicidade, melodrama ou tragicomédia, todavia, não nos importa embarcar no aprofundamento dessas questões, devido à delimitação de nossa pesquisa. Logo, a nossa discussão se baseará na premissa desse texto como uma tragédia.

¹⁸⁸ Diz-se que Leda, fora possuída à força por Zeus, disfarçado de cisne, tendo nascido Helena de dentro de um ovo. Em geral, Tíndaro é o seu pai humano e são apresentados como os seus irmãos: os Dióscuros (Castor e Pólux) e Clitemnestra. Conta-se que, ao atingir a idade de casar, vieram pretendentes em todos os cantos da Hélade. Menelau foi o eleito, e, para evitar conflito, Odisseu sugeriu um juramento, para que se comprometessem a defendê-la, caso viesse a ficar em perigo. Por sua sugestão, teve a ajuda de Tíndaro, que convenceu a sua sobrinha, Penélope, a se casar com ele.

Por tudo isso, é importante delimitar e enfatizar que o que nos interessa é analisar a personagem à luz da *poiésis* euripidiana. E nesta, ela é apresentada como uma esposa fiel, mantendo-se casta, à espera do marido, e, evitando as núpcias com o Teoclimeno, que a corteja insistentemente¹⁸⁹. Suplicando desesperadamente, sob o túmulo de Proteu, ela mesma relata toda a sua história fatídica, e reconhece, desde o princípio, a sua condição trágica, tendo sido vítima das divindades. Primeiro porque, na disputa em ser a mais bela, entre Hera, Atena e Afrodite, esta acabou por vencer, ao tê-la oferecido ao juiz, Páris. Além do mais, a mulher de Zeus, ressentida com a derrota, forjou a sua aparência, transformando-lhe em uma imagem perfeita (*εἰδωλον*, *Helena*, verso 33), que, por Hermes, foi ocultada e levada até a casa de Proteu¹⁹⁰, no Egito. Após a morte deste, o seu filho passa a desejar as núpcias com a espartana, fazendo-a sofrer, ainda mais, com essa imposição. Após alguns acontecimentos, Menelau desembarcará, em terras egípcias, a fim de pedir auxílio. Ao defrontar-se com Helena, demora bastante a aceitá-la como a verdadeira. Resolvido o embaraço, resolvem fugir, para tanto, não seria simples de fazê-lo. É, então, que a espartana conduz todo o estratagema, desde a elaboração do plano até a sua execução, convencendo Teoclimeno, de que precisa realizar os ritos fúnebres do marido, cujo corpo teria sido encontrado. Por fim, eles conseguem êxito, no plano arquitetado, e partem. Essa foi apenas uma ligeira síntese do texto que iremos conhecer melhor em conformidade com o prosseguimento das análises.

Em *Helena*, vemos que o universo sacro, na *mímesis* poética, permeia a presença de deuses que intervêm na ação, através, inclusive, do *deus ex machina*, como será com a aparição dos seus irmãos, os *Dióscuros*¹⁹¹ (*Helena*, v. 1642- 1687), a fim de amenizar a raiva do rei egípcio, ao descobrir o projeto de fuga executado. Desse modo, não vemos mais uma ideia de

¹⁸⁹ Semelhante a Penélope, na *Odisséia*, que recusa e arma contra os pretendentes, Helena apresenta-se nessa versão do mito, bem diferente da representada por Homero, que era posta como uma traidora de seu povo e a responsável por todos os males da guerra entre gregos e troianos. Ressaltamos que essa alternativa de que, um simulacro teria ido a Troia, não era novidade no mundo antigo, pois, no poema *Palinódia*, de Estesícoro, já havia sido cantada uma proposição nessa direção. Lembramos que se conta sobre esse poeta lírico, vivido entre os séculos VII- VI a.C., que ele foi censurado asperamente por ter composto, primeiramente, uma obra que denegria a esposa de Menelau, sendo, inclusive, punido com a cegueira. Somente conseguindo recuperar a sua visão, após compor *Palinódia*, um novo canto, em que, dessa vez, isenta Helena de ter causado propositalmente tantos males.

¹⁹⁰ Neste caso não se trata do Proteu, conhecido, na *Odisséia*, como um deus marinho, habilidoso em suas metamorfoses. Trata-se do rei do Egito, contemporâneo de Menelau e da ocasião do rapto, que foi confiado, por Hermes, a cuidar de Helena. Pai de Teoclimeno e Teônoe, esta, famosa por seus poderes de adivinhação e fiel ao pai e aos mandamentos divinos, aquele, ao contrário, após a morte do seu patriarca, passou a reinar tiranicamente, desrespeitando, inclusive, o compromisso de cuidar, como fizera Proteu, de Helena. Ao contrário, ele queria forçar-lhe o casamento e ameaçava matar qualquer homem grego que se aproximasse de suas terras, a fim de impedir que o esposo legítimo viesse resgatá-la.

¹⁹¹ É como se chamavam os gêmeos, Castor e Pólux, que, em geral, são retratados como os filhos de Zeus e Leda, irmãos de Helena e Clitemnestra.

um deus supremo, a figuração divina realiza-se de maneira mais individualizada, além de haver também a presença do acaso e da incerteza da fortuna. Por isso, o mensageiro de Menelau, após descobrir toda a trama divina do espectro de Troia, diz como é difícil compreender os deuses, já que variam suas posições continuamente (*Helena*, 711-713). E, destacamos também, outro momento, entre os versos 815 e 860, em que veremos que o próprio poder pessoal da protagonista dividir lugar com os desígnios divinos, a medida em que a sua perspicácia, para criação e execução de um plano, será fundamental para lhe livrar da condição em que os deuses lhe colocaram: estar no Egito e ter que aceitar as núpcias com o filho de Proteu.

No processo de composição da *poiésis* trágica, chama a nossa atenção um procedimento utilizado por Eurípedes. Pois, ao contrário do que costumeiramente vemos nas tragédias, como, em *Édipo Rei*, em que o reconhecimento se dá, no transcorrer do enredo; em *Helena*, ele é um fator concretizado logo no início. Também observamos a ausência para realizar a introdução temática, haja vista que é a própria protagonista quem fala por si, ciente de suas dores e pesares vividos. Desolada, diante do sepulcro de Proteu, a espartana suplica para que possa salvar o seu corpo da desonra, já que o mesmo ela não pode fazer com o seu nome (que não corresponde a sua *aléhteia*), afamado como a mulher causadora que traiu o seu leito e a sua pátria. Isso porque, enquanto o rei esteve vivo, ele o protegeu indistintamente, porém, após a sua morte, o seu filho passou a assediá-la. Estando denegrida a sua fama, resta-lhe somente salvaguardar a fidelidade do seu leito, por isso, ajoelha-se e implora para seguir fiel ao leito conjugal (*Helena*, v. 63-67).

Sabemos que Eurípedes, em suas obras, utilizou-se bastante de figuras femininas, assim, sagradas e profanas, a potência de beleza dessas mulheres, na *poiésis* trágica, refletiu, tanto a veneração, quanto o temor, como vemos em *Hécuba*, *Medéia*, *Helena*, *Troianas*, *As Bacantes* enfim. Como uma cratofania, típica do sagrado, entendemos que o feminino apresentado, na Antiguidade, através da representação estética, muito nos é significativo analisar. Eliade (2008), a respeito disso, em *O tratado de ciências das Religiões*, explica que este termo se refere a faculdade poderosa da relação dupla entre o “sacro” e o “profano”, pois

de toda a maneira são cratofanias, manifestações da força e, por consequência, são temidas e veneradas. A ambivalência do sagrado não é exclusivamente de ordem psicológica (na medida em que atrai ou causa repulsa), mas também de ordem axiológica: o sagrado é ao mesmo tempo “sagrado” e “maculado” (ELIADE, 2008, p. 21).

Entre o sacro e o maculado, o atraente e o repulsivo, seja como algoz ou vítima, Helena nos é ambígua, portanto, não nos cabe simplificar as suas complexas facetas. Lembremos, pois,

o repúdio de Teucro¹⁹², ao chegar no Egito, a fim de consultar as revelações de Teônoe¹⁹³, ao deparar-se com a imagem daquela que, para ele, era o mal da dos gregos. O irmão de Ajax chega a dizer-lhe que mataria rapidamente, se soubesse que ela não era apenas uma réplica detestável da mulher odiada por toda a Grécia (*Helena*, v. 68-82), pendido até para mudar de assunto, pois só o ato de falar sobre ela, o trazia repulsa (Idem, v. 120). Como se vê claramente, nessas passagens referidas, o *kalón* não é apenas razão de admiração e desejo, mas também de profundo sentimento de repugnância, pois a ambivalência é a sua natureza.

Além do mais, o que acentua essa tragicidade é o fato de ela ter a clara percepção de que o seu sofrimento é imerecido, pois foi pela ação dos deuses que seu padecimento se efetuou e, como ela mesmo indica (*Helena*, v. 20-50), não foi apenas um. Afrodite, Hera, Hermes, Zeus, cada um deles, ao seu modo, contribuíram para a sua condição funesta. Por isso, mais à frente da peça, após Teucro ter-lhe dado notícia de que Menelau estava dado por desaparecido e de que a sua mãe morrera desgostosa por sua má reputação, ela vê claramente o seu destino funesto. E este se dava por muitas circunstâncias: tendo nascido livre, tornara-se bárbara; o marido provavelmente estava morto, então, não haveria esperança de recomeçar; a mãe que se estrangulou e jaz por sua causa, além de sua filha, Hermíone, vê-se sem marido e filhos, devido ao *miasma* materno.

Todos esses graves acontecimentos pesavam sobre a sua responsabilidade imerecidamente, fazendo-a, inclusive, a cogitar a execução de uma bela morte (*Helena*, v. 300-301). E isso é o que nos provoca o ambiente profícuo da catarse, por meio do sentimento de piedade (*ἐλέος*) e de temor (*φόβος*), haja vista que sentimos “(...) a piedade sobre o imerecido, o temor sobre o semelhante” (*ἐλέος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὅμοιον*; *Poética*, XIII, 1453a, 5-6). Composição essa que, através da *poiésis*, propicia-nos vivenciar um processo catártico, mediante a percepção do mito da beleza trágica, porque há sempre parcela de inocência no sujeito trágico, como diz Romilly (2008, p. 175). E, para ilustrar essa árdua constatação do imerecido, da falta de deliberação e de intento proposital, vejamos a exposição da plena ciência que a personagem possui dos fatos, reconhecendo todo o seu *phátos*:

¹⁹² Irmão do valoroso Ajax, estava andarilho, tendo sido expulso de suas terras pelo o pai, por isso tinha ido ao Egito buscar informações do seu destino.

¹⁹³ Filha de Proteu e irmã de Teoclimeno, ela possuía grandes poderes visionários e, comumente, era consultada para falar sobre os augúrios divinos. Essa personagem será fundamental na trama elaborada por Helena que irá convencê-la a enganar o próprio irmão, a fim de conseguir fugir.

ὅστις μὲν οὖν ἐς μίαν ἀποβλέπων τύχην
 πρὸς θεῶν κακοῦται, βαρὺ μὲν, οἷστέον δ' ὅμως·
 ἡμεῖς δὲ πολλαῖς συμφοραῖς ἐγκείμεθα.
 πρῶτον μὲν οὐκ οὕς' ἄδικος, εἰμὶ δυσκλεής·
 καὶ τοῦτο μείζον τῆς ἀληθείας κακόν,
 ὅστις τὰ μὴ προσόντα κέκτῃται κακά.
 (...) *μήτηρ δ' ὄλωλε, καὶ φονεὺς αὐτῆς ἐγώ,
 ἀδίκως μὲν, ἀλλὰ τᾶδίκον τοῦτ' ἔστ' ἐμόν;*¹⁹⁴

Quando para uma só direção mira
 a maldição dos deuses, de fato, é pesada, no entanto, suportável.
 De minha parte, eu estou presa em muitos infortúnios.
 Primeiro, sem eu ser **injusta**, sou **desonrada**,
 e isto é um mal mais pesado do que a **verdade**:
 ter recebido, sem eu merecer, estes **males**.
 (...) *Minha mãe morreu e eu mesma fui a assassina,
 injusto isso é, mas injustiça mesmo é a minha.*
(Helena, v. 267-272; 281-282)

No âmbito do mito da beleza trágica, sabemos que a *anagnorisis* é um elemento importante, todavia ele se concretiza, não só ao se identificar em situação de sofrimento imerecido, mas, sobretudo, quando o personagem reconhece que a causa maior de sua condição patética é fruto de sua beleza. Assim, o *kalón* protagoniza o despontar da ação trágica, ao mesmo tempo em que uma peripécia se efetua, percebendo que aquele seu dote, que outrora se orgulhava e a tantos atraía o desejo mais profundo, passa, então, a simbolizar o motivo de sua ruína. Em “*εἰμὶ δυσκλεής*” (v 270), que significa o que “é inglorioso”, “desgraçado”, “vergonhoso”, temos uma semântica trágica clara, pois, mediante o valor da *areté* para essa sociedade, que o sabemos ser fundamental.

Assim, o signo da desonra era pesado demais de carregar, sobretudo, quando imerecido, como ela mesma diz, ao comentar que padece, mesmo sem ter sido injusta (*ἄδικος*; v. 270). Além do mais, no seu caso, sabemos que eram muitos infortúnios reunidos (*πολλαῖς συμφοραῖς*), por isso chamamos atenção para o uso do *κακά* (v. 272). Essa multiplicidade de males é referenciada na obra, em alguns momentos, como é o caso da passagem abaixo em que o *kakàs* é usado consecutivamente nos três versos:

¹⁹⁴ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099%3Acard%3D253>, acessado em 17/06/2020.

καὶ τὰς τύκας μὲν τὰς **κακὰς** ἅς νῦν ἔχω
 Ἑλλήνες ἐπελάθοντο, τὰς δὲ μὴ **κακὰς**
 ἔσωζον ὥσπερ τὰς **κακὰς** σώζουσί μου.¹⁹⁵

e os **males** que agora pesam sobre mim,
 os Helenos esquecessem, e o contrário desses **males**
 preservassem, do mesmo modo que guardam esses **males** de mim.
 (Helena, v. 264-266; destaques nossos)

A forma nominal plural do *kakàs*, auxilia-nos para ilustrar que são muitas as maldições que ela sofre, mesmo sem merecê-los. Todos esses males, evidenciados com o recurso estilístico da anáfora¹⁹⁶, salientam os sofrimentos abundantes pela fama da personagem, e não exatamente por ações injustas que ela teria realizado. Nesse sentido, ela demonstra-se ciente (*anagnórisis*) da causa de seus males e anseia poder romper com ela, dizendo:

τέραξ γὰρ ὁ βίος καὶ τὰ πράγματ' ἐστὶ μου,
 τὰ μὲν δι' Ἑραν, τὰ δὲ τὸ κάλλος αἴτιον.
 εἴθ' ἐξαλειφθεῖς ὡς **ἄγαλμ**¹⁹⁷ αὖθις πάλιν
 αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ,¹⁹⁸

Vida assombrosa é a minha e a toda a sua situação,
 em verdade, tanto por causa de Hera, como por minha beleza.
 Quisera eu pudesse ser destruída e, refeita, como uma **estátua**,
 a minha imagem se tornasse pavorosa, em vez de bela,
 (Helena, v. 260-263; destaques nossos)

E completa:

ἐς γὰρ τουσοῦτον ἦλθομεν βάθος κακῶν.
 αἱ μὲν γὰρ ἄλλαι διὰ τὸ κάλλος εὐτυχεῖς

¹⁹⁵ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099%3Acard%3D253>, acessado em 17/06/2020.

¹⁹⁶ Durante o processo de laboro nossa própria tradução, fizemos algumas consultas a diversas edições de Helena, mas, em quase todas, passa despercebido esse recurso estilística e esse é um dos exemplos que podemos mencionar acerca da importância do nosso trabalho diretamente à fonte original e, ao mesmo tempo, propondo a nossa tradução.

¹⁹⁷ Relembramos que optamos por traduzir o termo destacado acima (**ἄγαλμ**) como estátua, pois, apesar de termos a opção de usar imagem, pintura ou outros, como diz-nos Romizi (2006, p. 11), acreditamos que a nossa alternativa escolhida nos daria a ideia mais ampla de uma beleza inteira, de corpo inteiro, que era admirado e desejado, mas que deveria ser completamente extinto.

¹⁹⁸ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099%3Acard%3D253>, acessado em 17/06/2020.

*γυναῖκες, ἡμᾶς δ' αὐτὸ τοῦτ' ἀπώλεσεν.*¹⁹⁹

Fomos para profundeza dos males:
enquanto, através da beleza, prosperaram às outras
mulheres, para mim esta foi a completa destruição.
(*Helena*, v. 303-305)

Em momento posterior, ela ainda reitera:

(...) τὸ δ' ἐμὸν δέμας
ᾧλεσεν ᾧλεσε πέργαμα Δαρδανίας
ὀλομένους τ' Ἀχαιοῦς.²⁰⁰

a minha materialidade
destruiu, destruiu a cidade da Dardânia
e os Aqueus destroçados”
(*Helena*, v. 383-385)

Vê-se que o belo e infortúnio são parceiros indissociáveis quando falamos da categoria do mito da beleza trágica, fazendo-se desejar outra aparência ou, até mesmo, eliminá-la, tamanho é o seu signo de tormento. Por isso, Helena deseja ter a sua beleza destruída, rasgada, como se pode fazer com uma pintura (*Helena*, v. 262), já que “há na procura da beleza, ao mesmo tempo, que um esforço para alcançar, para além de uma ruptura, a continuidade, um esforço para dela escapar” (BATAILLE, 1987, p.94). E, entre tantas dissonâncias acerca da rainha espartana, houve apenas uma única fama inegável de seu caráter, cantada por todos os poetas: a sua beleza suprema. Concomitantemente, ela se faz presente, tanto no seu corpo físico, *soma* (σῶμα), quanto em sua forma eterna, *eidos* (εἶδος). Quem a contempla fisicamente, como Teoclimeno, sente-se tomado por impulsiva ânsia de possuí-la. Ao mesmo tempo, o seu *eidolon* faz-se igualmente e potencialmente eficaz, chegando a convencer o seu próprio marido de ter a verdadeira, quando, na verdade, trouxera de Tróia apenas um espectro.

Essa reciprocidade entre *soma* e *eidolon* é tão marcante, que Menelau, ao desembarcar no Egito, todo maltrapilho, em busca de ajuda, defronta-se com a real esposa, mas insiste em desconfiar de sua legitimidade. Mesmo ela explicando a trama divina e que jamais esteve em Troia, ele a desconhece, e esse desprezo, para ela, é o mesmo que a morte (*Helena*, v. 545-595).

¹⁹⁹Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099%3Acard%3D293>, acessado em 17/06/2020.

²⁰⁰ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099%3Acard%3D375>, acessado em 17/06/2020.

Sabemos que o *eidos* é uma palavra essencial para a filosofia do século V e, nesse momento da peça, vemos uma disputa entre o *eidolon* e o *soma*, como também entre a aparência e a verdade (*alétheia*). Menelau só vai ser convencido desses argumentos, quando o seu mensageiro chega para contar de um grande prodígio: no ar, a Helena de Troia esvaneceu. Antes de ir, o espectro despede-se de sua missão (*Helena*, v. 605-620), e apiedando-se da verdadeira, diz: “Por sua fama, a infeliz Tindarida ouviu **coisas horríveis**, aliás, sem ter nenhuma responsabilidade” (*φήμας δ’ ἢ τάλαινα Τυνδαρις ἄλλως κακὰς*²⁰¹ ἤκουσεν οὐδὲν αἰτία²⁰²; v. 614-615; *destaques nossos*). A partir daí, narra-se no decorrer da peça grande e fugaz felicidade.

Alegres por, finalmente, reconhecerem-se verdadeiramente e mutuamente, desfeito o jogo do simulacro, eles passam a narrar os acontecimentos de quando estiveram distantes. Mas esse contentamento dura pouco e, logo, eles se deparam com a morte eminente e a fugacidade da bela vida. Agora, mais uma vez, eles precisam lutar, não bastasse os tantos trabalhos sofridos, mesmo sem responsabilidade, a fim de que possam esperar em seguir juntos. Para tanto, precisam planejar minuciosamente como escapar do filho de Proteu, que espera concretizar as núpcias com a Tindarida. É sabido que Teoclimeno, ávido por este casamento, propunha-se a matar todo o grego que no Egito chegasse, temendo que fosse Menelau e que, assim, colocasse a perder os seus projetos. Vê-se, então, que não seria simples essa mais nova empreitada. Por isso, Helena sugere que o esposo se ponha em fuga, a fim de evitar a morte. Menelau, contudo, rejeita essa opção, dizendo que, por ela, já pôs fogo na cidadela troiana (*Helena*, v. 806).

Perante a circunstância de morte proeminente, um episódio curioso chama a nossa atenção: a filha de Leda, de maneira autônoma, sem a intervenção e/ou a inspiração divina, e mesmo sem a intervenção do seu *kyrios*²⁰³, lidera toda a estratégia e ação da fuga. Ela planeja e conduz toda a execução do plano, do início ao fim, determinando as diretrizes, uma a uma, dirigindo e diretamente atuando na sua implementação. Sim, usamos propositalmente, o termo

²⁰¹ Vejamos que o vocábulo *kakàs* (os males) faz-se presente, em mais um momento, confirmando o que dissemos outrora sobre a sua significativa semântica para ilustrar a pluralidade dos males que perseguem a vida de Helena. E, na expressão “οὐδὲν αἰτία”, evidencia-se a falta de merecimento para o padecimento com esses males, já que *οὐδὲν* é uma forma acusativa (complemento verbal), cuja tradução, diz-nos Romizi (2006, p.864), é *nessuno*, *nessuna*, *niente*, ou seja, ninguém, nenhum (a), nada. Enquanto “αἰτία” indica culpa, responsabilidade, autoria (Idem, p.41). Assim sendo, “οὐδὲν αἰτία”, expressa claramente que os pesares de Helena são imerecidos, o que acentua a piedade e, conseqüentemente, o efeito o trágico.

²⁰² Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099%3Acard%3D597>, acessado em 17/06/2020.

²⁰³ Esse nome é dado ao senhor responsável pela liderança familiar do patriarcado e, no caso da mulher, o seu *kyrios* poderia ser, em geral, o seu pai ou o seu marido. Há uma visão generalizada que, na Antiguidade, a figura feminina estaria sempre subjugada a tutela masculina desse agente, mas, como vemos nessa passagem, ao contrário, os papéis, padronizados socialmente, estão invertidos. Menelau é quem é conduzido em toda situação, pois Helena é quem planeja e executa todo o plano de fuga.

atuar, já que, pela necessidade, ela assim o fará, fingindo o desespero pela suposta morte de Menelau, a fim de convencer Teoclimeno de que precisa sair do palácio para realizar os ritos fúnebres do seu cônjuge. Entretanto, ela sabe que, em seu plano, não pode atuar para Teônoe, pois esta, com seus poderes augurais, não poderia ser enganada, mas seria altamente convincente (*Helena*, v. 815-825). Além do mais, Helena a incorpora ao seu projeto, a fim de adquirir a confiabilidade incontestável do seu irmão, fato essencial para validar o seu esquema, dando-lhe caráter de veracidade. Vê-se, pois, que o elemento sacro será absorvido dentro de seus propósitos pessoais, e não o contrário, demonstrando que, em Eurípedes, a “(...) concepção religiosa é alta e depurada (...)” (BRANDÃO, 1993, p. 29). Assim, a sacralidade representada pelo autor, apesar de peculiaridades, não indica a eliminação do divino, e sim, uma nova maneira de se relacionar com ele no campo social e que está na representação literária.

Há, na peça, a presença do sagrado e de seu poder eficaz, mas também é certo de que ele não é plenamente onipotente, uma vez que ele “divide” espaço com a ação humana, que também atua para nortear e buscar os seus próprios caminhos. Sabemos que, nas tragédias, essa tentativa humana, quase sempre o faz recair no trágico, diante do confronto com a sua fragilidade. Todavia, no caso de *Helena*, há uma complexa rede de agentes: a sua condição trágica, relatada, no início da peça, é totalmente fruto dos deuses; o seu plano de fuga é pessoal, sem nenhuma espécie de subordinação (*kyrios*) e/ou inspiração (divina); para execução do estratagema, a presença da profetiza Teônoe é condição *sine qua non*; Helena desenvolve toda a trama, persuadindo e conseguindo com que todos participem, direta ou indiretamente; e, por fim, os Dióscuros, como *deus ex machina*, aparecem para conter o filho de Proteu, que buscava vingança, permitindo que os amantes pudessem, finalmente, regressar ao lar.

Como é possível perceber, na síntese acima, esse enredo, da tragédia de Eurípedes, altera o plano de atuação majoritária entre o humano e o divino. De modo que homens e deuses partilham e protagonizam as ações sobre o mundo, o que nos faz recordar Junito Brandão (2009, p. 17-22), em *Teatro grego*, ao defender que a súplica contra a desmedida, presente nas tragédias gregas, é a revelação do seu sentido religioso inerente. Aliás, essa rede complexa de agentes em interação permite-nos compreender o porquê, em *Helena*, tenhamos um mito da beleza trágica alicerçado na situação pontual, e não, necessariamente, no destino, tendo em vista que o estratagema da fuga é consolidado com êxito. Psiquê, por exemplo, é mais um exemplo de um enredo permeado de uma conjuntura trágica, mas que se dilui no final. Em contrapartida, o mito de Narciso nos apresenta conflito trágico indissolúvel, no quesito estrutural, já que, do início ao fim, a unidade desditosa e imperiosa determinação da Moira se concretiza.

Se, como vimos, ao idealizar a sua saída do Egito, Helena não teve nenhuma espécie de subjugação ou inspiração divina, é-nos relevante aprofundar também o porquê de não haver a sua subordinação ao seu *kyrios*. Essa reflexão é necessária, pois, ao analisarmos alguma personagem feminina, na *poiésis* da Antiguidade, comumente se reforça a ideia de sua inferioridade, submissão, não apenas para com os divinos, pois, em tese, toda a sociedade estaria sob a égide deles, mas notadamente em relação ao seu senhor (*kyrios*), seja o pai, seja o cônjuge. Isso faz parte de um quadro social, que, na *mímesis* poética, possibilita-nos profícuas investigações. Esse tipo de investigação nos interessa, principalmente pelo fato de sabermos que, mesmo com certos limites, a inserção social feminina, na *pólis*, era especialmente destacada quando se tratava do âmbito sacro, e não desconsideramos que

O teatro era um dos grandes santuários religiosos. Era um campo dedicado fundamentalmente a Dioniso, onde se apresentavam temas míticos através de uma espécie de encenação ritual. Ritual é a encenação de um mito e, participando de um ritual, estamos participando do mito (CAMPBELL, 2015, p. 163).

Essa assertiva nos faz pensar que importante é salientar o fato de que essa relação entre o culto religioso e a estética teatral, não estava somente, na origem, remota do gênero, no enredo das peças ou nas procissões, que ocorriam durante os festivais. Isso porque a própria arquitetura espacial do ambiente tinha um lugar especialmente definido para a divindade: o altar (*thymele*), dedicado a Dioniso, que ficava propício para a visualização do público. Estes não só viam o espetáculo, como, mesmo sem que o quisessem, contemplavam a presença do deus bem no centro. Ao mesmo tempo, não podemos ignorar que, em sua localização, era inegavelmente Dioniso o espectador com a melhor posição estratégica do teatro, contemplando perfeitamente a massa de milhares de pessoas e o transcorrer de toda a encenação²⁰⁴.

Nesse sentido, sabemos que não apenas nas Grandes Dionisiaca (celebração cívico-religiosa, nas quais se inseriam os festivais teatrais) a participação feminina era crucial, através das Mênades²⁰⁵, como também em outros rituais sacros, a exemplo das Tesmophoriantes²⁰⁶. E,

²⁰⁴ Vide Figura 18.

²⁰⁵ Também conhecidas como Bacantes, devido a relação com a versão romana (Baco) do deus, eram mulheres que cultuavam Dioniso e eram responsáveis pela organização de seus cultos, e essa associação do feminino com essa divindade sempre foi algo comum, o que “É significativo que o dionisismo se dirija de preferência aos que não podem enquadrar-se inteiramente na organização institucional da *pólis*. O dionisismo é, de início e, por predicação, religião de mulheres.” (VERNANT, 1990, p. 420-421). Esse tipo de inversão e desconstrução era típico desse seguimento.

²⁰⁶ Assim eram chamadas as mulheres responsáveis pelos rituais de mistério dedicados a Deméter e a Perséfone, que ocorriam secretamente, sem a presença dos homens, pois essa participação era proibida e que, em geral, ligava-se a fertilidade e a agricultura. Essas deusas também eram celebradas no mistérios Elêusis, que também ocorriam em sigilo.

embora estivessem afastadas das instituições políticas, enquanto membros dos conselhos, as mulheres tinham funções na *pólis*²⁰⁷, quando consideramos o seu caráter *lato sensu*. Assim, poderemos ver a sua inserção, no espaço público da cidade, através da liderança nos rituais religiosos (uma sacerdotisa, escolhida pelo conselho político, era responsável pela organização dos festivais), da condução dos rituais fúnebres entre outros. Essa mulher não estaria, então, apenas reclusa e silenciada, no ambiente doméstico, sem ao menos poder circular pelas ruas, apesar de muitos considerarem que a sua movimentação estava completamente limitada, não só ao *oikos*²⁰⁸, mas em apenas um cômodo da casa, o *gineceu*.

Logo, para que possamos analisar a sua *mímesis* poética da beleza trágica de Helena, precisamos, primeiramente esclarecer três equívocos basilares que julgamos importantes reconsiderar, em resumo: a religião como uma área marginal; a generalização do que se concebe da mulher na Grécia, a partir unicamente de Atenas; e, por último, a perspectiva estabelecida sem a indistinção entre as classes sociais.

Em primeiro lugar, necessitamos entender a prática religiosa, em toda a sua diversidade, tanto as de âmbito público ou privado, seja as que ocorriam sob o controle do estado, as religiões cívicas, sejam as que se realizavam secretamente. Enfim, independentemente de suas especificidades, é essencial compreender a religião como parte integrada à sociedade e, conseqüentemente, uma área relevante, e não periférica, de pouco valor²⁰⁹. Resolver esse

²⁰⁷ Há alguns equívocos correntes sobre o papel da mulher na sociedade grega, principalmente na *pólis*, e que alguns trabalhos nos ajudam a refletir, como os de Marta Mega Andrade, em *O Feminismo e a Questão do Espaço Político das Mulheres na Atenas Clássica* (2001), *A Vida Comum: espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica* (2002), em “Espaço e ideologia na cidade das mulheres” (2009), em “A cidade das mulheres: a questão feminina e a *pólis* revisitada” (s/d) e de Fábio Morales (2014), em *A democracia ateniense pelo avesso*. Ao mesmo tempo, salientamos que é preciso evitarmos uma visão romântica e ilusionista de uma mulher livre na Antiguidade, porque, sem ir pelo extremismo, apenas buscamos uma leitura fundamentada e legítima.

²⁰⁸ Este que foi um local dentro de casa, estabelecido pelo arquiteto romano, Vitruvius, como sendo o determinado para as mulheres, que deveriam, mesmo em suas residências, ficarem reclusas, sem liberdade de movimentação. No entanto, a arqueologia não comprovou nada nessa direção, sendo assim, a sua historicidade ainda é motivo de dúvida, tendo em vista a ausência do *gineceu* nos vestígios arqueológicos, como explica Marta Mega Andrade (2009), em “Espaço e ideologia na cidade das mulheres”.

Essa determinação do *oikos*, ou seja, do ambiente doméstico da casa, como sendo o local resguardado as mulheres, resguarda algumas contradições, pois, sabe-se que elas tinham relações constantes com a vizinhança e iam aos santuários e aos cemitérios, por exemplo. Todavia, essa discrepância é bem comum, tanto que Duby & Perrot (1990), após dizer que “Elas são de fato descritas como vivendo no interior da casa, *oikia*, na parte que lhes é reservada e tem o seu nome, o *gineceu*” (DUBY & PERROT, 1990, p. 241), dizem posteriormente que, além de realizar deslocamentos em torno da vizinha, a fim de trocarem saberes e artes, também “a sua iniciativa pode ultrapassar os limites do *oikos*, estando-lhe aberto o caminho para os santuários.” (Idem, p. 452). Essa contradição se acentua, mais ainda, ao dizer que “na Grécia clássica, não existe esfera do privado separada ou oposta à do público” (DUBY & PERROT, 1990, p. 441), ou seja, se o *oikos* é privado, restrito a casa da família, e que a mulher não estava no ambiente público, como sempre se repete, como compreender que para eles não havia distinção entre o público e o privado? Isso nos revela mais um problema de leitura anacrônica, em que partimos, dos nossos pressupostos, para avaliar o da Antiguidade e que sabemos ser algo problemático.

²⁰⁹ Desse equívoco, por exemplo, decorre a visão de que a mulher não possuía nenhum protagonismo nessa sociedade, ignorando a sua participação efetiva, inclusive, de liderança, nos rituais de maior renome, realizados

impasse é fundamental para termos a exata dimensão da participação feminina nessas atividades, porque não se tratava de um espaço marginal, ao contrário “atuar nos ritos da comunidade, para as mulheres de famílias cidadãs configurava, sem dúvida, uma prerrogativa cívica de primeira ordem” (ANDRADE, 2001, p. 8). Isso porque, a autora completa (2001, p. 10) que a atividade religiosa das mulheres era pública e não se tratava de uma exceção, pelo fato de que ela integrava a lógica da *polis* enquanto instituição. Daí depreende-se o fato de a Tindarida propor, não aleatoriamente, como estratégia, o uso dissimulado do ritual religioso fúnebre de Menelau, já que, de fato, era um costume que esses ritos fossem feitos pelas mulheres, em especial, as esposas. Tanto que Teoclimeno, apesar de sua intransigência característica, não ousa em evitar que ela o faça, o que seria incorrer em uma *hybris*, e diz: “Assim se faça: permito que se cumpra as **leis divinas** dos Pélopidas! O meu lar está, de fato, **imaculado**,” (ἀλλ’ εἴα: τοὺς μὲν Πελοπιδῶν ἐὼ νόμους· καθαρὰ γὰρ ἡμῖν δώματ’²¹⁰; EURÍPEDES, v. 1429; *destaques nossos*). E, uma vez que o sepultamento era obrigação dos vivos, essa passagem²¹¹ nos demonstra que

Acreditava-se ainda que, se os ritos fúnebres não fossem devidamente realizados, tanto os insepultos (*ataphoi*) quanto os familiares vivos e a própria polis sofreriam problemas e castigos de ordem divina, poderiam ser assolados por pestes, secas, derrotas militares entre outros infortúnios, ações que seriam infligidas pelos deuses em resposta ao desrespeito e à desobediência às leis superiores e em consequência do insulto à dignidade do morto insepulto. (...) Negar a realização dos ritos funerários aos mortos constituía um ato de *hybris* contra os mortos e contra as divindades, pois os mortos, incondicionalmente, precisavam ser conduzidos e submetidos ao Hades (BRAGA, 2015, p. 51).

nas cidades, quando, na verdade, tratava-se de uma atividade de destaque e de honra. E, como sabemos, muitos eram realizados à revelia do conhecimento masculino e/ou do estado.

²¹⁰ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099%3Acard%3D1412>, acessado em 17/06/2020.

²¹¹ Nessa alusão, chamamos atenção para dois termos presentes: *nómos* e *katharás*. Em grego, *nómos* representa. De significação bastante ampla, inclusive sendo objeto de investigação filosófica, todavia o que nos interessa é que, neste caso, *νόμος* indica os costumes, como uma espécie de *daímon* das leis e, por isso, justificamos a nossa escolha de tradução por “leis divinas”, e não apenas por “costumes”, o que daria um teor mais generalizado e que dispersaria o sentido sacro. Na *Teogonia* (v.66), de Hesíodo, *nómos* representa a partilha, em que se goza daquilo que lhe ficou estabelecido, enquanto, em *Os trabalhos e os dias* (v. 277), é a norma disposta por Zeus aos homens. Por sua vez, o termo “καθαρά” significa o que é limpo, puro, como explica Romizi (2006, p. 645), mas, nesse contexto, diz-se que a casa se encontra higienizada, não pela falta de sujeira cotidiana, e sim, por não haver nenhum mal, cuja limpeza nenhum alvejante poderia realizar. Isso porque *katharás* refere-se a impurezas impossíveis de expurgar, que são as máculas de descumprimento com os pressupostos essenciais dos deuses, assim, optamos pela tradução por “imaculado”. Acreditamos que este ressalta a espécie de pureza de que trata o contexto, no qual Teoclimeno defende-se, previamente, dizendo que o seu palácio está livre de qualquer maldição, pois o sangue de Menelau não foi derramado naquele espaço.

Em nossa segunda observação, é imprescindível evitarmos o que, comumente se faz: a generalização, do amplo universo grego, com todas as suas diversas cidades, a partir de uma única cidade - Atenas. Esta, talvez por ser uma das que mais são estudadas, acaba sendo o ponto de partida e a referência. Isso não seria de todo errôneo, porém o problema é que muitos estendem essa realidade específica para toda a Grécia. Apesar de importante, não podemos esquecer que Atenas era uma entre tantas cidades-estados, da Hélade, que, como registra o historiador Hansen (2004), chegou a ter quase mil cidades. E, nessa confusão, conseqüentemente, incide mais alguns equívocos a respeito do pensamento sobre a mulher, ao esquecerem de relativizar e pontuar as especificidades de cada realidade. Em Lesbos, por exemplo, a cidade da poetisa Safo, comenta-se que havia uma liberdade muito maior, tanto que, para Luis S. Krausz (1992) “(...) elas foram tão livres como o são hoje no Ocidente” (KRAUSZ, 1992, p. 9). Em Esparta, a condição feminina também era bem diversa, com maior liberdade do que em Atenas, e, além do cuidado com a agricultura e a logística econômica da família, elas podiam, até mesmo, participar da disputa dos jogos. Esse debate é oportuno para o nosso trabalho, pois Helena não era uma ateniense, e sim, uma espartana, logo, algumas diferenças são cruciais, e ela se referia orgulhosa: “Nossa pátria não é, em nada, anônima, Esparta” (ἡμῖν δὲ γῆ μὲν πατρίς οὐκ ἀνώνυμος, Σπάρτη²¹²; EURÍPEDES; v. 16-17).

Em nossa terceira e última advertência referimo-nos ao zelo que devemos ter, ao tratar indistintamente as características da atuação feminina entre as classes sociais, sem compreender os liames entre eles. Porque precisamos conceber que mobilidade social de uma mulher pobre ou escrava era, naturalmente, devido a própria exigência do trabalho, mais ampla do que a de uma senhora da classe mais abastada. Da mesma forma, uma estrangeira teria um outro papel social bem diverso do de uma mulher livre. Um bom exemplo dessa diferença, na *mimesis* poética, é o caso de *Medéia*, de Eurípedes, que, pelo fato de ser uma estrangeira, a sua representação ganha traços específicos, pois ela é o retrato de uma mulher bárbara.²¹³ O contrário, por exemplo, temos, em *Helena*, a imagem de uma esposa fiel, e que era uma grega por excelência, rainha em Esparta. Essa posição, inclusive, nos esclarece o seu desespero trágico em seguir no Egito, e, logo, como estrangeira, levar uma vida de escrava, além disso,

²¹² Texto disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0099>, acessado em 17/06/2020.

²¹³ Ademais é interessante ressaltar, mais uma vez, que, nas versões mais antigas do mito de Medéia, não havia essa sua imagem infanticida.

podendo casar-se com um bárbaro²¹⁴ (*βαρβάρου*, *Helena*, v. 295). Essa cena é exemplar de sua vivência do mito da beleza trágica, pois, devido a seu porte, foi tanto usada como motivo para a guerra, como também sofreu o louco desejo de um egípcio, que a impõe o casamento e a ameaça de matar o seu esposo e/ou qualquer grego que chegasse em suas terras. As duas situações são imerecidas, indesejadas, fazendo a protagonista perceber estar em um conflito indissolúvel. Vejamos o excerto abaixo:

*ἔπειτα πατρίδος θεοί μ' ἀφιδρύσαντο γῆς
 ἐς βάρβαρ' ἦθη, καὶ φίλων τητωμένη
 δούλη κατέστηκ' οὔς' ἐλευθέρων
 (...)
 ἀλλὰ πάντ' ἔχουσα δυστυχῇ
 τοῖς πράγμασιν τέθηκα, τοῖς δ' ἔργοισιν οὐ
 (...)
 τί δῆτ' ἔτι ζῶ; τίν' ὑπολείπομαι τύχην;
 γάμους ἐλομένη τῶν κακῶν²¹⁵ ὑπαλλαγάς,
 μετ' ἀνδρὸς οἰκεῖν βαρβάρου πρὸς πλουσίαν
 τράπεζαν ἴζουσ'; ἀλλ' ὅταν πόσις *πικρὸς*²¹⁶
 ξυνῇ γυναικί, καὶ τὸ σῶμ' ἐστὶν πικρόν.²¹⁷*

A partir daí, os deuses arrebataram-me de minha pátria
 direcionando-me aos bárbaros, e, ausente dos amigos,
 escrava me tornei, mesmo nascida livre;

(...)

Mas, tendo suportado tantas adversidades,
 morri por essas situações, e não factualmente.

(...)

Por que, ainda assim, eu vivo? O que me reserva o destino?
 Agarrar-me as núpcias como fuga dos males,
 Viver com homem bárbaro, sentada em sua mesa farta?
 Mas sempre que um marido repugnante
 a uma mulher se une, também todo o corpo dela é repulsivo.
 (*Helena*, v. 273-275; 285-286; 293-297; *grifos nossos*)

²¹⁴ Assim eram chamados os não-gregos e não falantes da língua grega. Os romanos, posteriormente, também passaram a utilizar esse termo, para designar os que não faziam parte do seu império, o que consequentemente, passou a adquirir sentido pejorativo de rústico, grosseiro, ignorante. Mas, de modo geral, o que nos importa perceber, na passagem referida, é o teor de decadência, desonra e mácula que se vê nesse possível enlace matrimonial, acentuando o contexto trágico.

²¹⁵ Essa forma de genitivo plural “*τῶν κακῶν*” (dos males) reforça o que defendemos sobre a repetição da coletânea de mazelas que assolam a nossa personagem trágica, e que, em outros momentos, vimos na forma de *κακάς*.

²¹⁶ O temor de incorrer, em mais uma mácula, casando-se com um homem asqueroso, fica evidente no uso duplicado de repugnante (*πικρὸς*; v. 296), referindo-se ao esposo, e, posteriormente, ao tratar da contaminação que a sua própria mulher receberia sendo também toda ela repulsiva (*πικρόν*, v. 297).

²¹⁷ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099%3Acard%3D293>, acessado em 17/06/2020.

Diante do exposto, devemos ter cuidado com as armadilhas da simplificação, da generalização, como também da tendência em “romantizar” o nosso objeto de estudo. Reiteramos isso, pois, através das observações acima, não queremos, de modo algum, ignorar vários signos de opressão registrados nesse universo e que, infelizmente, ainda aprisionam o ser feminino nos dias atuais. O que nos interessa é, partindo das desconstruções e esclarecimentos acima, discernir sobre questões imprescindíveis para a nossa análise. Mesmo porque, analisar o mito da beleza trágica em *Helena* passa por considerar que temos a representação de: uma mulher, juntamente com todas as suas complexidades; astuciosamente atuante e dominadora, no engendramento da fuga; comandante dos “supostos” rituais religiosos fúnebres do marido; e, além de tudo, uma Espartana, com a sua especificidade retratada anteriormente, que, no Egito, era tratada como uma estrangeira, por isso também o seu temor de lá permanecer, casando-se com um bárbaro. Esse casamento era considerado por ela nefasto, como fica evidenciado, desde o início da peça (*Helena*, v. 50-65), porque concretizaria o mito da beleza trágica indissolúvelmente, não só pela sua “responsabilidade” pela guerra, como pelo seu destino de casar com um bárbaro e viver como estrangeira, escravizada em um enlace odioso.

Partimos dessas premissas, sabemos da fundamental importância feminina do ritual religioso funerário, na sociedade grega, e de que esse encargo será utilizado como meio para o seu projeto de fuga com Menelau. Michelle Perrot & Georges Duby (1990, p. 225), em *História das Mulheres no Ocidente*, comentam que o papel das mulheres estava nitidamente demarcado, nessas ocasiões, e era essencial, tanto que, mesmo na guerra, elas se faziam presentes para receber o herói morto e realizar os preparativos. Os ritos e os monumentos funerários, como as sepulturas, eram meios de preservar a memória e a história dos mortos, a fim de que fossem, de certa forma, eternizados, por isso, ele tinha um valor social e religioso significativo. Nesse contexto

Inversamente, o mundo da vida cívica, na sua dimensão religiosa, não pode ignorar por completo as mulheres. O universo do sagrado exige a sua presença, porquanto só elas possuem certas chaves que comandam a renovação da vida e também portanto a perpetuação das cidades. Os deuses falam às mulheres e contam com o seu serviço. Haverá, portanto, de entre abrir-lhes a porta, para que se cumpram os rituais que os exigem, sob a suprema vigilância dos homens, que espreitam à porta dos santuários por não poderem penetrar no seu interior (PERROT & DUBY, 1990, p. 462).

Mediante essa percepção, conseguimos entender melhor o porquê de Helena se apropriar desse espaço de atuação, que o sabia ser, eminentemente feminino, para erigir o seu

plano, vendo-o como uma oportunidade única para a sua libertação. Então, a partir do seu *insight* (*Helena*, v. 815), ela começa a explicar a Menelau todo o processo necessário, e o primeiro deles seria o de conseguir ter como aliada Teônoe, a irmã do rei, já que, por ter o dom da premonição, de nada adiantaria fazer algo que ela não o soubesse e pudesse delatar ao irmão. Suplicante, a Tindarida ajoelha-se aos pés da profetiza - que, obviamente, já sabia da presença de Menelau – e pede-lhe que não revele ao rei a presença do seu esposo, a fim de que ele sobreviva.

Destacando-se pela eloquência e persuasão, ela argumenta para Teônoe que se deveria examinar a questão pelo ângulo da justiça, ou seja, dos deuses e do seu pai, um rei que sempre foi respeitado e digno (*Helena*, v. 910-917). Segundo sua perspectiva, justo seria devolver o que não lhe pertence, e respeitar a virtude, ao invés do irmão “não justo” (*οὐ δικάϊω*; v. 921). Persuadindo-a, ainda mais, diz que, se ela é profetiza dos deuses, deve obrigatoriamente respeitar ao que é a designação divina e, conseqüentemente, não deve favorecer os injustos projetos do irmão (*Helena*, v. 920-929).

Enfatizando a beleza do que seria a sua ação piedosa, Helena convence que a profetiza aja em seu favor, induzindo-a a realizar uma atitude piedosa, ou seja, condicente com os desígnios divinos, que agradam os deuses. Menelau também se soma, na súplica, mas destaca que jamais conseguiria submeter-se a humilhação de ficar de joelhos, como fez a sua esposa. Teônoe, então, diz que, sendo piedosa, desde o nascimento, aos deuses e fiel ao seu pai, não iria cair em uma mácula, favorecendo ao irmão.

Resolvido esse axioma inicial, vê-se a filha de Zeus percebe a urgência de uma nova etapa estratégica (*Helena*, v. 1032-1034), para que consigam salvar a ambos e pede que seja atendida em sua proposta substancial: a fictícia morte do marido. Este, primeiro, não considera de que seja uma boa opção, pois traria azar e seria fora de época, mas acaba se convencendo e considerando uma ótima ideia, principalmente quando ela sugere de que irá usar como artifício a recriação de um rito. Ou seja, comumente, as esposas eram responsáveis pela realização dos ritos fúnebres do marido, porém, como eles precisam fugir, ela irá dizer que o costume grego orienta que pessoas que morrem no mar, devem ter o funeral em águas marítimas. Com a astuta recriação do ritual, eles poderão, no alto mar, finalmente, ter condições propícias para a fuga, assim, após ter conseguido entender todo o planejamento da esposa, Menelau exclama que ela acabara ter outra ideia excepcional (*Helena*; v.1067).

O coro intercala e expõe a fama injusta de Helena por toda a Grécia e fora dela, em que a proclamam como: “traidora, infiel, injusta, sem Deus” (*προδοτίς, ἄπιστος, ἄδικος*,

ἄθεος; *Helena*; v. 1149). Estes quatro adjetivos caracterizam a fama que se espalha por todos os cantos e, mesmo sem de fato estar morta, fazem Helena ter uma morte simbólica com toda a destruição que é feita do seu nome. Traidora (*προδοτής*) do casamento e da família. Infiel (*ἄπιστος*) com o marido nobre e com o cumprimento de seu papel de rainha. Injusta (*ἄδικος*) com a sua pátria e o seu povo, e, ainda por cima, sem Deus (*ἄθεος*), pois não há divindade que pudesse apoiar e/ou protegê-la de tantas desgraças, estando, então, sozinha. Lembremos que, como comentamos no capítulo anterior, nesse período, essa adjetivação qualificava uma pessoa que havia sido abandonada pelos deuses, e não a incrédula, como explica Roberto Calasso (2004, p. 11-12). Assim, Helena estava desprezada pelo divino e por toda a sua proteção, o que representa uma grande desqualificação, que a afundava, mais ainda, em múltiplos males (*kakà*) e numa desonra sem precedentes.

Daí, Teoclimeno entra em cena e diz saber que algum grego chegou e que ele não deixará que levem a sua dama, quando vê-la vestida de luto, com os cabelos cortados e a face inundada em lágrimas. Ela conta que Menelau morreu e, encenando uma peça dentro da peça, possibilita a virada do enredo para concretização dos seus objetivos. E, para conseguir o seu comprometimento, ela garante que irá casar-se com ele e que, inclusive, deve começar a organizar os preparativos do matrimônio. Atônito com a notícia, o rei compromete-se com a estratégia que ele próprio desconhece. Ela prostra-se aos seus pés e clama pela permissão do funeral náutico, salientando a importância dos rituais fúnebres e de ela mesma ser a condutora do mesmo. Menelau, disfarçado como mensageiro, reforça a veracidade desse pressuposto. O rei, após todo o diálogo, fica comprometido com todos os gastos necessários, com comida, nau, armas, remeiros, enfim.

Além disso, vê que a prerrogativa da presença da esposa no ritual é imprescindível, e ele acata, pois teme o ato ímpio (*Helena*, v. 1275-1280). Estabelecidos os acordos, utilizando-se de sábia e astuta eloquência, ela já o chama de novo marido (em grego, *πόσις*; *Helena*, v. 1399). Além do mais, reafirma que se cumpra o que se deve: honrar as prerrogativas divinas e a memória do falecido (*Helena*; v. 1399-1402), pois, de sua parte, está comprometida em ser uma esposa honrosa.

Temendo que os marujos, em algum momento, percebam o propósito e se interponham, Helena insiste para que o rei os ordene que só ao mensageiro estrangeiro (Menelau) eles devem ser obedientes (*Helena*, v. 1416). Essa perspicácia será primordial para a consolidação de sua estratégia, tanto que, ao final, quando os servos retornam e contam sobre a fuga, dizem ao rei: “Causaste a confusão!” (*Helena*, v. 1553). Tendo fugido com comida, a nau e as armas,

fornecidas pelo próprio Teoclimeno, os marujos surpreendem-se com o plano bem traçado e com a encenação que a Tindarida promovia no navio, ela se movia sutilmente e, astuciosamente, chorava pelo suposto cônjuge morto (v. 1526-1529)

Ainda mais, surpreendem-se com o fato de, após perceberem de que se tratava de um golpe e tentarem ganhar aquela emboscada na luta, virem Helena erguendo-se, gritando e motivando a tropa ao combate, como um capitão de guerra. Não obstante todo o planejamento do estratagema, ela também é responsável pela liderança no enfrentamento durante o processo da fuga, em que

*παρακέλευσμα δ' ἦν
πρύμνηθεν Ἑλένης: ποῦ τὸ Τρωικὸν κλέος;
δείξατε πρὸς ἄνδρας βαρβάρους:*

Exortava
Helena da popa: “onde está a glória de Tróia?
Mostrai para os bárbaros!”
(*Helena*, v.1602-1604)

E, assim, todos eram movidos pelo ímpeto de lutar gloriosamente pela vida e/ou entregar-se belamente à morte, eles se deixavam levar pelas exortações. O que demonstra, como outrora dissemos, que Helena possui um caráter elevado de inteligência, astúcia, dignidade e liderança, conseguindo persuadir e fazer acontecer os seus projetos de maneira destacada. O que nos é, mais uma amostra de que a invisibilidade, o anonimato e o silêncio feminino, geralmente discutido, no âmbito social grego, nem sempre é o que se contempla, nas personagens trágicas, em que temos “Heroínas com comportamentos viris, atípicos para uma sociedade androcêntrica” (CASTRO, 2011, p. 23). Na *mimesis* poética, não a vemos subordinada ao seu *kyrius*, ao contrário, Menelau é quem se vê comandado e servindo aos seus planos, assim como Teoclimeno, que, mesmo sem perceber, é grande aliado de seus artífices. Quando ele se dá conta disso, ela encontra-se distante e ele exclama: “Fui pego por estratagemas de mulheres. Como sou miserável!” (*ὦ γυναικείαις τέχναισιν αἵρεθεῖς ἐγὼ τάλας*²¹⁸; *Helena*, v.1621).

Ele, então, decide por vingar-se da irmã, matando-a, pois ele a entende como cúmplice da trama, mas é impedido por um servo que destaca que foi feito o justo. Os Dióscuros, nesse

²¹⁸ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099%3Acard%3D1621>, acessado em 17/06/2020.

momento, aparecem para intervir, afirmando que a vontade divina e suprema de Zeus foi feita, a medida em que o seu nome já fora utilizado para os propósitos necessários, tendo emprestado o seu nome (*τοῦνομι*²¹⁹; *Helena*; v. 1653). Assim, como um *pharmakós*, ou seja, como um sacrifício, vê-se que Helena foi usada, em prol de propósitos maiores. Segundo Northrop Frye (2014, p. 279; p. 524), o *pharmakós* é como um bode expiatório, uma vítima, escolhida, geralmente, para a morte, e que é realizada em razão de algo maior, como, por exemplo, para fortalecer outras pessoas. Para Dulcileide Virgínio do Nascimento (2012), a peça seria uma *pharmakós*, não a personagem, pois “O poder do discurso encontrado, no texto de Eurípides, funciona como um *phármakon* e busca acabar com a “má reputação” de Helena (...)” (NASCIMENTO, 2012, p. 2899). Logo, o ambivalente “bode expiatório” se concretiza na obra em questão, tanto por meio da heroína, como da narrativa em si, haja vista que “A metafórica trágica aponta quase regularmente para a situação de sacrifício” (BURKERT, 2001, p. 65).

Todo esse exposto nos ajuda entender porque, em nossa proposta de investigação do mito da beleza trágica, vemos essa hipótese do sacrifício, não apenas presente em *Helena*, como também, em Narciso, e Psiquê. Isso porque, a *alétheia*, enquanto propriedade do mito, reside também no símbolo alegórico do sacrifício, em que se projeta alguma ação de maior representatividade, principalmente na área coletiva, a fim de que a morte ou a condenação de alguém signifique, antagonicamente, benefício para outrem. Por isso, em detrimento de seu nome e de sua fama, a Helena euripidiana foi responsabilizada injustamente pela guerra de Troia, cujos propósitos divinos fizeram-se imperiosos.

Nessa aparição, os Dióscuros revelam outro dado, o de que, no fim da vida Helena seria divinizada e, juntamente com os irmãos gêmeos, passará a receber libações como as deusas, além do local do seu rapto, em sua homenagem, ter passado a se chamar pelo o seu nome. Sacralizada, ao final da peça, a heroína trágica, um dos maiores exemplos do que categorizamos como o mito da beleza trágica, faz remontar a um longínquo período em que assim já o era. Essa divinização faz parte do processo do seu ritual de passagem, associado ao do sacrifício, em que, como compensação por ter se colocado em prol da comunidade, ascende ao status divino. Haja vista que essa dimensão religiosa da personagem, não está presente apenas, em Eurípides, essa imagem remonta ao período da matrística, da Grande Deusa²²⁰, época em que

²¹⁹ De *ὄνομα*, significa “nome”, “fama”, como orienta Romizi (2006, p.877).

²²⁰ Sobre esse período, sugerimos a leitura do livro *Essencial Mitologia*, de Baby Siqueira Abrão (2016), *As mulheres das tragédias gregas: poderosas?*, de Susana de Castro (2011), *Mitologia Grega* (vol. 1), de Junito Brandão (1993), a fim de entender as raízes dessa cultura voltada à Grande Mãe, em Creta, no velho Egito e na Pérsia, que foram facilitados pelas descobertas arqueológicas de Marija Gimbutas. Esta, no decorrer de suas pesquisas, descobriu vestígios de uma época que uma notadamente marcada pelo culto a Deusa Mãe, suplantada pelo patriarcalismo, através do modelo indo-europeu.

havia a supremacia feminina, e, provavelmente, Deméter²²¹ seria a adorada divindade, cujos poderes de fertilidade e da agricultura eram os geradores e renovadores da vida. Por isso, não podemos deixar passar despercebido, um momento em que o coro faz um discurso esclarecedor sobre essa divindade, a sua filha raptada, Perséfone²²², e sobre esse período religioso de sua supremacia (*Helena*, v. 1300-1368). O que demonstra a rica relação da obra com crença na *Máter*. Mais ainda, essa referência, entre outras coisas, também promove o relevo do caso do rapto de sua filha, que, assim como Helena, sofreu esse revés devido a sua beleza.

Desafiadora é a nossa tese acerca do mito da beleza trágica em *Helena*, uma vez que essa obra, do início ao fim, gira em torno do tema central do *kalón*, em suas mais diversas facetas. Fato que refletia o que se era a sociedade grega: ansiosa pelo belo, em todos os níveis e lugares, vida bela, ação bela, morte bela, enfim, a beleza, não só um atributo, mas uma aspiração e uma exigência. Assim, fazendo-se presente, desde a referência inicial, no concurso das deusas²²³, disputando-se a mais bela (*Helena*, v. 20-40); a vemos também, na descrição de ações belas (*Helena*, v. 950-953); na conceituação da morte bela (v.298-301; 842-854); e, até mesmo, naquilo que seria considerado uma bela traição, ao se fazer o justo (v.1638).

Como vemos, nesses exemplos acima, a obra circunda em torno da ideia central do *kalón*, em suas diversas acepções, desde o seu caráter moral, quanto formal. Contudo, essa constatação nos resguarda grandes desafios, uma vez que, analisar o mito da beleza trágica, não significa apenas encontrar a semântica do belo, e sim, observar o que nele há de nefasto. Essa é a nossa grande chave de leitura, e, por isso, temos a necessidade selecionar, dentre as inúmeras referências à beleza da obra, aquelas em que o *kalón* trazia consigo consequências graves, penosas, porém necessárias e imerecidas, e, além de tudo, inevitáveis. Portanto, investigando

²²¹ Identificada, em Roma, como Ceres, foi uma deusa legítima para a representatividade agrícola, de fertilidade, enfim. Ao ter a sua filha raptada, sofreu desesperadamente e interrompeu as colheitas, limitando a própria vida humana de prosseguir. Zeus precisou fazer algo para evitar tamanhos tormentos, mas não conseguiu fazer com que a sua filha seja recuperada, pois, ao ter descumprido o jejum no inferno, ela não mais poderia retornar. A solução encontrada foi a de alternar períodos na terra, aplacando o seu coração sofrido e, conseqüentemente, interferindo nas estações da natureza.

²²² Filha de Deméter, associada, em Roma, a Prosérpina. De beleza esplendorosa, como sabemos, foi raptada por Hades, o que gerou graves transtornos, reinando, ao seu lado, no submundo. Sua divindade está relacionada também com a agricultura e as estações do ano. Salientamos a necessidade de se ter uma atenção especial as referências feitas a essa personagem, no decorrer deste quarto capítulo, pois ela é um eixo comum entre os três mitos em análise. Sendo assim, ela aparece, em sua versão grega, como Perséfone, no mito de Helena, e como Proserpina, nos de Narciso e Psiqué.

²²³ Quando Atena, Afrodite e Hera, entram, em disputa, para se consagram como a mais bela, muitos supõe ser esse embate uma exposição de algo frívolo e superficial, demonstrando a futilidade de três grandes e poderosas divindades. Mas nós consideramos, na verdade, que, essa competição resguarda sentidos profundamente significativos, principalmente porque a sua inserção é o de uma sociedade em que a beleza, estava longe de ser mero semblante físico, mas que perpassava pelos mais diversos âmbitos sociais, como discutimos no decorrer dessa tese.

as situações vividas pela heroína, no decorrer da peça, vemos que Helena se consagra, não apenas como um dos maiores símbolos do ideal de beleza na Antiguidade, mas, sobretudo, das nefastas consequências que dela podem decorrer. É preciso salientar que essas reverberações trágicas são diversas, pois atingem todos ao seu redor, como os homens que foram a guerra e perderam a vida, os filhos sem os pais, as esposas sem maridos, as cidades destruídas, mas não é só. A tragicidade consequente de sua beleza afeta, principalmente, a si própria, como a nossa investigação destaca, que é julgada indevidamente e relegada à uma condição indigna.

Destacamos que a tragédia de Eurípedes, em especial, possibilita-nos repensar a respeito da sacralidade, como também da *mímesis* do feminino, enquanto mito trágico, pelo argumento da beleza. A peça fala sobre a ascensão (*anodos*) e recuperação da fama gloriosa e eterna (*kléos*), já que a mulher, retratada por Ésquilo, como a destruidora de homens, naus e cidades²²⁴, resgata a sua dignidade, a sua verdade, *alétheia*, que havia sido perdida em intensa vivência trágica devido a sua beleza maculosa.

Em Eurípedes, apesar de ser considerado o mais mundano dos tragediógrafos, como defende Susana de Castro (2011, p. 8), a interferência divina na vida humana ainda se faz presente, dividindo espaço com o poder humano de argumentação e de autodefesa, através da influência do sofismo. Isso porque, compreender o culto religioso, em um contexto de elaborada formulação estética, passa, necessariamente, por compreender historicamente, e sem anacronismos, um conjunto de demandas sociais em fervorosa modificação. Sendo assim, a relação entre o humano e o divino não se elimina, ao contrário, passa a vigorar com novas percepções, em tudo, conflitantes e de riquíssima investigação, por isso, a tragédia expressa “(...) um momento trágico, no qual se confrontam continuamente os valores e pensamentos jurídicos, social, as tradições míticas e heroicas” (FRATESCHI, 2008, p. 50). Além de tudo,

na tragédia grega antiga, não deixamos de observar tal relação entre o humano e o divino, intermediada por seres “numinosos”, (*numes*) heroicos. O sentimento único vivido, na experiência religiosa, é a experiência do sagrado, em que se confundem a fascinação, o terror e o aniquilamento (FRATESCHI, 2008, p. 51).

Entre a fascinação e o horror, a atração e a repulsa, a dádiva e a maldição, realiza-se o mito da beleza trágica em *Helena*. Nessa obra, vemos a rainha espartana ser estrangeira e escrava, no Egito; a de corpo fiel ao marido, mas de nome maculado por um fantasma; a que

²²⁴ Em *Agamêmnon* (v. 685-690), Ésquilo, em belíssimo jogo vocabular e fonético, relaciona a raiz do seu nome o signo de destruição como algo inerente, questionando quem teria dado nome tão coerente a Helena (*Ελέ- ναι*), a destruidor de naus (*Ελέ- νας*), destruidora de homens (*Ελ- ανδρος*) e destruidora de países (*Ελέ- πτολις*).

nada fez e, em tudo, é condenada... Devido um atributo que a acompanha, desde o nascimento: a beleza sem igual. Lembremos, inclusive, que, na *Ilíada* (III, v. 133-170), e, em *Diálogo dos mortos* (livro XVIII)²²⁵, de Luciano, tal é o resplandecer de sua formosura, que entendem como justificável tantas mortes, tantas dores, mediante à beleza divina que os faz transcender ao êxtase, apesar de suas penosas consequências.

A nobreza da nossa heroína, tanto social, quanto moral, intensifica o seu *phátos*, no mito da beleza trágica, pois, como diz Aristóteles, na *Poética*, a decaída é sempre maior para os que são de alta estirpe social, os ditos “homens superiores”, cuja vida dá-se em torno dos signos da *areté*. Ao mesmo tempo em que a beleza, constantemente admirada por todos, passa a figurar como signo de maldição e de repulsa, como vimos com Teucro (*Helena*, 68-82; 120), reforça esse estigma trágico, principalmente quando ele passa pelo reconhecimento, ou seja, a *anagnorisis* (*Helena*, v. 259-263; v. 303-305; v. 384-385).

Então, como podemos perceber, *pólis*, *poiésis*, *alétheia*, sacralidade e mito, no que tange a formulação do mito da beleza trágica, não se anulam, ao contrário, são elementos inter-relacionáveis e indissociáveis, que formam um amálgama precioso e complexo. Precioso, porque nos oportuniza ricas experiências investigativas, e, complexo, porque não se reduz a simplistas e/ou uníssonas explicações. Além do mais, não nos cansamos de reiterar que a nossa opção pelas versões míticas, de Helena, Narciso e Psiquê coaduna exemplarmente com nosso objetivo de investigação do teor sacro e trágico desses mitos, norteados pelo agente em comum: o *kalón*. Não ignoramos que essa tipologia possa ser visualizada em outros contextos, mas certamente consideramos que eles são modelarmente arquétipos desse paradigma. A seguir, vejamos as nossas observações acerca do mito de Narciso, na versão de Ovídio.

4.3 O mito da beleza trágica em Narciso, de Ovídio

Publius Ovidius Naso (43 a.C – 17 d.C) ficou conhecido como um dos maiores escritores romanos, e nos deixou uma das mais importantes obras míticas do mundo Ocidental, as *Metamorfoses*. Todavia, ele escreveu outras bem conceituadas também como *Amores*, *Fastos*, *Tristia*, *Ars Amatoria* etc. Nascido em uma família bem colocada socialmente, estudou retórica com grandes mestres. Foi bastante respeitado, em Roma, enquanto poeta, porém um

²²⁵ Nesse livro, Menipo pergunta a Hermes se aquele mero cadáver que vê é o de Helena, pois não entende a causa de tantos homens terem perdido a vida, ao passo que o deus o responde que ele só faz esse questionamento porque ele não a viu no florescer da vida, caso contrário, ele próprio acharia válido tantas dores, por tantos anos, em nome de exultante e divina beleza.

acontecimento faz com que ele seja perseguido pelo imperador Augusto, tendo que se exilar em 8 d.C. Não se sabe ao certo qual motivo dessa contenda, mas se imagina que as suas produções eróticas ou alguma ofensa cometida contra a família real tenha contribuído provavelmente para esse fato.

Através de seus versos hexâmetros, as *Metamorfoses* mostram a cosmogonia e a etiologia, ou seja, a origem e a causa do universo e dos seres, devido a um processo intenso de transformação, relacionado ao verbo *mutare* (mudar), usado no poema, em suas variações, constantemente no texto. Transfigurações essas que são o fio condutor narrativo, mediante de tantos mitos narrados (em torno de mais de duzentos e cinquenta). Por isso, em meio a toda diversidade de mitos, é possível percebermos essa unidade temática ao longo dos quinze livros desse poema²²⁶.

Entre tantas narrativas, a de Narciso destaca-se, no Livro III, em que se relata, desde o seu nascimento, até a sua morte. Neste livro, temos muitas histórias referenciadas, a exemplo das de Cadmo, Acteão, Penteu, enfim. Inserido nesse contexto diverso, o mito de Narciso é em uma das histórias que compõe o livro como um todo. Consideramos destacar, em nossa leitura, que a sua uniformidade se encontra na faculdade da visão (ou da falta de) como o portal para a matriz das transfigurações. Para termos uma visão geral do livro, no qual o nosso corpus está inserido, vejamos os sete mitos que o compõe sequencialmente:

- **Cadmo e Tebas:** comenta-se da fundação da cidade de Édipo e de sua descendência, quando Cadmo foi procurar a irmã raptada, Europa, mas acaba por fundar Tebas, como previu o oráculo, ao **ver** o local indicado. Casa-se com Harmonia, filha de Marte e Vênus²²⁷, conforme a concessão de Júpiter;

- **Acteão:** o neto de Cadmo, vagando sem o saber, pelo bosque em Diana se banhava com outras ninfas, presenciou a deusa das florestas nua, sendo, pois, transforma-se em viado,

²²⁶ Existe uma discussão acerca da classificação do gênero dessa obra, para uns, é um poema lírico, para outros, um poema narrativo, épico e/ou didático etc. Para Zélia de Almeida Cardoso (2003, p. 83), é preferível considerá-la aproximada ao poema lírico, tendo em vista a sua expressão de sentimentalidade e pessoalidade. Para nós, não nos interessa aprofundar essas questões do gênero do texto como um todo, entretanto, é-nos importante ressaltar que, especialmente, em nossa leitura de Narciso, temos um poema notadamente marcado pela influência do gênero trágico, através do que chamamos de o mito da beleza trágica. E, apesar de ser o livro III a nossa delimitação, sabemos que outros também viabilizam esse tipo de leitura, a exemplo do I, em que temos narrada as desventuras de Dafne, a morte de sua forma humana, transformando-se em loureiro, devido as perseguições de Apolo, fazendo-a desejar ter a sua beleza destruída (*Metamorfoses*, I, 546).

²²⁷ Nesse tópico, como estamos analisando uma *poiésis* romana, vamos utilizar a forma latina de como os deuses e/ou personagens ficaram conhecidos, por isso usaremos Vênus (Afrodite), Júpiter (Zeus), Baco (Dioniso), Juno (Hera) etc.

pela infração desproposita, e, ao **ver-se**, no lago, tal qual o animal, lamenta-se de sua sina e, posteriormente, morre;

- **Sêmele**: ela engravida de Júpiter e Juno, para se vingar, transforma-se em sua ama e se apresenta, dando-lhe o conselho para pedir que o deus comprove o seu amor, aparecendo-lhe em sua plenitude. Ao **vê-lo**, ela morre incinerada. Para salvar o filho, Júpiter o costura, em sua coxa, por isso Baco é o duas vezes nascido;

- **Tirésias**: árbitro matrimonial, de Hera e Zeus, que disputavam se era o homem ou a mulher quem mais sentia prazer sexual, é convidado para decidir o impasse. E, concordando com Zeus, de que seria a mulher que o teria mais intenso, acaba sendo punido por ela com a **cegueira**, e, compensado por ele, adquire o dom **visionário** do futuro, sabendo de tudo, mesmo sem nada ver;

- **Narciso**: narra-se a história do herói do mito da beleza trágica, filho de Céfiso e de Liríope, que, desde pequeno, teve o seu destino anunciado por Tirésias, de que não poderia **se ver**, a fim de que pudesse ter vida longa, como poderemos aprofundar melhor, em seguida;

- **Penteu**: descendente de Cadmo, ignora os augúrios de Tirésias e os cultos de Baco, ordenando, até mesmo, punir os seus seguidores, pois desprezava os seus rituais. Tomado pela **cegueira** da raiva e do orgulho, apesar de todas as previsões e avisos, insiste na perseguição, expulsando o adivinho e mandando matar Baco;

- **Os marinheiros Tirrenos**: Penteu acredita ter aprisionado um discípulo de Baco, mas, na verdade, era o próprio Deus que ele prendera. Sua ação não ficará impune e ele será morto e espedaçado pela mãe e pelas tias, como vingança divina por ele desrespeitar e tentar **invisibilizar** os rituais dionisíacos em sua cidade.

Então, como é possível observar acima, no terceiro livro, das *Metamorfoses*, a trama do enredo articula-se pela visão, seja por sua presença ou pela falta dela (invisibilidade e/ou cegueira). Em síntese, nesse livro, vê-se que Narciso, nascido do rio *Céfiso* e da ninfa *Liríope*, foi objeto de desejo de homens e mulheres e sempre encantou a todos por sua beleza excessiva. Certo dia, *Eco*, uma ninfa que ardia de paixão pelo jovem, não sendo correspondida, definhou até secar por completo, tornando-se apenas voz, passando a viver escondida nas florestas. Ocorre que o seu destino trágico estava marcado, e, com o passar do tempo, as paixões não correspondidas foram aumentando, quando, um jovem ressentido clamou à deusa da justiça,

Nêmesis, por vingança, e ela concedeu. Assim, Narciso decide saciar sua sede numa cristalina lagoa, esgotado pelo cansaço da caça, e, ao se ver refletido, apaixona-se de modo paralisante, passando a viver debruçado na lagoa, contemplando o seu próprio reflexo. E, ao tentar alcançar o objeto do seu desejo, na imagem refletida nas águas, acaba morrendo submerso e, no mesmo lugar, brotou uma flor, que se perpetuou sendo conhecida como a flor de Narciso. Todavia, mesmo no inferno, ele continua a contemplar-se no Estige (*Stygian*), o rio do Hades.

Antes de tudo, é preciso considerar que, apesar da marcada influência helenística nesse poema, devemos reconhecer que ele possui uma configuração própria, e tem seu imenso valor ao ser um verdadeiro portador da formação mitológica ocidental. Para Burkert (2001, p. 75), nas *Metamorfoses*, o humano, o animal e o vegetal se confundem, viabilizando uma visão global da humanidade e da natureza. Nesse processo, Ovídio baseou-se, em muitos mitos já existentes, como também “alguns descobriu-os, o <poeta *doctus*>, em fontes remotas e deu-lhes um alcance permanente, Narciso, por exemplo (...)” (BURKERT, 2001, p. 75). Isso porque, mesmo havendo, entre outras, a versão grega de Pausânias (*Periegesis Hellados*, IX, 31), é certo que a *poiésis* de Ovídio foi a que disseminou pelo mundo a história trágica do belo rapaz.

Para que possamos compreender as circunstâncias em que se desenvolve o mito da beleza trágica em Narciso, é preciso, primeiramente, entendermos a importância que a deusa *Nêmesis*, famosa como a divindade da vingança e/ou justiça divina, tem na trama. Por isso é imprescindível saber a sua significação, pois ela será crucial para o desfecho trágico de Narciso. As atitudes deste de soberba e jactância de sua beleza, desprezando e, até mesmo, zombando dos que o desejam, fará com que ele incorra em sucessivos erros (*hamartia*), cometendo excessos (*hýbris*) e, conseqüentemente, violando as leis divinas (*nêmesis*). Será necessário, então, recorrermos, constantemente, durante as análises propostas, à sua referência.

Figura exemplar do espírito grego, *Nêmesis*, definida, por Hesíodo (*Teogonia*, 223-224), com a filha da Noite (*Nix*), apegava-se ao equilíbrio, e indignava-se com qualquer desmesura, punindo os que, excessivamente, esbanjavam poder, felicidade ou qualquer outro atributo. Em Narciso, por exemplo, será a beleza a sua *hybris*, e ela o fará ser vingado. Para Grimal (2005, p. 326), ela é, ao mesmo tempo, uma divindade e uma abstração, e

ela personifica, efetivamente, a ‘Vingança divina’; é, por vezes, a divindade que, como as Erínias, castiga o crime, mas representa, com maior frequência, a força encarregada de abater toda a ‘desmesura’, por exemplo, o excesso de felicidade de um mortal, ou o orgulho dos reis, etc. Essa é uma concepção fundamental do espírito helénico: tudo o que se eleva acima da sua condição, no bem como no mal, expõe-se a represálias dos deuses. Tende, com efeito, a subverter a ordem do mundo, a pôr em perigo o equilíbrio universal e, por isso, tem de ser castigado, se se pretende que o Universo se mantenha como é (GRIMAL, 2005, p. 326).

Etimologicamente, como explica-nos Brandão (1996, p. 173), o nome de Narciso (*Nárkissos*) não é de origem grega, pois possivelmente seja um empréstimo de Creta, no mediterrâneo. De todo o modo, vemos a sua aproximação com *nárke* (*νάρκη*), ou seja, o entorpecimento, o torpor, relacionando-se com a sua letargia diante de si mesmo, entregando-se à morte.

A justiça divina fará a afronta ser penalizada e, conseqüentemente, o cumprimento da determinação das Moiras. Sabemos que esta representa, em geral, o destino cego, e personificam a fortuna humana, de tal modo que, nem os divinos, poderiam evitá-lo. Também conhecidas, na Grécia, por Meras, distribuíam o quinhão que a cada um coubesse e essa determinação era inflexível, pois “encarna uma lei que os próprios deuses não podem transgredir se pôr em perigo a ordem do mundo” (GRIMAL, 2005, p. 306). Eram três irmãs, Átropo, Cloto e Láquesis, a primeira fiava, a segunda enrolava e a terceira cortava o fio da vida, o que, para Grimal (2005, p. 355), indica o nascimento, o casamento e a morte. Elas representavam as forças elementares do universo e, em Roma, eram associadas às Parcas, por isso, no Fórum, havia três estátuas para representá-las, tamanha foi a assimilação delas pela religião romana. Então, essa contextualização nos oportuniza situar que o destino de Narciso estava previamente e inevitavelmente determinado.

Na análise desse mito, diferentemente do que fizemos, anteriormente, no de Helena, permeado por discussões éticas e de funções sociais do feminino, não iremos nos deter profundamente em questões históricas, uma vez que ele traz a ênfase para o indivíduo. Isso, de modo algum, significa dizer que não há possibilidades de leituras sociais, apenas achamos importante ressaltar de que o mito de Narciso nos proporciona novos modos de conflito e que estão centrados no próprio indivíduo. Esse fato explica o porquê, comumente, vemos essa narrativa sendo apropriada ou associada com algumas questões sobre a compreensão do homem moderno, a exemplo do que faz a Psicanálise.

Em geral, considera-se que esse mito realiza o emergir da individualidade em que o conhecer a si mesmo é o próprio fim do personagem. Por isso verifica-se a autopercepção do indivíduo, o que acaba por acarretar dolorosas conseqüências. No autorreconhecimento da beleza funesta, diz o jovem: “Esse sou eu!” (“*ister ego sum!*”; *Metamorfoses*, III, v. 463), e, num contexto em que a exaltação da coletividade sempre foi basilar, essa visão o legará trágicas vivências. Em nossa leitura, além desse fato do indivíduo, destacamos que não é qualquer imagem que se faz refletir nas águas do lago, mas sim uma beleza sem igual, desmedida, cujo

impedimento havia sido anunciado, desde o seu nascimento. Contemplar-se, nesse sentido, não faz Narciso apenas ver a si próprio, mas, sobretudo, descobrir o que há em si de divino, logo, concretiza-se o reconhecimento de sua *hýbris*. Diante de seu delito, mesmo que nenhuma responsabilidade ele tenha sobre o fato, ele vê-se semelhante aos deuses, infringindo os limites dos mortais e, conseqüentemente, decaindo em seu destino trágico, pois

não era concebível um menino tão belo! Na cultura grega, de modo particular, beleza fora do comum sempre assustava. É que esta facilmente arrastava o mortal para a *hýbris*, o descomedimento, fazendo-o, muitas vezes, ultrapassar o *métron*. Competir com os deuses em beleza era uma afronta inexoravelmente punida. (...) E Narciso era mais belo do que os Imortais, que carregavam o peso da eternidade, embriagados de néctar e fartos de ambrosia... (BRANDÃO, 1996, p. 175).

Nesse aspecto, como o *kalón* era propriedade do divino, o mito da beleza trágica encontra razões propícias, no momento em que um mortal a possuía, como é o caso de Helena, Narciso e Píscis. Eles, não somente eram bonitos e atraentes, na verdade, possuíam uma beleza incomum, ostentavam algo que não lhes pertencia, estando, portanto, fadados à situação ou ao destino trágico. Mesmo porque, sendo o mito o porta-voz da verdade (*alétheia*), cuja fonte é uma divindade (*theós* ou um *daímon*), Nêmesis, a deusa da justiça e vingadora dos que não a cumpriam, estava sempre prestes a penalizar os seus infratores, uma vez que ela representava a indignação com os que utilizam mal os presentes concedidos. Então, ela assim o faz com Narciso, prontamente, atendendo ao apelo de mais um amante rejeitado (*Metamorfoses*, v. 404 – 406), lançando-o à morte.

Dessa forma, a sua *hamartía* está, não só pela beleza excessiva, mas também na rejeição ao Eros, deus fundamentalmente associado às coisas belas (*kalón*), como vimos no segundo capítulo de nossa tese. Assim, muitos homens e mulheres cortejaram aos amores do jovem filho de Liríope, mas ele foi insensível a todos os apelos. Além do mais, ao amar a si mesmo e não outro, como de costume, viola-se mais uma lei divina, mesmo sem que o saiba ou o faça propositalmente. E esse é um caminho ligeiro ao mito trágico, tendo em vista que

chegar à dor pela *hamartía* é, pois, incidir, na ação, em alguma espécie de erro que seja inteligível sob o aspecto causal, não simplesmente fortuito, realizado, em algum sentido, por si mesmo; e, contudo, não como produto de uma arraigada disposição deficiente de caráter (NUSSBAUM, 2019, p. 335).

Isso explica o porquê, no mito trágico, a *hamartía* é elemento indispensável, uma vez que, mesmo sem querer errar, o sujeito erra. Logo, isso não seria diferente em sua

especificidade, no mito da beleza trágica, por isso, mesmo que não tenha desejado e/ou buscado essa beleza infratora, ele a tem; mesmo que ele não se vanglorie diretamente, ele o faz, na medida em que atrai todos os olhares e desejos; e, mesmo que queira renunciá-la, ele não o pode fazer, pois determinações superiores se impõe. Então, o herói da beleza trágica percebe que está perante a um mal inextinguível, como podemos observar em Helena, Narciso e Psiquê.

A beleza trágica, uma fusão de atração e repugnância, revela a sua sacralidade em sua capacidade de impelir ao arrebatamento dos personagens, admirados e admiradores, como também em possibilitar o vislumbre do impacto do divino. E a sedução instigada é natural, haja vista que essa é a sua essência, ligada aos poderes transcendentais de Eros, de excitar uma sede insaciável pelo *kalón*, fonte do bem e da verdade (*alétheia*). Mesmo porque, a beleza sobre-humana coloca-nos diante do transcendental, fazendo-nos vislumbrar a proximidade com o sagrado e, concomitantemente, com a profana ambição de transportar da mortalidade para a imortalidade.

Essa transposição só é possível pela sacralização do belo, que faz o *kalón* mortal alcançar o cume de sua potência no ato em que se pretende imortal. Nessa escalada do humano ao divino, Eros é o grande motivador dessa jornada, que leva o homem do sensível para o inteligível. Sabemos que, nesse trajeto, o conhecimento e as reminiscências são primordiais para libertar os homens das aparências e leva-los à verdade (*alétheia*), tirando-os da escravidão da ignorância e do desconhecido.

No caso de Narciso, ao se ver no lago, descobre, pela primeira vez, a sua verdadeira imagem e que era, até então, desconhecida. Quando ele vê o próprio reflexo, e diz: “Esse sou eu!” (“*ister ego sum!*”; OVÍDIO, III, v. 463), dá-se início à longa excursão do autorreconhecimento, que não deixa de ser o início do fim. Distante de ser somente satisfação, esse processo é uma fusão, integra o desejo e a repulsa, a atração e o terror. Por isso, Narciso, deleitado com a própria imagem, tenta alcançá-la, mas ela sempre o escapa, fazendo-o, nessa ânsia de posse de si e do autoconhecimento, falecer submerso, unindo-se a imagem desejada (OVÍDIO, III, v. 460-495). Afogando-se em si mesmo, a trágica beleza o conduz as profundezas do lago, eis que

é somente na violação – com estatuto de morte - do isolamento individual, que aparece essa imagem do ser amado que tem para o amante o sentido de tudo o que é. O ser amado para o amante é a transparência do mundo. O que transparece, no ser amado, é aquilo de que falarei daqui a pouco a propósito do erotismo divino ou sagrado. É o ser pleno, ilimitado, que não limita mais a descontinuidade pessoal. É, em síntese, a continuidade do ser percebida como uma libertação a partir do ser do amante (BATAILLE, 1987, p. 16).

Almejando alcançar a plenitude, o sujeito esbarra na finitude da morte, nos limites humanos, logo, no mito da beleza trágica, como vemos, no livro III, das *Metamorfoses*, a partir do mito de Narciso. A sua narrativa inicia-se com a informação de que a sua mãe, Liríope, havia sido a primeira a comprovar a veracidade dos oráculos de Tirésias²²⁸, que já era bastante conhecido na região da Beócia (*Metamorfoses*, v. 341). A belíssima (*pulcherrima*; III, v. 342) ninfa, havia sido violentada por Céfiso, nas próprias águas do deus, dando luz a Narciso. A sua mãe, então, vai perguntar ao profeta se o filho terá longa vida, e ele responde: “se ele não se conhecer” (“*si se non nouerit*”²²⁹; III, v. 346). Esse fator condicionante, como podemos perceber, determina a vida do nosso personagem e está anunciada desde o seu nascimento, vejamos a passagem completa:

*De quo consultus, na esset
tempora maturae visurus longa senectae,
fatidicus vates “si se non nouerit” inquit.
Van adiu visa est vox auguris:*²³⁰

E tendo consultado, se ele iria ver
as longas estações de uma velhice madura,
o infalível vidente disse: “se ele não se conhecer”.
Por muito tempo, a palavra do augúrio pareceu vã.
(*Metamorfoses*, III, v. 344-347)

Atentemos que, além de seu fim trágico ter sido revelado pelas previsões augurais, há um elemento, dentro de nossa proposição do mito da beleza trágica, visível no início da história: o *miasma*. Como uma prolepse, o narrador, nos primeiros versos, caracteriza essencialmente Liríope, a *belíssima* ninfa, utilizando o termo, em latim, *pulcherrima* (III, v. 342) para indicar que, devido a ela, tornou-se desejo incontrolável de Céfiso, assim, após violá-la sexualmente

*Enxima est útero pulcherrima pleno
infantem, nymphis iam tunc qui posset amari,*

²²⁸ Lembremos que a história do adivinho antecede a de Narciso, como demonstramos no início desse tópico, assim, no decorrer da obra, temos o estabelecimento dessa continuidade entre os acontecimentos, a partir do que foi contado antes e do que será depois.

²²⁹ Texto disponível in:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em 15/06/ 2020.

²³⁰ Texto disponível in:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em quinze de junho de 2020.

*Narcissumque vocat.*²³¹

a belíssima deu à luz, de seu ventre pleno,
a uma criança que, desde então, pôde ser amada pela ninfa,
chamada Narciso.
(*Metamorfoses*, III, v. 342-344)

Sabemos que, na *Metamorfoses*, Liríope não é a única a passar por essa situação, muitas são as histórias de mulheres violentadas, como Dafne²³², Medusa²³³, Cênis²³⁴, Aretuza²³⁵, enfim. Todas, devido a beleza que possuem, carregam fardo de dores e estupros, em decorrência das perseguições masculinas e divinas. Sendo assim, entendemos que a beleza trágica de Narciso se configura como um *miasma*, ou seja, uma maldição familiar, cuja origem vem de sua linhagem materna. Tanto que, ao dar à luz ao filho, buscou saber do seu destino com Tirésias, pois “uma beleza assim nunca vista realmente conturbava o espírito de Liríope” (BRANDÃO, 1996, p. 175). Mediante o *miasma*, há o imerecido, e, por isso, é trágico, já que não há maldade ou propósito no erro. E, por mais que essa contaminação esteja bastante associada ao ciclo tebano de Édipo, de seus ancestrais e de sua descendência, sabemos que ela não era exclusividade dessa família, a medida em que consistia um princípio da justiça divina, porque

o problema da poluição hereditária pela existência de um *miasma* contraído por um ancestral e que tornar-se em gerador da *nemesis* dos deuses realizada na forma de uma maldição não é exclusiva do ‘processo trágico’ tebano defendido por nós, constituindo aliás um princípio operante na concepção da atuação da justiça divina entre os Gregos (BRAGA, 2015, p. 224).

E, mesmo que o mito de Narciso não componha diretamente o ciclo tebano, ele participa, de certo modo, de seu contexto mais amplo, por dois motivos básicos que destacamos: primeiro,

²³¹ Texto disponível in:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em 15/07/ 2020.

²³² Como mencionamos, em notas anteriores, a perseguição que sofreu de Apolo, a fez desejar destruir tudo o que nela era belo e atraente, e pode ser vista no Livro I.

²³³ No Livro IV, vê-se ela era uma jovem lindíssima, equiparada às deusas, e muito orgulhosa de seus cabelos. Porém, Posídon tendo-a raptado, violou-a dentro do tempo de Atena e esta transformou-lhe em Górgona, irritada com a profanação de seu santuário.

²³⁴ No Livro XII, Cênis é considerada a mais bela mulher da Tessália, atraindo a cobiça de todos os homens, inclusive, de Aquiles, até que foi violentada pelo deus do mar, Netuno, e para compensá-la de tal ato, diz que fará tudo o que ela desejar. Entre tudo o que ela podia pedir, preferiu solicitar ser transformada em homem, Ceneu, a fim de que jamais viesse sofrer tal violência.

²³⁵ No Livro V, temos a beleza célebre de Aretuza, mas a qual não a fazia feliz, muito pelo contrário, ela se envergonhava de tanto agradar e sentia que era um crime tal desmesura. A ninfa sofre cansativa perseguição de Alfeu, levando-a ao desespero por ver que não consegue escapar, tendo que pedir ajuda divina.

porque a fundação de Tebas, através de Cadmo, é o mito inicial do Livro III, das *Metamorfoses*, do qual faz parte; segundo porque o jovem belo é o primeiro presságio comprovado de Tirésias e, mesmo após isso, o adivinho será desrespeitado por Penteu, neto de Cadmo, o que favorecerá a sequência da maldição para as gerações seguintes. Compreender o *miasma* passa por, necessariamente, entendê-lo como uma contaminação hereditária, cuja origem está, em algum crime cometido por um *miastor*, através da infração de leis divinas, seja ela proposital ou não, que serão pesadamente punidas com drásticas consequências. Isso explica o porquê, muitas vezes, vemos a tentativa de expurgá-lo, evitando que fosse perpetuado nas descendências posteriores.

De Liríope, por sua vez, vem a contaminação hereditária de Narciso, pois, assim como a mãe, sofrerá arduamente por um crime contra as divindades, mesmo que não tenha tido a intenção objetivada de fazê-lo. No caso do nosso protagonista, o delito não estava somente em sua beleza excessiva, desafiadora dos deuses, mas também no fato da rejeição que ele faz para com os seus pretendentes e, ainda mais, pelo fato de ele depois ceder ao amor por si mesmo, e não ao outro. De acordo com toda a simbologia religiosa de Eros, como vimos, no segundo capítulo, a força vital do deus impulsiona ao outrem, pois ele é, acima de tudo, a ânsia por *ser* no outro. Narra-se que, por muito tempo, pareceram sem nenhum sentido as palavras proféticas de Tirésias, até que, ao completar dezesseis anos, sofrendo a lascívia de rapazes e donzelas, a nenhum ele oportunizou, pois “havia, naquela graciosa forma, tão áspera soberba.” (“*Sed fruit in tenera tam dura supervia forma*”²³⁶; *Metamorfoses*, III, v. 352). Nessa passagem, fica explícito o que estamos discutindo sobre a infração do orgulho e da superioridade sobre-humana, ou seja, a *supervia*, relacionado a *philautia*, em grego, que indica o amor a si próprio. Nesse contexto, a soberba indica uma superioridade que, naturalmente, leva o mortal à *hybris*.

Na continuidade, fala-se do amor que Eco teve por ele e das punições que Juno lhe impôs. É sabido que Júpiter estava sempre a enamorar-se de alguma donzela ou rapaz, acontece que Eco passa a ajudar-lhe, entreteendo a esposa dele com conversas, enquanto ele se relaciona com os seus amantes. Castigada por suas ações, passa a repetir o final das frases, ficando com a linguagem, que outrora utilizou para despistar a divina, comprometida. Ao ver Narciso, padece de amores por ele e começa a seguir os seus passos, porque toda a comunicação é inviável, já que está condenada a repetir as últimas palavras que ouve, devolvendo-as ao emissor. Quando ela tenta abraçá-lo, contudo

²³⁶ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em 18/06/2020.

*Illī fugit fugensēque 'manus complexibus aufer;
ante' ait 'emoriar, quam sit tibi copia nostri.'
Rettulit illa nihil nisi 'sit tibi copia nostri.'*²³⁷

Ele foge, e, tendo corrido, diz: “Retira as mãos deste abraço!”
Antes eu morrer, do que eu ser plenamente de ti!”
Ela voltou a dizer apenas: “eu ser plenamente de ti!”
(*Metamorfoses*, III, v. 388-390)

Essas palavras ilustram mais uma *supervia*, e *Nêmesis* pune gravemente os que apelam para a arrogância da vaidade, pois ela tanto constrange quem a sofre e é desprezado, como também faz o sujeito sentir-se acima dos demais mortais. Essa pretensão de superioridade é sempre arriscada, não é sem razão que os heróis épicos são os principais personagens das tragédias, descortinando os perigos dessa altivez vir a ser uma insolência. Tendo em vista que o destino dos mortais é determinado pelos deuses, inevitavelmente, todo o crime cometido contra as suas leis, implicavam em inevitáveis castigos.

Assim como Eco foi castigada, por enganar a deusa Juno, Narciso, por sua vez, não escapará do destino que os divinos lhe preparam. Examinar, nesse momento, esses dois personagens, vendo que a eles um destino funesto foi resguardo, não ajuda, de sobremaneira, entender a especificidade do mito da beleza trágica que defendemos. Temos, lado a lado, histórias de sofrimento imerecido, *pháthos*, descumprimento às leis divinas, *hamartia*, enfim, mas a motivação deles é diferente, e, no caso de Narciso, que é o que nos importa mais diretamente, observemos que toda a sua infração, dá-se pelo *kalón*, a sua beleza tão prazerosa e admirável, e, ao mesmo tempo, tão áspera e ultrajante.

É o Belo que ele carrega. Beleza que foi herdada da mãe (*miasma*); e é por ela que ele se júbila, ostentando-a e desprezando os seus admiradores (*hamartia*); é por ela que, desmedido, ele se posta vaidoso e superior ao demais (*hybris*); é por ela que ele cega completamente e debruça-se sobre o lago para se ter morrendo (*atê*); é ela que ele o tem, desde o nascer, sem que tenha feito nada para isso (imerecido); é por ela que ele viola as leis da justiça divina (*Nêmesis*) e que ignora Eros... Em suma, todos os seus erros fatídicos, que o desencadeiam no trágico, parte de uma causa única – o *kalón*. E as consequências desse característico mito da beleza trágica são tamanhas que, não apenas os seus detentores sofrem, como também os que dele

²³⁷ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em 18/06/2020.

participam, de certo modo, e acabam sendo atingidos por sua intensidade. Isso explica, por exemplo, o destino de Eco que, destratada, impiedosamente, pela *supervia* afrontosa da beleza narcísica, definha, ao ponto de torna-se só voz, vejamos:

*Spreta latet silvis pudibundaque frontibus ora
protegit et soli sex illo vivit in antris.
Sed taman haeret amor crescitque dolore repulsae.
Extenuante vigiles corpus miserabile curae,
Adducique cutem macies et in aera sucus
Corporis omnis abit. Vox tantum atque ossa supersunt:
Vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
Inde latet silvis nulloque in monte videtur;
Omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.*²³⁸

Desprezada, ela se escondeu nas florestas, envergonhada, nas folhagens, esconde as feições coradas, e dentro das grutas ela vive
Mas, ainda assim, o amor persiste e cresce na dor da repulsa.
Essas dedicações extenuam o seu corpo miserável de desassossego.
A magreza resseca a sua pele e, no ar, o vigor
de todo corpo se esvai. Somente a voz e os ossos permanecem.
A voz fica. Os ossos, dizem, converteram-se em forma de pedras.
Desde então, oculta-se nas florestas, e não é vista em nenhum monte.
Por todos ouvida, é o som que vive nela
(*Metamorfoses*, III, v. 391- 399).

Não satisfeito com o desprezo dado a Eco, ele passa a zombar dela, além de zombar também de outras ninfas e jovens que o pretendiam. Esse erro grave e injusto (o *adikon*²³⁹), será a matriz de sua derrocada pela presunção. Segundo Vernant (2008), esse erro diz respeito ao delito cometido, sem que haja nenhuma espécie de coação transcendente, ou seja, comete-se a infração devido a sua própria deliberação. Nesse caso, Narciso, ao desprezar e zombar de Eco e de seus demais admiradores, recaiu no *adikon*, pois não houve nada que tivesse o impelido para essa atitude. Vimos, que, inicialmente, ele se envaidece de sua beleza, através da *supervia*, ou seja, da soberba (*Metamorfoses*, v. 354); depois ele despreza Eco, levando-a ao definhamento total, restando apenas a voz (Idem; v. 393- 401). Mas agora, superando os ultrajes anteriores, ele passa a zombar do destino fatídico da jovem que o amou, assim também como dos seus demais pretendentes (*Metamorfoses*; v. 402-403). Infringindo, como vemos, em vários níveis sucessivos, a lei divina, responsável pelo equilíbrio, essencial para o espírito helênico, observamos a passagem em que se narra o seu mais novo ultraje:

²³⁸ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em 18/06/2020.

²³⁹ Formada pelo α - privativo mais o radical $\delta\iota\kappa$ (de $\delta\iota\kappa\acute{\eta}$, justiça), $\alpha\delta\iota\kappa\omicron\varsigma$ significa, portanto, o injusto.

*Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas
luserat²⁴⁰ hic nymphas, sic coetus ante viriles.²⁴¹*

Assim como fizera com esta, **ridicularizara** as outras ninfas das ondas ou dos montes originadas, assim como antes a união com os viris.
(*Metamorfoses*, III, v. 400-401; *destaques nossos*)

Logo, um ressentido ergue as mãos ao céu e suplica: “Que assim ele ame a si mesmo! Assim como não possua o amado!” (“*sic amet ipse licet sic non potiatur amato!*”²⁴²; *Metamorfoses*, v. 405). A deusa distributiva e justiceira, então, atende prontamente ao pedido “*iustis*”, ou seja, justo (Idem; v. 406). Esse é o caráter da súplica que deve ser atendida por Nêmesis, pois, qualquer que seja o pedido, para que ele seja aceito e concedido por ela, ele deve estar de acordo com o que é justo, promovendo a equidade, e punindo severamente os que desdenham da justiça, ao se portarem excessivamente para com os demais. Essa noção social era basilar no espírito helênico, e, por isso, essa divindade estava sempre a pôr em ordem os desequilíbrios da humanidade. Sabemos que ela representa a “(...) indignação pela justiça, sentimento de indignação, de pudor, de horror ao mal, ou pode ainda ser o termo que designa o castigo divino, a vingança divina contra os mortais” (BRAGA, 2015, p. 225).

A partir daí, tendo deliberado em favor do justo, Nêmesis, com a sua providência divina, entra em cena. O filho de Liríope, cansado da caça e com o calor, resolve sentar-se num local, em que ele fora atraído pela sua beleza e pelo lago límpido que ali estava. E, diante de um lago tão claro e puro, que nenhum animal e, nem ao menos, uma folha de uma árvore, havia turvado, ele resolveu aplacar a sua sede. Porém, uma outra sede o domina, insaciável ao debruçar-se para beber água. A imagem, refletida no lago, ele pensa ser um corpo; iludido, deseja algo que não existe, e sente-se arrebatado e encantado pela beleza que vê. Fica imóvel, como uma estátua, extasiado com o desejo incontrollável.

Nas águas, o *kalón* resplandece inacreditável: os olhos parecem mais ser dois astros estelares; os cabelos divinos são semelhantes aos de Apolo e Baco; a face virginal; o colo, puro

²⁴⁰ Este verbo é a terceira pessoa do singular do imperfeito de “*ludo*”, e, como aponta Ernesto Faria (2001, p. 179), significa jogar, brincar, divertir e, daí, vem o seu sentido de zombar, por isso a nossa opção por “ridicularizara”, que jogamos mais adequado ao contexto de desprezo e entretenimento com o sofrimento alheio, brincando com o sentimento de ninfas e de rapazes apaixonados.

²⁴¹ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em 18/06/2020.

²⁴² Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em 18/06/2020.

como marfim; a boca e o rubor, na tez branquíssima, compunham um quadro único (*Metamorfoses*, v. 420-423). Vendo-se, então, como era visto “Admira tudo o que o torna a ele digno de admiração” (“*cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse*”; *idem*, v. 424). Enlouquecido de amor, por si mesmo, ele começa a vivenciar, tal qual seus admiradores menosprezados, a paixão não correspondida. Pior ainda, não podia, ao menos, alcançá-la, por mais que tentasse segurar, abraçar e beijar o seu reflexo era impossível fazê-lo, e

*se cupit imprudens et qui probat, ipse probatur,
dumque petit, petitur, paraterque accendit et ardet.*²⁴³

deseja a si mesmo, sem o saber, e o que ele estima é o que é estimado.
Ao tempo que seduz, é seduzido. Incendeia e queima igualmente.
(*Metamorfoses*, v. 423-424)

O herói da beleza trágica vivencia, sem perceber, a força da necessidade (*anágke*), pela sede implacável que o toma, da cegueira (*até*), levando-o ao erro (*hamartia*) de fazer o que os augúrios já haviam predito: o menino só teria uma longa vida “se ele não se conhecer” (“*si se non nouerit*”²⁴⁴; OVÍDIO, III, v. 346). O destino trágico, poderoso e inefável, impõe-se sobre todas as circunstâncias, mesmo que tenha sido avisado há tanto tempo. Estando determinado, o destino trágico se concretiza no momento oportuno. Narciso, então, nascido com a beleza divina, em si mesma, uma *hýbris*, estava fadado ao revés do mito da beleza trágica. Deveria, então, não se conhecer e não se ver, para que pudesse escapar da sua fortuna implacável. A seguir, discutiremos como a necessidade, a *até* e a *hamartia* articulam-se nesse ponto da história.

A necessidade, em grego *ἀνάγκη*, diz respeito a uma imposição dos deuses e/ou a ocasião, que impulsiona o homem a tomar decisões, cujas consequências são imprevisíveis. De todo o modo, essas ações expressam alguns de seus íntimos desejos, e, em outros casos, a decisão trágica é feita tendo-se somente uma escolha a fazer. Por isso, não há autonomia do personagem, uma vez que a necessidade o impõe a deliberar e agir. Segundo Vernant, não se pode falar em vontade do herói trágico, e, se há alguma manifestação, nessa direção, ela não é autônoma, e sim, “amarrada pelo temor que o divino inspira, se não constrangida por potências

²⁴³ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em 18/06/2020.

²⁴⁴ Texto disponível in:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D337>, acessado em 15/06/2020.

sagradas que assediam o homem no seu próprio íntimo.” (VERNANT, 2008, p. 28). A partir da necessidade, emana a ação humana, como é o caso de Narciso, cuja ação divina de Nêmesis precede o seu impulso de cansaço e sede, que o faz sentar-se à beira do lago e, ao debruçar-se para tomar água, vê-se possuído por uma outra sequidão, essa sim, insaciável: a de si mesmo (*Metamorfoses*, v. 420 - 426). Da necessidade, baseada nas circunstâncias inevitáveis, emerge a piedade, ao vermos que não foi por ato puramente voluntarioso que se chegou à sua ruína, apesar dos avisos prévios, que tentaram evitar a sua realização.

A cegueira, em grego *ἄτη*, significa um infortúnio, e que, segundo consta no *Le Grand Bailly* (2000), indica um flagelo enviado pelos deuses, como uma punição em decorrência de alguma falha cometida. Conhecida também como uma cegueira, enviada pelos deuses, para que o sujeito trágico possa incorrer no erro derradeiro. Nêmesis, no caso em estudo, é a responsável por enviar essa flagelação para Narciso, a fim de atender uma súplica e agir contra a desmedida e em prol da vingança divina. Pois sabemos que essa é uma fundamentação religiosa primordial, presente nos mitos trágicos. Ele, tomado pela *até*, segue a agir como jamais deveria fazer, ou seja, ver e conhecer a si.

Estando sempre em risco de cair na armadilha de sua própria ação, o homem comete um grande erro, ao desconsiderar as forças sobrenaturais que se sobrepõe. Esse desconhecido, por mais incompreensível que seja, impõe a cegueira, levando o sujeito trágico a *hamartía*. Esta, como salienta Vernant (2008, p. 21-26), é uma concepção religiosa do erro, uma espécie de doença espiritual. Assim, através da *harmartia*, o sujeito, impelido por forças superiores, comete o delito - pressuposto final para a sua decaída. Segundo Aristóteles, como vimos, na *Poética* (XIII, 1453a, 10-17), ela consiste em um erro que atenta contra a glória e/ou a boa fortuna de alguém, não exatamente por propósito de maldade, e que é grande (*ἁμαρτίαν μεγάλην*). E proporção grandiosa desse erro é comprovado, tanto no fato de corromper com os prenúncios divinos, como também pelas mudanças funestas que desencadeia. Narciso, portanto, comete o equívoco fatal de se ver no reflexo do lago, atitude essa que, como sabemos, estava prevista que ele jamais poderia fazer, a fim de evitar que se visse. Entretanto, ressaltamos que, anterior a *hamartia*, tivemos o *adikon*, a ação injusta, como vimos anteriormente. Além do mais, qualquer seja a decisão do indivíduo, com ou sem o impulso divino, faz com que ele mesmo seja o agente de seu mal imputável, como explica Vernant (2008, p. 26).

Sendo assim, a partir da ilustração acima da necessidade, *até* e *hamartia*, no momento em que Narciso vê-se, nas águas límpidas do lago, e tenta, em vão, segurar a imagem do seu desejo. Ingênuo (*credulous*, v. 432), não sabe exatamente o que vê, pois a mesma ilusão, que

destorce o que ele vê, também o excita, desejando o que não existe. Essa ingenuidade, faz com que nos apiedemos dele, pois está caminhando cegamente ao seu destino trágico, sem ao menos dar-se conta do seu delito e o porquê. Sem comer e sem descansar, ele permanece, no mesmo local, insaciável pela miragem que o atrai e que ele nem consegue discernir o que seja realmente, e o narrador faz a prolepse “ele morre pelos seus próprios olhos” (“*perque óculos perit ipse suos*”²⁴⁵; *Metamorfoses*, III, v. 438). Lembremos dessa passagem, pois, ela é bastante relevante para nós, não só por antecipar o fim do personagem, mas, sobretudo, por demonstrar o meio pelo qual ele irá chegar ao reconhecimento do mito da beleza trágica.

De todo o modo, seguindo a narrativa, a voz lírica aparece diretamente, em um solilóquio, através de um desabafo, conversando com a floresta que o rodeia. Busca compreender o amor cruel (*crudelius*, *Metamorfoses*, v. 442) que sente, e estranha não conseguir encontrar o amado, separado por água, mas, ao mesmo tempo, lhe parece tão distante. Além do mais, ele acredita ser correspondido, pois, ao mover o braço para tê-la (a imagem), ele vê o reflexo recíproco em sua direção (*Metamorfoses*, v. 440 - 460). Estranha tudo isso e, principalmente, o fato de poder estar sendo rejeitado, já que a sua figura foi paixão e delírio de muitos. E toda essa passagem encaminha ao reconhecimento que está por vir. Vejamos melhor todo esse processo:

*Cumque ego porrexī tibi brachia, porrigis ultro:
cum risi, adrides; lacrimas quoque saepe notavi
me lacrimante tuas, nutu quoque signa remittis,
et quantum motu formosi suspicor oris,
verba refers aures non pervenientia nostras.
Iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago.*²⁴⁶

Sempre que eu estendo os braços a ti, também estendes.
Sempre que eu sorrio, sorris. Notei, muitas vezes, lágrimas
tuas, quando eu chorava. Respondest também os meus sinais com a cabeça.
E, tanto quanto eu suspeito pelo movimento de tua boca formosa,
proferes palavras que não chegam aos nossos ouvidos.
Esse sou eu! Percebi, e não mais a minha imagem me iludi!
(*Metamorfoses*, v. 456-461)

Como havíamos dito, anteriormente, o Livro III das *Metamorfoses*, em suas diversas histórias, circundavam em torno da visão; esta identificamos como o portal das transformações

²⁴⁵ Texto disponível in:
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D435>, acessado em 15/06/ 2020.

²⁴⁶ Texto disponível em:
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D435>, acessado em 18/06/2020.

e desencadeamentos do enredo. Todavia, no caso de Narciso, essa questão será ainda mais relevante, como vimos no enxerto acima, a visão será a sua porta de entrada definitiva para a peripécia e, ainda mais, para o seu reconhecimento do mito da beleza trágica. Ao dizer: “Esse sou eu!” (“*Iste ego sum!*”; *Metamorfoses*, v. 461), ocorre a *anagnórisis*, ou seja, o reconhecimento, e também a peripécia, a mudança de fortuna.

O filho de Céfiso diz ainda que queima nas chamas, provocadas por ele mesmo, e que a riqueza de si mesmo é a sua maior pobreza, logo, paradoxalmente, ter o que se deseja, é o mesmo de não o ter. Percebe-se, nesse contexto, a ação de *Eros*, que renova as forças irracionais, provocando debilidade e subjugação. De acordo com Claude Calame (2013, p. 10), o alcance de *Eros* é também fisiológico, podendo atingir coração (*kardia*), diafragma (*phrenes*), alma (*thymos*), peito (*stêthea*) e a *psyche*, ou seja, o sopro vital. O sujeito enamorado é arrebatado pela força do Amor, sem poder compreender e discernir, prostrando-se impotente e débil.

Como ilustra o *corpus* que selecionamos para essa tese, *Eros* representa a atração, a motivação, mas poder vir a ser também a destruição. Helena, Narciso e Psique são exemplares enredos do mito da beleza trágica, e, que, como não poderia ser diferente, vivem, cada um ao seu modo, a potência de *Eros* em toda a sua múltipla dimensão. Por tudo isso, lembramos a assertiva de Octávio Paz (1995, p. 57) sobre a vivência do amor, na Antiguidade greco-romana, que seria permeada por grandes pesares. Na cena, a seguir, vemos a descrição fisiológica e sensorial, do Amor, fazendo o corpo arder, como se fosse queimado por fogo, deixando o amante perdido, sem saber como proceder:

Uror amore mei, flamas moveoque feroque.
*Quid faciam? Roger, anne rogem? Quid deinde rogabo*²⁴⁷?
*Quod cupio mecum est: inopem me copia fecit*²⁴⁸.

Queimo pelo amor por mim. Provoco e suporto as chamas ardentes.
 O que fazer? Ser **clamado** ou, por acaso, **clamar**? Então, o que **clamar**?
 O que eu cobiço está em mim. A abundância me fez pobre.
 (*Metamorfoses*, v. 462-464; *destaques nossos*)

²⁴⁷ *Roger, rogem, rogabo*, são três formas do verbo “*rogo*”, que indica perguntar, questionar, e, na língua jurídica, representa o ato de consultar a população, como diz Ernesto Faria (2001, p. 307). Mas Saraiva (2006, p. 1044) ressalta que, em contexto sacro, significa o ato de pedir e implorar aos deuses. Sendo assim, nessa situação, por julgarmos de que se compreende uma súplica religiosa, optamos por traduzir por clamar. Além do mais, essa passagem em que Narciso questiona o que deve solicitar para se livrar de suas dores e cogita qual seria a melhor solução, vemos nitidamente a personagem presa nas amarras do mito da beleza trágica, já que nada poderia livrá-lo do seu mal. Porque ele, sendo o seu próprio objeto de desejo, não pode vir a ter o que ele já tem, de certo modo, daí a impossibilidade de respostas, pois, nem ao menos, ele tem o que rogar aos divinos.

²⁴⁸ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D435>, acessado em 18/06/2020.

A *anagnórisis*, proveniente do verbo ἀναγνωρίζω, indica fazer saber novamente, reconhecer, revelar. Descortinado o motivo de seus amores, Narciso conhece a si e vê-se como o agente e a vítima da afeição incontrolável, mais dolorosa do que a morte, justamente devido à sua impossibilidade. Vendo-se, como era visto, é tomado por uma força erótica sem domínio²⁴⁹, sobretudo, por reconhecer a supremacia do *kalón* que ostentava. O mito da beleza trágica, nesse passo, concretiza-se, pois o indivíduo percebe a indicação de sua transcendência, ao mesmo tempo, que promove dores sem iguais. Paradoxalmente, essa categoria condensa os opostos prazer e sofrimento, desejo e repúdio, vida e morte, sacro e profano, assim, todos estes se unem em uma experiência indecifrável do enigma mítico da beleza trágica.

A peripécia, por seu turno, advinda do grego περιπέτεια, processa a mudança do destino. Sugere aquilo que está em torno do imprevisto, do inesperado, e do que está prestes a decair. Comentamos no capítulo anterior que, para Aristóteles, na *Poética* (1451a -1452a), as fábulas mais belas são as complexas, quer dizer, aquelas que, de acordo com a necessidade e a verossimilhança, possuem o reconhecimento e a peripécia realizados concomitantemente. Sendo, inclusive, essa mudança de fortuna, o indicativo para o limite conveniente da extensão da narrativa. No mito de Narciso, vemos o desenrolar de seu destino imprevisto, ao mesmo tempo em que ocorre o seu reconhecimento, sendo, portanto, um mito da beleza clássica de estrutura complexa. Atentemo-nos:

*O utinam a nostro secedere corpore possem!
Votum in amante novum: vellem quod amamus abesset!
Iamque dolor vires adimit, nec tempora vitae
longa meae superant, primoque exstinguor in aevo.*²⁵⁰

Oh! Se possível fosse me separar de nosso corpo!
Um inédito desejo amante: desejaria que estivesse longe o que amamos!
Tão cedo a dor me tira as forças, e não mais me restam os tempos da vida longa.
Extingo-me no desabrochar da idade.
(*Metamorfoses*, v. 465-468)

Por suas próprias palavras, percebemos que Narciso, tanto reconhece a sua beleza, com toda a sua potência de *Eros*, como motivo de suas dores, como também evidencia que visualiza o seu revés de fortuna. Estando consciente de que não terá muito tempo de vida, capaz de

²⁴⁹ Para entender melhor essa contextualização acerca de *Eros* e do erótico, se preciso, retomar as discussões do capítulo II.

²⁵⁰ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D435>, acessado em 18/06/2020.

suportar a incapacidade de suas forças, consequência típica do sujeito dominado pelo deus do Amor, vê-se falecer ainda juvenil. Experimentamos, então, essa construção poética de modo a sentirmos a piedade pelo imerecido, e o temor, pela proximidade, como vimos, na *Poética* (XIII, 1453a, 5-6). Mesmo porque, apesar dos erros cometidos, o jovem não tem, necessariamente, nenhuma responsabilidade por ter nascido tão belo, tanto que, ao perceber-se, inutilmente ele ainda almeja: “Oh! Se possível fosse me separar de nosso corpo!” (“*O utinam a nostro seceddere corpore possem!*”; *Metamorfoses*, v. 465).

Em nosso entendimento, o imerecido é fundamental na consolidação da catarse, pois ele nos faz sentir compaixão, além da necessidade e do reconhecimento. Para Lesky (2006, p. 33), experimentamos o trágico diante daquilo que, de algum modo, nos interessa, nos afeta e nos comove, atingindo as profundezas de nosso ser. No caso de Narciso, por uma beleza que ele herdou como um *miasma*, é ao reconhecer e ter a consciência do seu padecer, que o efeito trágico se acentua. Não é difícil apiedar-se de Narciso, pois, seu destino trágico é bem evidente, tanto que, a própria Eco, provavelmente a maior vitimada por seu desprezo, compadeceu-se dele, como veremos posteriormente (*Metamorfoses*, v. 494 – 498). Através dos sentimentos, piedade e o temor, entramos no contexto profícuo da *catarse*. Esta que, apesar de muitos debates, por estar no âmbito da recepção, ou seja, do espectador, é construída dentro da *poiésis*, que é o que mais nos interessa. A semântica desse termo é ambivalente, mas Nussbaum (2019), em *A fragilidade da bondade*, acredita ser possível encontrar alguma unidade:

O uso médico para designar purgação é uma aplicação especial desse sentido geral: a purgação liberta o corpo de impedimentos e obstáculos externos, aclarando-o. E a associação com a purificação espiritual e a pureza ritual parece ser um outro desenvolvimento especializado, dado o forte vínculo entre essa pureza e a liberdade física com relação a manchas ou sujeiras. (...) Podemos dizer, pois, sem hesitação, que sempre “aclaração” e “clarificação” serão os significados apropriados e centrais para *kátharsis*, mesmo em contextos médicos e rituais (NUSSBAUM, 2019, p. 341).

Em sua obra, após uma longa investigação filosófica, no uso dessa palavra, a autora conclui que a ideia central do termo, independentemente de seu contexto de utilização, relaciona-se à clarificação. De fato, acreditamos que, quando traduzimos comumente, por purgação ou purificação, temos uma associação mais direta ao ambiente ritualístico, indicando algum mal que foi expurgado. Em clarificação, resguarda-se o sentido de remoção de algum obstáculo, sugere a limpeza, a transparência enfim. Não precisamos nos delongar nesses atributos, contudo, é interessante perceber que, seja como purgação, seja como clarificação, a

catarse se efetua por meio da piedade e do temor, e, inevitavelmente, revela muito mais do que se supõe sobre os enigmas trágicos, uma vez que elucida o seu domínio no que é irascível.

Nos apiedamos de Narciso, ao passo em que tememos o seu derradeiro fim. Como compreender, racionalmente, a vida de um jovem de beleza tão esnobe e admirável ter sido destruída, justamente por aquilo que outrora ele se orgulhava? A mesma que o fez desprezar e zombar os outros, sobrepondo-se superior, é agora o seu algoz. E, conhecendo a ambiguidade do *kalón* e de Eros, vê-se que, apesar do estado de impotência, há também um impulso que o motiva. Ao mesmo tempo em que lhe faltam forças, uma nova ambição o faz almejar um novo impulso. Essa é a potência dominadora de *Eros*: a sua força vital impulsiona o indivíduo à disposição própria para perder a vida, pois a dor e o sacrifício são igualmente sinais do erótico. E, como diz Octavio Paz (1995, p. p. 117), a morte é indissociável do prazer, pois *Thánatos* é sempre a sombra de *Eros*. Diante dessa explicação, compreendemos porque, ao perceber a proximidade da morte, ele se compraz:

*Nec mihi mors gravis est posituro morte Dolores:
hic, qui diligitur, vellem diuturnior esset.
Nunc duo concordēs anima moriemur in una.*²⁵¹

A morte não é pesada para mim, é com a morte que aliviarei as dores.
Desejaria que, o meu estimado tivesse mais longo tempo.
Agora morreremos os dois, unidos em uma única alma
(*Metamorfoses*, v. 469-471)

Entregando-se à morte, como um ato de sacrifício, ainda jovem ele cumpre a profecia, validando os presságios de Tirésias, e, após essas palavras, possuído de insanidade, ele retorna a olhar para a imagem, mas, tantas são as lágrimas derramadas, que ela se esvai. Narciso começa a gritar para o seu reflexo não desaparecer, pois quer ao menos vê-lo, já que não pode tê-lo. Começa então, desesperado, a rasgar as roupas e o próprio peito, destruindo-se a si, para tentar destruir quem o matava em amor impossível – ele mesmo. E, assim como a cera derrete-se no calor, ele passa a desaparecer, consumido pelo Sol, jazendo o corpo antes tão desejado (*Metamorfoses*, v. 485 - 490).

Com tudo isso, até mesmo Eco, raivosa e magoada, pelas circunstâncias de desprezo anteriormente sofridas, teve piedade do final desafortunado do miserável (*miserabilis*; v. 495), essa foi a identificação que lhe restou. Através do seu compadecimento, mediante a desdita do

²⁵¹ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0029%3Abook%3D3%3Acard%3D435>, acessado em 18/06/2020.

amado, ela passa a gritar, juntamente com ele, fazendo ecoar os sons de dor, e, quando, ele fere os braços e geme de dor, a enamorada rejeitada assim também o faz, repetindo e acentuando as lamúrias.

No momento em que Narciso encosta a cabeça cansada, na grama, o narrador diz que “a morte fechou os olhos que admiravam a beleza do dono” (“*lumina mors clausit domini mirantia formam*”; *Metamorfoses*, v. 503). Nessa bela imagem poética, observamos o que falamos antes sobre a visão como porta de entrada ao mito da beleza trágica, em Narciso. Assim, ao fechar os olhos, a morte faz com que haja o repouso daquela imagem que, incansavelmente, o seu dono buscava. Entretanto, a morte não o impedirá de seguir se admirando, por isso, mesmo no Hades, através das águas do Estige, ele continua se contemplando. Choram a sua morte as suas irmãs Náiades e as ninfas da floresta, as Dríades, contudo, ao procurarem o seu corpo para os ritos fúnebres, não o encontram. Todavia, no local, brotou uma flor, de pétalas brancas, conhecida como a ‘flor de Narciso’, que, simbolicamente, possui relações

com as divindades ctônias e com as cerimônias de iniciação, sobretudo as atinentes ao culto de Deméter e Perséfone. Narcisos plantados sobre os túmulos, o que era um hábito, simbolizavam o sorvedouro da morte, mas de uma morte que era apenas um sono. As Erínias, consideradas como entorpecedoras dos réprobos, ofereciam-se guirlandas de narciso. Uma vez que o narciso floresce na primavera, em lugares úmidos, ele se prende à simbólica das águas e do ritmo das estações, por conseguinte, da fecundidade, o que caracteriza sua ambivalência morte (sono) – renascimento (BRANDÃO, 1996, p. 174).

Filho do rio Céfiso, a sua simbologia com as águas é natural, elas representam a energia vital da vida, a matriz da existência e a capacidade de rejuvenescimento. Segundo Eliade (2008, p. 173), em *Tratado de história das religiões*, elas compõem um elemento religioso primordial, com o poder de purificar, desintegrar e extinguir formas, como foi, por exemplo, o caso de Narciso. Este jovem belo, transformado em flor, nos permite “vê que, na presença do passado, uma só linguagem é a que falam religião e natureza, e que essa é a do mito” (SOUSA, 1995b, p. 40). Assim, o seu símbolo de regeneração das águas é muito relevante para análise do mito em questão, pois demonstra que, mesmo após a sua morte, ele continua sendo, em sua nova forma - de flor - admirável, perpetuando o seu signo da beleza trágica.

Sim, a flor de Narciso não se associa apenas ao belo, mas ao trágico, já que foi atraída por ela que Perséfone²⁵² caíra no Hades. Para desespero de sua mãe, que por tanto tempo a

²⁵² Segundo o relato mítico, a jovem tinha o costume de colher flores no jardim e Hades, encantado com a sua beleza, colocou uma flor de narciso para atraí-la, e, ao ir pegá-la, ela caiu nas profundezas do inferno, onde o deus

procurou, vemos que “Por Narciso se perdeu Eco e por Narciso se arruinou Perséfone” (BRANDÃO, 1996, p. 174). Entre o homem e a sua flor, percebe-se que ambos carregam o *miasma* da beleza trágica. Essa relação também nos ajuda a compreender o porquê de a flor de narciso está presente, como não poderia ser diferente, nos cultos sagrados dedicado a ela a sua mãe Deméter.

Ademais, como salienta Sousa (1995b), nesses mistérios residem as principais fontes sacras, pois a sua relação com os mitos é próxima. Isso porque esses cultos misteriosos concretizavam da religiosidade, em que se manifestavam as tensões entre as crenças do passado e do presente. A realização do mistério era secreta, porque constituía um tipo de rompimento com às normas estatais e uma quebra com padrões patriarcais estabelecidos. Era o local de domínio de alguns conhecimentos não publicitados, mas de inegável poder, daí o temor por não se saber o que neles ocorria e não poder ter acesso aos cultos de mistérios e, muito menos, exercer o controle sobre o que se passava. Além de tudo, ansiamos alcançá-los, pois nos apresentam, concomitantemente, tempos opostos:

E se lá queremos chegar é porque, chegados lá, bem veremos, em carne e sangue da vida, o que significa a tríade - mítico, sensibilidade e natureza – de que se constitui a presença do passado, bem como as tensões opostas, entre esta e a presença do presente (SOUSA, 1995b, p. 69).

Desse modo, a metamorfose de Narciso em flor alude-nos à congregação da natureza com o mito e, além disso, dispõe-nos o passado e o presente como um *contínuum* indissociável. Aludindo ao triângulo²⁵³ que fizemos, no capítulo anterior, a partir das postulações de Eudoro de Sousa (1995b, p. 71), vemos que a natureza, a sensibilidade e a divindade se coadunam no santuário que eles compõem. Através dos mistérios, como os de Deméter e Perséfone, atualiza-se a regeneração cíclica da vida, agregando as oposições de tempo e espaço, e rompendo paradigmas, encontrando espaços convenientes para os seus segredos. Em geral, a religiosidade grega não se preocupava com o pós-morte, mas, em seu panteão sacro, os ritos de Deméter, assim como os de Dioniso, promoviam o vislumbre dessa experiência por meio da renovação e de uma morte, por vezes, simbólica.

a possuiu. Diz Grimal: “Foi no momento em que a jovem colhia um narciso que a terra se abriu, Hades apareceu e levou a noiva para ao mundo dos Infernos (GRIMAL, 2005, p. 115). Assim, devido ao fato de ela ter comido a romã, no Hades, mesmo Zeus ordenando que o deus infernal devolvesse a filha de Deméter, isso já não era mais possível. A solução encontrada foi que ela passasse período entre o mundo subterrâneo e o mundo dos vivos, alternadamente.

²⁵³ Vide Figura 17.

E, como uma das funções essenciais do mito é o de contar histórias, nas narrativas de beleza trágica, como a de Narciso, isso não seria diferente, tendo em vista que esse ato implica em dar voz poética aos atores e testemunhas *in illo tempore*, e que precisam ser ouvidos. Ao longo da história, a literatura consagrou-se como porta-voz, dessa “torre de babel”, que se dissipa para além dos tempos, seja em seu aspecto sacro, trágico e/ou belo, entre ouros, pois

contamos histórias porque finalmente as vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas. Essa observação adquire toda força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda história do sofrimento clama por vingança e exige narração (RICOUER, 1994, p. 116).

Por sua vez, essa exigência de narração, ou, em outras palavras, esse clamor por voz, demonstra o mito da beleza trágica em sua magnitude, enquanto o desvelar da experiência humana incompreensível, apesar de bela, eterna, mesmo sendo finita. E o mito põe o agora no outrora, fazendo-nos ver que “O antigo, quanto mais distante, tanto mais revigora a presença do atual (...)” (SOUSA, 1995, p. 24). Como diz-nos o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p. 69), é infecunda a separação entre o passado e o presente, o clássico e o contemporâneo, pois as grandes obras, como o é *Metamorfoses*, de Ovídio, muitas vezes, escondem-nos a concatenação e a fluidez dos tempos, visto que o acesso ao presente se dá por uma arqueologia sem regresso.

O que faz um texto ser contemporâneo, como o é o do mito de Narciso, é a sua relação interdependente com o tempo, porém num processo de aproximação e distanciamento, simultaneidade e anacronismo. Por isso, inclusive, o filósofo completa que os autores que coincidem impecavelmente com sua época de produção “(...) não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela.” (AGABEN, 2009, p. 59). Nesse contexto, entendemos o porquê de haver tantas leituras modernas sobre o Narciso e suas acepções sociais, econômicas, psicanalíticas, enfim. E, apesar de esses não terem sido o nosso viés investigativo, acreditamos que elas refletem o quanto ele é vislumbre de interesses atuais e diversos, entre o agora e o outrora. Nesse processo, as imagens abaixo, tanto são eficazes fontes míticas, como diz Sousa (1995b, p. 59)²⁵⁴, como também ilustram a atualidade sobre a qual comentamos:

²⁵⁴ Nesse momento, fazemos recordar do que foi discutido, no capítulo anterior, sobre o fato de as imagens, assim como as outras linguagens, serem tão eficientes ou mais do que a linguagem verbal, para o relato das histórias míticas, como defende Sousa (1995b, p. 59).

Figura 22 - Releitura do Narciso de Caravaggio²⁵⁵



(Fonte: <http://pablo.deassis.net.br/2015/12/uma-breve-reflexao-sobre-o-narciso-moderno/>)

²⁵⁵ A reprodução original dessa famosa pintura renascentista fizemos, em capítulo anterior, e, nesta releitura apresentada, vemos a sugestão de novas reflexões sobre o mito e, por hora, serve-nos para evidenciar a relação entre os tempos e as suas ressignificações mediante as relocações espaciais e temporais.

Figura 23 - A Metamorfose de Narciso por Salvador Dalí²⁵⁶



(Fonte: <https://virusdaarte.net/dali-a-metamorfose-de-narciso/>)

²⁵⁶ Produzida, em 1937, pelo catalão Salvador Dalí, *A Metamorfose de Narciso* encontra-se atualmente no museu Tate Gallery em Londres.

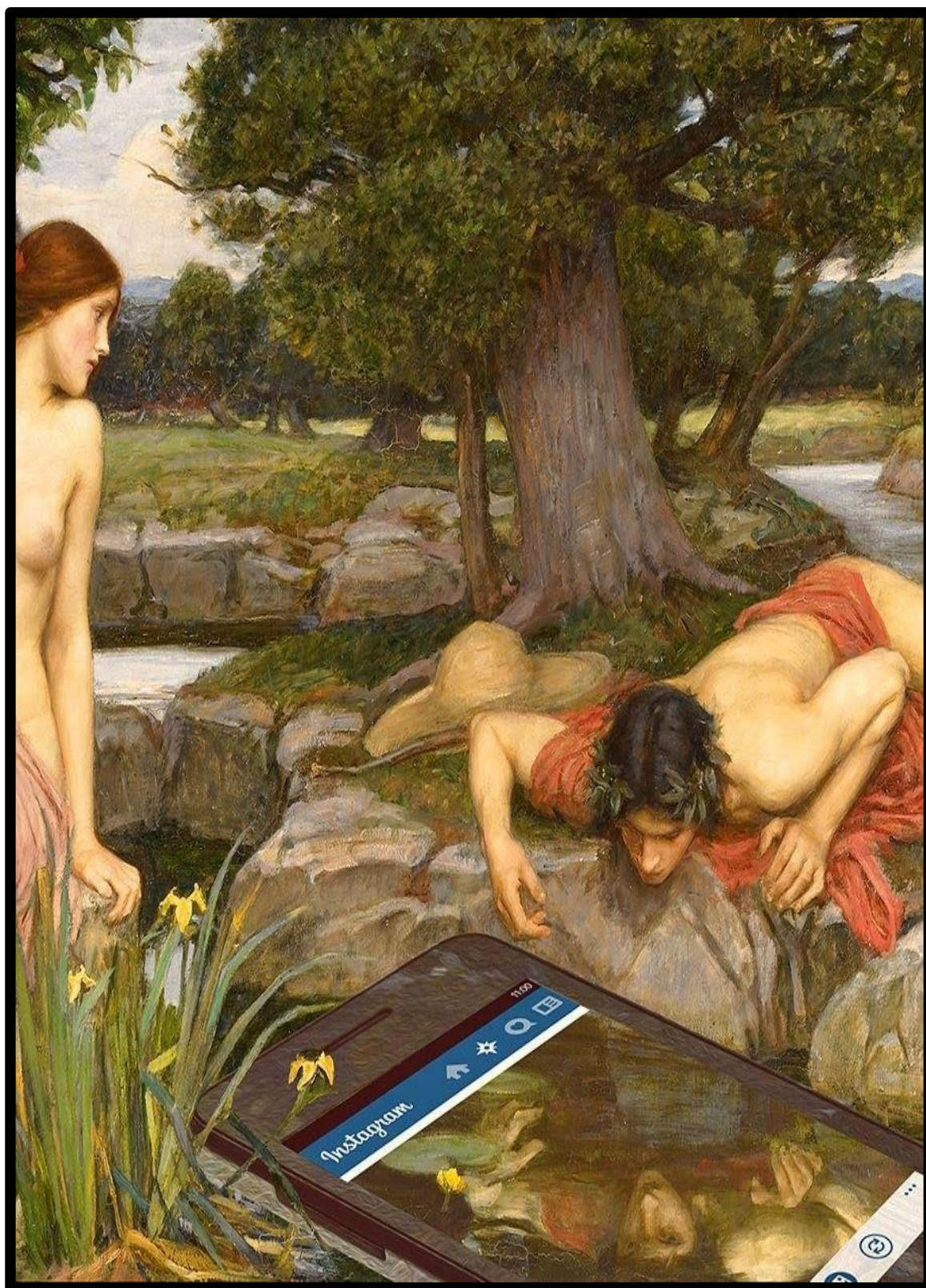
Figura 24 - Releitura do Narciso por Bennet²⁵⁷



(Fonte: <https://www.gazetadopovo.com.br/educacao/vestibular-da-ufpr-benett-comenta-a-propria-tirinha-que-caiu-na-prova-7szjkafu9ajm6mft6hk2cbn56/>)

²⁵⁷ O chargista brasileiro Alberto Benett é o autor dessa ilustração, e trouxe o celular como um novo espelho narcisista, além da solidão e do desespero, rodeado por uma natureza deserta. A obra foi publicada na *Gazeta do Povo* em 08/07/2015.

Figura 25 - Releitura do Narciso por Dan Cretu²⁵⁸



(Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/481744491369457888/>)

²⁵⁸ Dan Cretu é um contemporâneo artista romeno, conhecido por realizar montagens criativas com pinturas tradicionais e outros.

A partir desse nosso diálogo intersemiótico²⁵⁹, constatamos que essas fontes imagéticas, mesmo não sendo *corpus* do nosso trabalho, demonstram-nos outro conceito do mito da beleza trágica: ele é *continuum*. Pois ele não se esgota em sua época de produção, estando sempre aberto para novas reinterpretações. Nesse caso, o mito de Narciso é exemplar, perpetuando-se em ricas reconstruções, possui ampla incorporação, em áreas e mídias diversas, sendo, no amplo arcabouço dos mitos clássicos, um dos que mais se faz atuante em épocas diversas, como validam as gravuras acima. Mostrando que passado, presente e futuro não são periodizações estanques, mas que se intercomunicam, extrapolando fixações cronológicas.

Como vemos, essas imagens retratam a história de Narciso, a partir de épocas e ressignificações diversas, e, apesar de suas variações em comum, inevitavelmente, estas nos remontam para o *ab origine*. E, conseqüentemente, reatualizam os seus princípios conflitantes, em que o mito, a natureza e a sacralidade encontram-se testemunhados, por meio da confrontação com o próprio eu. Essa relação indissociável com o tempo, que pode vir classificar uma obra como contemporânea, nas palavras de Agabem (2009), também a pode identificá-la como clássica, pois, segundo o hermeneuta Hans-Georg Gadamer, em *Verdade e Método* (1999, p. 431-432), é clássico o que rompe com a cronologia de sua produção, indo além dos tempos, ultrapassando a efemeridade, pois corresponde a um tipo de permanência.

Dessa maneira, no contexto do mito da beleza trágica, Narciso tanto seria um mito clássico, quanto contemporâneo, e o seu *kalón* nunca é somente signo de deleite e prazer, pois, em sua aparição, traz consigo indesejáveis dons. O seu destino funesto é potencialmente evidente, ao passo que, mesmo com os seus erros de soberba e desdém do outro, não nos faz sentir menos compaixão. A ilustração maior desse sentimento de piedade é o da própria Eco, que apesar de ter sido completamente desprezada por ele, ainda assim, partilha de sua dor. Como se vê, a narrativa mítica que selecionamos, a partir da *poiésis* de Ovídio, caracteriza-se como um exímio exemplar de nossa proposta analítica. A sua *persona* trágica, assim como a de Psiquê, que veremos a seguir, evidencia a relação entre a beleza, o sagrado e o trágico, numa tríade riquíssima, de sugestivas investigações, permeadas de sentidos múltiplos e paradoxais.

²⁵⁹ Sabemos que, por leitura e/ou tradução intersemiótica, entende-se de modo geral a definição de Roman Jakobson (1975), como a interpretação de signos verbais, através de sistemas de signos não verbais, como, por exemplo, da arte literária para outros gêneros, como a música, a dança, o cinema ou a pintura. Esse processo exige o domínio de novos sistemas e processos da linguagem porque tende a produzir novos sentidos, devido a desautomatização de hábitos de leitura, como ressalta Aguiar & Queiroz (2010, p. 13). Assim sendo, em nosso caso, utilizamo-nos das ilustrações, para compreender melhor a atualidade de um dos nossos *corpora*, o mito de Narciso, no Livro III das *Metamorfoses*, de Ovídio. Nosso trabalho não se alicerça nessa teoria, mas, nesse momento, julgamos propício realizar esse diálogo, para que possamos evidenciar, da melhor forma, a nossa defesa sobre a contemporaneidade dessa narrativa, dentro da categoria analítica do mito da beleza trágica.

4.4 O mito da beleza trágica em Psiquê, de Apuleio

Lucius Apuleius (123 d.C? - 180 d.C?)²⁶⁰, autor das *Metamorfoses* (*Libri Metamorphoseon*), mais conhecida como *O asno de ouro*²⁶¹, foi um homem muito dedicado aos cultos de mistérios, ao passo em que a sua obra, em vários momentos, registra esse entusiasmo. A referência ao sacro, nessa obra, pode ser vista também na descrição do sincretismo religioso, na dimensão dos cultos de mistérios, e na marginalização do cristianismo que, naquele período estava em ascensão, e era considerado como uma seita. Considerado como um excepcional ponto de partida para o estudo do romance, a sua produção foi vasta, passando pela épica, lírica, tratados filosóficos entre outros. Nascido na cidade de Madaura, veio de família bem estabelecida socialmente e teve uma formação refinada, estudando gramática, retórica e, em especial, a filosofia platônica, para a qual ele tinha grande apreço, o que fez com que muitos autores, na Antiguidade e na Idade Média, fossem interessados pelos os seus escritos.

O asno de ouro, um obra de valor inestimável²⁶², segundo se comenta, foi produzido, na vida final do autor, depois de 160 d.C. Em síntese panorâmica, vemos o relato sobre o antes, o durante e o após essa metamorfose animal, apesar de que as aventuras do humano, enquanto burro e todas as suas aventuras, permeiam a maior parte do texto²⁶³. Essa experiência tripla - homem, animal e retorno à forma humana - é ímpar, dando ao narrador um campo de visão excepcional e incomparável, facilitando o acesso de perspectivas íntimas e verdadeiras do homem, que são comumente escondidas. Este processo de metamorfose, como ressalta Adriane Duarte (2019, p. 7)²⁶⁴, não é somente uma mudança física, pois compreende algo mais profundo e espiritual, já que, para Lúcio, as suas aventuras são interpretadas como castigo e expiação,

²⁶⁰ A datação de seu nascimento e morte é incerta. Fala-se que ele pode ter nascido em 123 d.C, outros que foi em 125 d.C, e que deve ter morrido entre 170 d.C ou 180 d.C. Não é o nosso objetivo nos aprofundarmos nessas imprecisões cronológicas, portanto, o sinal de interrogação atesta essa incerteza.

²⁶¹ Existe uma obra de teor semelhante, de Luciano de Samósata, autor de *Diálogo dos mortos*, todavia, justificamos a nossa opção pela de Apuleio, simplesmente pelo fato de que, na grega, não há o mito de Eros e Psiqué. Além do mais, registram-se, na Antiguidade, dois nomes para o texto latino, um deles seria *Metamorfoses*, e o outro *O asno de ouro*, esta que, inclusive, será a utilizada por nós. Para muitos estudiosos, essa obra deve ser interpretada como uma alegoria de *Fedro*, de Platão, em que a alma (*psiqué*, em grego) deve sofrer e morrer para poder alcançar o plano divino.

²⁶² Sabemos que ela influenciou diversas produções literárias, como as de Shakespeare, em *Sonhos de uma noite de verão* e *Macbeth*, Machado de Assis, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Ariano Suassuna, como em *Don Pantero*, entre muitas outras que espaço nos faltaria aqui para indicar. Ressaltamos que Benedito Nunes (s/d), em *Machado de Assis e a filosofia*, desenvolve que a perspectiva privilegiada do defunto é um recurso narrativo semelhante ao do burro em Apuleio.

²⁶³ Tanto que, a narrativa de Eros e Psiqué será uma das que se inserem enquanto o protagonista afigura-se como um asno.

²⁶⁴ Essa explicação está, na apresentação da obra, *O asno de ouro*, traduzida por Ruth Guimarães (2019).

responsabilizando o herói por seu destino, ao ceder à curiosidade. Ao experimentar poderes mágicos e ritualísticos, achando que seria transformado em pássaro, acaba se tornando um burro, vindo a servir vários donos, como um sacerdote, um cozinheiro entre outros.

Entre os Livros IV e VI, temos narrada a história de nosso interesse específico, Eros e Psiquê, que é feita por uma velhinha, procurando consolar uma moça triste, e o burro ouve tudo atentamente. A partir de nossas interlocuções analíticas, veremos que *Psiquê*, do mesmo modo de Helena e Narciso, é assinalada ao mito da beleza trágica. Todos que a contemplavam eram tomados pelo encantamento, não conseguindo descrever, por meio das palavras, o que viam e, por isso mesmo, ela passou a ser venerada como uma deusa. Isso, como sabemos, é motivo provocador da ira divina, devido à *hýbris*. Diante disso, Afrodite fará o possível para perseguir e destruir a sua vida. Casada com Eros, filho da deusa do Amor, ela será muito feliz, até quebrar o pacto de não poder olhá-lo, mas, sob influência das irmãs invejosas, ela cometerá a *hamartía*.

Psiquê, do grego *Ψυχή*²⁶⁵ (*psykhé*), sofrerá diversificadas desventuras trágicas, tendo o *kalón* como mote desencadeador, por meio dos seus elementos estéticos e os seus significados relacionados ao campo filosófico e religioso. No primeiro capítulo de nossa tese, vimos que Benedito Nunes (2016, p. 21-22) defende que, para os gregos, as três principais ideias destacadas sobre a Filosofia da Arte foram: a de sentido estético, moral e espiritual/intelectual. Para nós, no entanto, o mais importante é perceber como a *poiésis* comporta em si essa tríade ao mesmo tempo, porque o mito da beleza trágica é representação, na construção estética da poesia, desse amálgama. Sabemos que, etimologicamente, a “arte” vem do grego *tékne* e do latim *ars*, *artis*, logo, indica o meio de fazer e de produzir, cuja semântica está, tanto no âmbito do artífice, como também num ato de criação que organiza e desperta uma nova realidade, a partir de algo, revelando o sentido metafísico da *poiésis*.

Através da relação entre a estética e a sacralidade, como propomos analisar, no mito de Psiqué (enquanto representante do mito da beleza trágica), empreendemos a complexidade de um tema, indissociável e bastante antigo, porém de caráter científico mais recente. E, como discutimos, em capítulos anteriores, cabe à estética a responsabilidade por captar a natureza do belo e de suas faculdades, como diz Engler (2007, p. 203), seja entre o racional ou irracional, entre o objetivo e o subjetivo, a sua apreensão ou a sua criação, entre os objetos e as experiências com eles, enfim. Todo eles podem ser lidos, como modos de expressões sacras, e esse processo constitutivo é o que mais nos interessa a investigar, por meio dos recursos estéticos diversos,

²⁶⁵ Identificada, comumente, com a personificação da alma, advém do verbo *ψύχειν* (*psýkhein*) que significa respirar, soprar, e/ou o princípio da vida, o sopro vital, como explica Brandão (1996, p. 209).

que lhes dão sentido. Este é o caso, por exemplo, do efeito estético da *catarse*, que nos mostra a ação da representação estendendo-se para a vida, pois é, na linguagem da *poiésis*, “o termo médio em que os afetos adquirem estado de pureza” (NUNES, 2016, p. 29).

No Livro IV, de *O asno de ouro*, Lúcio, ainda figurado como burro, vê o retorno dos ladrões e estranha o fato de eles trazerem consigo uma moça, muito bela, que parecia vir de alta estirpe familiar. Ela se lamentava, arrancando as roupas e o próprio cabelo, enquanto os bandidos tentavam acalmá-la, dizendo que não a fariam nenhum mal, apenas queriam um resgate para aliviar-lhes a pobreza. Entretanto, nada acalmava o desespero da donzela. Eis que chamam uma velha para tentar apaziguar a situação, a fim de aliviar o tormento da jovem pelo rapto sofrido, que, mesmo durante o sono, vê-se assombrada com imagens tenebrosas. Apiedando-se da raptada, a senhora compromete-se a entretê-la com lindas histórias.

Assim, a senhora começa a narrar o mito de Pisqué e de sua beleza excessiva, superior a das duas irmãs, que, apesar de belas, em nada se comparavam com a dela, sendo impossível de expressar humanamente. De formosura rara, digna de adoração, não havia um elogio sequer que traduzisse a sua imagem, tão pobre que a linguagem era para expressá-la, de tão reluzente e perfeita que ela era. Pessoas de dentro e de fora do país desejavam vê-la e ficavam atônitos com a sua aparição, vejamos:

Erant in quadam civitate rex et regina: hi tres numero filias forma conspicuas²⁶⁶ habuere, sed maiores quidem natu, quamvis gratissima specie, idonee tamen celebrari posse laudibus humanis credebantur, at vero puellae iunioris tam praecipua, tam praeclari pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penúria poterat.²⁶⁷

Havia, em uma certa cidade, um rei e uma rainha. Eles tinham três filhas notáveis pela aparência. Porém as mais velhas nascidas, seguramente, possuíam visão agradável, e era possível celebrá-las e atribuí-las com palavras humanas. Entretanto, a mais jovem estava num grau muito peculiar, a sua beleza era tão reluzente, que, nenhum esforço, seria suficiente para louvar com o mísero discurso humano (*O asno de ouro*, IV, 28).

Nesse início da narrativa, atentamos para alguns elementos marcantes. O primeiro deles é o fato expresso da *hýbris*, e que fica evidente desde o princípio, ou seja, a sua beleza é uma desmedida, pois está acima do que é comum aos humanos. A segunda é sobre a sua potência

²⁶⁶ Essa forma adjetiva, indica o que é visível e o que é atrativo, notável, distinto, referindo-se as coisas que chamam a atenção e que atraem os olhares, como referencia Saraiva (2006, p. 293). Relacionado a “*filias*”, o termo “*conspicuas*” qualifica a beleza de todas as filhas do rei. No entanto, a beleza de Pisqué será ainda mais estimada, pois ela é sobre-humana.

²⁶⁷ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0502%3Abook%3D4%3Achapter%3D28>, acessado em 16/06/2020.

do *kalón*, tal qual uma aparição, que deixa a todos perdidos: “*stupidi et admoventes*” (“espantados e imóveis”; *O asno de ouro*, IV, 28). E o terceiro relaciona-se à sua formosura excedente, não apenas aos homens e aos divinos em geral, mas o fato de ela se assemelhar a de Vênus, que é a deusa da beleza por excelência. Isso acentua ainda mais o seu caráter de *hýbris*, ao mesmo tempo em que compreendemos o porquê de essa divindade persegui-la incansavelmente.

No segundo capítulo desta tese, refletimos que, para os gregos, *ón* e *kalón* eram símiles, o primeiro representaria tudo o que existe e de tudo o que é, e o segundo expressa aquilo que aparece. Então, considerando o belo como uma aparição, ele é autônomo e arremessa-se ao que é, revelando e abrindo caminho para a *alétheia*. Por isso, Poliana Lopes (2017, p. 157), explica, a partir do símbolo de Vênus cultuada no mês inaugural da primavera (abril), que a beleza é existir na transparência, na passagem para a renovação, e nunca algo estático, fechado, exigindo a abertura ao possível. Esse signo da aparição desconcertante do *kalón* fica evidente na cena abaixo:

*Multi denique civium et advenae copiosi, quos eximii spectacula rumor studiosa celebritate congregabat, inaccessae formositatis admiratione stupidi et admoventes oribus suis dexteram primore digito in erectum pollicem residente ut ipsam prorsus deam Venerem venerabantur religiosis adoptionibus.*²⁶⁸

Com efeito, muitos dos cidadãos e dos estrangeiros abundantes, a multidão congregava pelo rumor desse espetáculo único de beleza inacessível. Espantados e imóveis pela admiração, fechavam a boca com a primeira destra levantada e acomodavam o indicador no polegar levantado acomodado. Elas a veneravam com a mesma adoração religiosa, de como se estivessem diante da própria deusa Vênus. (*O asno de ouro*, IV, 28)

A partir daí, apreendemos o porquê de a desmesura de nossa personagem ser um ultraje, que será duramente penalizado, mesmo que ela não tenha, responsabilidade por ser tão bela – nisso reside o cerne de sua caracterização enquanto um mito da beleza trágica. Pois, ao mesmo tempo que notadamente sua desmesura é uma *hýbris*, não há alguma autoria sua nesse delito, o que gera sentimento profundo de piedade, diante do sofrimento imerecido, e que é essencial para a *catarse*. Nenhum comprometimento direto e proposital ela tinha pelo fato de as pessoas fazerem grandes viagens para vê-la e de terem deixado de ir aos santuários de Vênus e de fazer os seus sacrifícios, já que

²⁶⁸ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0502%3Abook%3D4%3Achapter%3D28>, acessado em 16/06/2020.

*Puellae supplicatur, et in humanis vultibus deae tantae numina placantur, et in matutino progressu virginis victimis et epulis Veneris absentis nomen propitiatur, iamque per plateas commeantem Populi frequenter floribus sertis et solutis apprecantur*²⁶⁹.
*Haec honorum caelestium ad puellae mortalis: cultum imódica translatio verae Veneris vehementer incendit ânimos, et impatiens indignationis*²⁷⁰

Era suplicado à moça, e, pelas suas feições humanas, os *numens* da grande deusa eram venerados. E, pela manhã, com a aparição da virgem, era louvado o nome de Vênus, mesmo ela estando distante, através de sacrifícios e oferendas. Desde então, ao passar pelas praças, frequentemente com flores em coroas e soltas da população, elas eram adoradas.

Esta excessiva transferência das honras celestiais para o culto da donzela mortal incendia violentamente os ânímos da verdadeira Vênus impaciente de indignação (*O asno de ouro*, IV, 29; *grifos nossos*).

Essa passagem exprime nitidamente o encaminhamento do trágico, em que a *hýbris* (desmedida) desencadeia a *némesis* (ciúme divino) e que, conseqüentemente, aciona a *até* (cegueira) e a *Moirá* (destino cego, punição divina). Esse processo pode ser acompanhado, no encadeamento do enredo, e que acima vislumbramos o seu ponto de partida. Vênus, tomada pela ira do desprezo dos seus sacrifícios e rituais, não por uma outra deusa, mas por uma mortal, fará tudo o possível para se ver redimida de tamanha desonra, demonstrando a força de sua ira e as graves conseqüências aqueles que a afrontam.

Em sua revolta, ela ressalta toda a sua representatividade social e religiosa, como mãe da Natureza, a origem dos elementos e do Universo, cujo nome sacro no céu, estava sendo profanado na terra (*O asno de ouro*, IV, 30). E diz ainda ter sido em vão ter sido a deusa escolhida por Páris, já que agora padecia de tanta desonra, sem as honrarias devidas. Essa insatisfação não se trata de mera vaidade, como poderíamos interpretar, e sim, do descumprimento de seus rituais, que, além de serem atos gravíssimos, na religiosidade romana, demonstra que ela não representa apenas a si própria, mas uma força maior, ligada ao *numem*²⁷¹, ou seja, à autoridade do deus, pois

²⁶⁹ Esse verbo, na forma passiva da terceira pessoas do plural, de “*apprecor*” (louvar, adorar, pedir; SARAIVA, 2006, p. 92) indica que, ambas eram louvadas, não apenas Psiqué, pois ao consagrar esta, estavam, na verdade, remetendo-a ao culto de Vênus, o que intensifica a *hýbris*. Pois estavam confundindo a mortal com a divina, tomando uma como se fosse a outra, numa ação de amálgama ritualístico.

²⁷⁰ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0502%3Abook%3D4%3Achapter%3D29>, acessado em 19/06/2020.

²⁷¹ Esse é um termo religioso usado para identificar a autoridade ou a vontade dos deuses, por isso, muitas vezes, é usado para enaltecer o poder da divindade, como explica Brandão (2008, p. 232).

As divindades propriamente romanas são primeiramente concebidas como forças impessoais e múltiplas (*numina*) às quais a influência do panteão grego só progressivamente transmite uma figura precisa. A observação exacta dos ritos assegura a paz dos deuses, condição e garantia da paz na cidade. Estes deuses manifestam a sua vontade por meio de presságios (técnica augural dos livros rituais etruscos) (GRIMAL, 2009, p. 358)

Esse ultraje ao divino é primordial, no contexto do mito da beleza trágica, identificado no conto de Apuleio, pois o excesso de sua beleza e, ainda mais, a sua devoção, é um vitupério que não pode ficar impune. Mesmo porque, a sua punição, serve como um ato exemplar para a comunidade como um todo, temente de vir a ter o mesmo fim. Ressaltamos, na narrativa em questão, que não temos o final trágico, e sim, a situação trágica, tanto que ela é contada para reconfortar a jovem moça e fazê-la esperar que, apesar de tantos sofrimentos, algo bom pode aguardá-la finalmente.

A deusa do Amor precisa reestabelecer a sua dignidade, e vê, como solução, fazer que com a beleza que fez Psiquê ser adorada venha a ser o motivo de sua ruína e do seu arrependimento. Projetando o revés do *kalón*, derradeiro para a concretude do trágico, Afrodite projeta: “Daqui em diante, eu farei com que ela se arrependa desta sua beleza ilícita” (“*iam faxo eam huius etiam ipsius inlicitae formonsitatis paeniteat*”; IV, 30). Em vista disso, o *kalón* trágico realiza-se com a pertença de uma beleza excessiva (*hýbris*), e que, por sua vez, é ilícita (*inlicitae*), pois nenhum(a) mortal tem o direito de possuí-la, ela é, irrevogavelmente, atributo divino e, ainda por cima, recebe indevidamente cultos de adoração próprios da Citeréia²⁷². Naturalmente, essa ilegitimidade trará substanciais atribulações para o destino desses “infratores”, que, mesmo sem propósito de o fazer, romperam com as barreiras entre humanos e divinos.

Essa singela e ingênua ousadia será cobrada arduamente por Vênus, que, para encaminhar o seu plano, chama o seu filho, o Cupido, para a empreitada. Ela lhe mostra quem a rivalizou na beleza, e pede que a “bela insolente” (“*pulchritudinem contumacem*”; *O asno de ouro*, IV, 31) seja castigada sem nenhuma piedade. Orienta que ela deve amar um homem desafortunado e que o seu mal seja maior do que qualquer outro que já se viu. Ocorre que Psiquê já se vê infeliz, pois, vítima de uma beleza incomum, é admirada como uma estátua divina ou uma arte perfeita, e não solicitada em casamento, como foram as suas irmãs. Desdenhada, vive a chorar, afinal, ela detesta a beleza que constitui o encantamento de tantas nações. Certo dia,

²⁷² Esse é um dos epítetos dedicados à Afrodite, pois era especialmente adorada nesta cidade.

o seu pai desconfia desse mistério e procura um oráculo para desvendá-lo. Este lhe diz para levar a filha ao alto de um rochedo e lá a deixar para ter matrimônio terrível com um monstro detestável. A primeira decorrência do seu *kalón* trágico foi tamanho que o *phátos* (sofrimento) tomou toda a cidade consternada, então

*Sic affectae domus triste fatum cuncta etiam civitas congemebat,
luctuque publico confestim congruens edicitur iustitium.*²⁷³

Assim, o triste destino que pairava naquela casa fazia chorar a cidade, e, imediatamente, era declarado a instituição pelo luto público integrado (*O asno de ouro*, IV, 33)

A piedade espalha-se por toda a cidade, todos temem e apiedam-se pelo destino funesto da jovem, antes tão divina e honrada, que agora, como um cadáver vivo, seguia, não para um casamento, e sim para um funeral. E, como se vê, toda a sociedade participa desse processo, uma vez que o luto público é instaurado por todos os recantos de onde a fama de Pisqué tinha se espalhado. Esse processo constituía uma clara reflexão dos impactos sociais que o *miasma* religioso poderia ter sobre todos, por isso, o destino do casamento de morte da jovem não dizia respeito unicamente a ela e a sua família, e “desse modo, todos se mobilizam para os ritos de preparação para a continuidade da comunidade” (FRATESCHI, 2008, p. 58). Temendo que todos pudessem ser atingidos pelo mal não reparado ritualisticamente, a cidade se empenhava, garantindo a ideia de que “os ‘daimones’ ou espíritos que a perseguem nessa fase devem ser repelidos” (Ibidem), a fim de libertar os demais de serem contaminados pela desdita.

Diante de tantas lamentações de seu povo, Psiquê se entrega à sua fortuna, procura acalmar os seus pais a aceitarem os desígnios divinos, e demonstra ter pleno discernimento sobre as motivações para a sua desdita. A sua postura de altivez, perante a entrega sacrificial, demonstra que, na comunidade, em que o rito e o mitos são atuantes “à “iniciada” tem que demonstrar a sua força de se sacrificar pelo bem da comunidade, a continuidade de todos pelos ciclos da vida” (FRATESCHI, 2008, p. 58). E ela compreende com lucidez que foi honrada indevidamente, tal como uma deusa, e que isso teria provocado a ira de Vênus.

Psiquê diz ainda que, enquanto recebia homenagens divinas, as pessoas deveriam repudiar, ignorar, ao invés de se felicitar, para evitar de incidir no erro mortal, como fizeram. Desse modo, ao reconhecer (*anagnórisis*) o signo funesto do seu porte (*kalón*) e de suas

²⁷³ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0502%3Abook%3D4%3Achapter%3D33>, acessado em 19/06/2020.

consequências trágicas, a partir de uma *hýbris*, que corrompeu pressupostos da esfera religiosa, ela se entrega ao destino e exclama com altivez:

*Haec erunt vobis egregiae formositatis meae praeclara praemia?
Invidiae nefariae letali plaga percussi sero sentitis. Cum gentes et
populi celebrarent nos divinis honoribus, cum novam me Venerem ore
consono nuncuparent, tunc dolore, tunc flere, tunc me iam quase
peremptam lugere debuistis: iam sentio, iam vídeo solo me nomine
Veneris perisse. Ducite me, et cui sors addixit scopulo sistite:*²⁷⁴

Para vós, estes serão os prêmios esplendidos dessa minha excessiva formosura? Da inveja nefasta advém a transpassada do golpe fatal, que vós sentes, e é tarde. Quando as gentes e as populações nos celebraram com honras divinas, quando me chamaram de nova Vênus, numa só voz, então, era para sofrer, nesta ocasião, era para chorar, neste momento, era para lamentar como se eu tivesse morrido. Agora eu percebo, agora eu vejo, que, sozinho, o nome de Vênus me fez arruinar. Conduzi-me, e colocai-me no alto rochedo, como está determinado (*O asno de ouro*, IV, 34).

Enfrentando corajosamente o seu destino, ela parte determinada para se entregar, tal qual uma vítima sacrificial, e Zéfiro, deus dos ventos, a conduz para a relva. Vimos, no segundo capítulo, que o sacrifício, apesar de envolto pelo sentido de falecimento, dor e injustiça, tem um caráter específico que o ameniza: a sacralidade. Ligado à oferenda, ele se consagra como um ato, por excelência, religioso, como diz-nos Bataille (1987, p. 54), pois, diante da imolação, relega-se essa atividade ao plano divino. O sacrifício também é exigido, pois algo está em desordem e o seu ato se pressupõe à reordenação. Seja como meio para aplacar a fúria divina, como é o caso de Psiquê, ou de alcançar a eternidade, esse ritual indica um meio de relação entre o humano e o transcendente. Seria, no contexto do mito da beleza trágica, uma forma de expiação pela desmedida, ilustrado na presença do mito constitutivo da *poiésis*.

Para Vilhena (2005) e Frateschine (2008), o rito de passagem está presente, tanto através do casamento, como também no sacrifício. Como vemos, em Psiquê, ela perpassa os dois simultaneamente, já que, ao entregar-se às núpcias de morte, temos, ao mesmo tempo, o sinal de sacrifício e de matrimônio conjuntamente. Nesse processo, a representação poética é essencial, visto que ela alcança o simbólico e o transcendente, típico do contexto sacro do ritual sacrificial, expressando o inefável e a sua energia, tanto criadora, como destruidora, como diz Vilhena (2005, p. 60). Ligado, em essência, à comunidade, o sacrifício não se dá sem razão; são necessários sujeitos que o façam em prol de algo maior, em oferecimento próprio para salvar os seus. Ele é também um rito de passagem, sendo necessário para que o indivíduo alcance,

²⁷⁴ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0502%3Abook%3D4%3Achapter%3D34>, acessado em 19/06/2020.

como compensação de sua disposição, a imortalidade, como vimos com a personagem Helena, e que veremos ocorrer com Psiquê. Pelo fato de o indivíduo se colocar, em detrimento dos demais, o sacrifício está comumente associado a um ato de nobreza e elevação espiritual, pois, como explica Eliade (2013, p.160-161), ele faz parte de um processo iniciático para a superação da morte. Além de tudo

na Antiguidade grega, o apelo do sacrifício pela cidade não poupava homens, mulheres, nem crianças. Dessa maneira, percebemos uma profunda articulação entre “Casamento e Sacrifício”, pela relação entre o rito de passagem, da infância para adolescência onde as funções dos meninos para a guerra e das meninas para o casamento são ressaltadas (FRATESCHI, 2008, p. 57).

Esse componente de sacralidade, no ato do sacrifício, é circunscrito no mito da beleza trágica, faz-nos corroborar com a religiosidade antiga greco-romana, que estava muito integrada à vida em sociedade e com a política. Não havia, como há para nós, a ideia de ruptura e de descontinuidade entre o público e sacro, por isso “a impiedade (*ἀσέβεια*), falta em relação aos deuses, é também atentado ao grupo social, delito contra a cidade” (VERNANT, 1990, p. 420). Por isso mesmo, os deuses representavam forças diversas da natureza e da ordenação coletiva, e não pessoas. A relação entre o humano e o divino é mediado por sua atividade comunitária, por isso atentar contra o divino é, conseqüentemente, atentar contra a cidade e o seu povo. A fim de minimizar os danos, melhor é entregar-se em sacrifício, para poder acalmar a ira dos deuses e não sucumbir a todos com a sua cólera.

Dessa maneira, sacrificando-se pela família e por sua comunidade, Psiquê, levada por Zéfiro até a relva, adormece tranquilamente. Ao acordar, vê um lindo palácio, no meio do bosque, e, atraída pela construção sem igual, ela entra. Avisada pelas escravas de que tudo ali lhe pertence, e que deve servir-se livremente, após o banho e o banquete, foi possuída pelo marido desconhecido, que logo cedo, sem que ela o veja, segue partida. partiu. Enquanto isso, ao visitar os pais anciãos, as irmãs ficam sabendo que ela foi posta no rochedo para o casamento funesto. Cupido, com seus poderes divinos, prevê o que irá ocorrer e avisa a sua amada de que ela seria procurada pelas irmãs, mas que não deve ceder, pois decorreria males sem fim. Contudo, Psiquê passa a chorar constantemente, deixa de se alimentar, de tomar banho, enfim. O deus do Amor, consternado com o seu sofrimento, diz que ela faça o que manda o seu coração, reforçando que lhe advertiu sobre todos os perigos.

Através de sua insistência, conseguiu o consentimento do marido, mas foi avisada de que jamais cedesse aos conselhos das irmãs (que a influenciam a mirar o esposo), pois a sua

curiosidade seria o seu sacrilégio e a origem de sua perdição (APULEIO, V, 6). E, ao ouvir os prantos familiares, a jovem pede que Zéfiro as traga para o palácio, e ao ver todo o luxo e os prazeres deste, sentem muita inveja. Elas são tratadas com muito zelo e ganham muitos presentes, mas nada disso é capaz de aplacar a cobiça que sentem ao ver que a irmã se casara com um deus e que uma deusa poderia vir a ser igualmente.

Sentindo-se afrontadas pela boa fortuna da irmã, antes desditosa, começam a traçar um plano. Enquanto isso, Cupido continua a advertir e prevenir Psiquê sobre as tristezas que a aguardam, caso ela continue a se aproximar das irmãs. Todavia, mais uma situação trágica se encaminha e ela continua cegamente, apesar de todos os avisos, cedendo aos seus impulsos, as suas fragilidades e a sua curiosidade. Vejamos a sua última tentativa de alertá-la, após comunicá-la que carrega no ventre um filho seu:

*Iam mucrone dextra iugulum tuum nefariae tuae sorores petunt. Heu quantis urgemur cladibus, Psyche dulcissima! Tui nostrique misere, religiosaque continentia domum, maritum, teque et istum parvulum nostrum imi minetis ruinae infortúnio libera*²⁷⁵

Desde já, a espada está sacada e as tuas irmãs abomináveis preparam para afundá-la em tua garganta. Ah! Por quantas catástrofes iremos passar, dulcíssima Psiquê! Tem piedade de ti e de nós, pela moderação religiosa, liberte a tua casa, o teu marido, a ti mesma e a este nosso pequenino iminente da ruína e da calamidade (*O asno de ouro*, V, 12)

Não bastasse ter sofrido como vítima da *hýbris* de sua beleza e da vingança divina (*nêmesis*), Psiquê, ainda que avisada, segue rumo à *hamartía*, que a colocará em mais uma vivência trágica. E, após conseguir a permissão para ver, pela última uma vez, a sua maliciosa irmandade, torna-se, agora, prisioneira de suas próprias escolhas, o que, como entendemos, sobleva a tragicidade. Ao chegar ao palácio, as irmãs enchem-lhe de interrogações sobre o marido, e, para escapar, conta histórias contraditórias, que elas prontamente perceberam e deduziram que, se a identidade era segredo, é porque realmente se tratava de um deus. Fingindo tristeza, dizem temer por sua vida, já que havia casado com um monstro terrível, e orientam-lhe que, à noite, busque vê-lo e, após degolá-lo, ponha-se em fuga com os seus pertences.

Nesse processo, além da motivação familiar, ela também o terá das divindades, as Fúrias, o que é para nós relevante, haja vista que toda *hamartía*, por mais que seja um erro do indivíduo, advém do impulso de forças superiores. Por isso, ao organizar-se para seguir com os

²⁷⁵ Texto disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2008.01.0502%3Abook%3D5%3Achapter%3D12>, acessado em 19/06/2020.

conselhos recebidos “Mas Psiquê não estava sozinha, ao menos pelas Fúrias hostis ela era impulsionada e não era deixada só” (“*At Psyche relictæ sola, nisi quod infestis Furiis agitata sola non est*”; V, 21). Sabemos que essas divindades, representadas, em grego, pelas Erínias, personificavam a vingança destinada aos mortais, e são elas que seguem estimulando-a a cair no erro trágico, na *hamartía*. Como é possível perceber, em nossa análise do mito da beleza trágica em Psiquê, salienta-se não somente uma situação trágica, e sim, sucessivas. Neste caso específico, as Fúrias são determinantes para a sua maldição, porque elas são

Demônios do mundo infernal na crença popular romana, as Fúrias muito cedo se assimilaram às Erínias gregas, tomando-lhes de empréstimo o mito, as funções e os nomes: Aleto, Tisífone e Megera. Em Roma, como na Grécia, continuam a ser vingadoras do crime, em particular do sangue parental derramado. Cícero, *Nat. deor.*, 3, 18, 46, recorda estes monstros punidores dos delitos e das culpas: (...) - As Fúrias são deusas vigilantes, eu o crio, e vingadoras dos crimes e dos delitos (BRANDÃO, 2008, p. 153).

Ao ter-se entregue no rochedo, ela achou que ali era o começo de sua desdita, mas foi surpreendida com uma vida brevemente feliz, já que Cupido, fascinado com a sua beleza, tentou livrar-lhe dos desígnios de sua própria mãe, Vênus, ansiosa por vingança. Contudo, o seu destino, pertinente ao mito da beleza trágica, era inevitável, e não seria o jovem amante, que, enfeitiçado por seus encantos, conseguiria evitar que ela pagasse pelo delito de ter causado a desonra da deusa do Amor. Isso porque, no contexto de nossa categoria, o *kalón* não é sinal de fortuna e de salvação (se o fosse, Cupido a teria liberto definitivamente), mas, ao contrário, de ruína e devastação. Por isso, os seus esforços para livrá-la da Fortuna são inúteis, já que ela deveria padecer pela *hýbris* de sua beleza.

Não bastasse a *hýbris*, que a assinalava o seu descomedimento, discutida anteriormente, Psiquê intensifica a sua falta de sorte, por meio da *hamartía*, sob influencia de suas irmãs e das Fúrias, ávidas por sua destruição. E essa soma de equívocos fará com que ela sofra penitências sucessivas, como veremos no decorrer da narrativa, acentuando a sua tragicidade. Compreendemos que *ἀμαρτία* aristotélica (*Poética*, XIII, 1453a) elucida o erro cometido, não por falta de caráter, mas como fruto de uma ação, que, mesmo não sendo propositalmente direcionada a fazer o mal, o faz. Então, essa ação equivocada e carente de deliberação leva o sujeito à catástrofe. Esse erro é indefinido, pode ser de qualquer ordem, mas, naturalmente, é grave, pois atenta contra a boa fortuna e acarreta grades infortúnios. Por não haver propósito objetivo em errar e prejudicar a si e/ou aos demais, vemos que não há maldade no ato cometido, que é o que Aristóteles denomina por “falha de caráter”. E esse aspecto é eminentemente

intensificador do efeito trágico, já que nos apiedamos do indivíduo, por ver que ele não teve intento de provocar o mal, justamente porque ela é cometida por imposição das condições postas (*ἀνάγκη*) e dos divinos que a impelem (*δαίμων*). Ao mesmo tempo, observamos que no mito da beleza trágica, para além das influências, o equívoco do sujeito é o seu fim derradeiro, daí, aliado à piedade, o temor, desvelando a humanidade em sua ampla complexidade.

No Livro V, de *O asno de Ouro*, vemos, nitidamente, Psiquê sendo coagida pela força da necessidade e do *daímon*. Ignorando todos os avisos de Cupido, e, até mesmo, desrespeitando os juramentos feitos a ele, a bela donzela segue os intentos de ver o marido, enquanto dormia, como as suas irmãs a orientaram. A jovem audaciosa, ao vê-lo adormecido, levanta para pegar a lâmpada e a navalha, e, ao contemplá-lo, como nunca antes ousara, viu o “monstro” doce, adorável e esplendorosamente belo. De cabeleira vasta e corpo brilhante, o deus promovia uma visão insaciável, e ela, ao perceber as suas armas (o arco, a aljava e as flechas), no pé do leito, quis examiná-las e acabou machucando o polegar com uma das setas. Esse fato a fez ser tomada por um amor, ainda maior do que o de antes, consumida pelo ardente poder de Eros, que não a impedia, mesmo temente em acordá-lo, de beijá-lo compulsivamente. Isso a fez, sem querer, derramar uma gota de óleo em cima do amado, queimando o seu ombro direito. Acordado e indignado em vê-la ter quebrado os juramentos divinos, ele sai velozmente voando e ela segura em suas pernas, até que, fatigada pelo cansaço, cai no solo (*O asno de ouro*, V, 23-24).

Antes de partir, Cupido revela ter sido leviano ao não seguir os propósitos maternos que o impunham a deixá-la sofrer com o mais miserável dos matrimônios. Entretanto, ele próprio fora atingindo pelas flechas do amor, não conseguindo seguir os planos da mãe. Reitera que, apesar de tê-la prevenido, não foi suficiente para evitar que ela seguisse os conselhos das irmãs e que ele iria fazê-las pagar cruelmente, entretanto, apesar de sua *hamartía*, permitirá que Psiquê fuja (*O asno de ouro*, V, 24).

Esse ato de piedade do deus, não é somente devido ao amor que sente por ela, mas também por saber que ele próprio errou, ao evitar que ela sofresse com os castigos devidos, que foram determinados por Vênus. Além do mais, ele tem ciência de que, mesmo tendo-a prevenido, ela fora motivada pelos conselhos de sua irmandade e, sobretudo, pelo impulso divino das Fúrias. Fica evidente que a *hamartía* de Psiquê é cometida, não por maldade e/ou falta de caráter, e sim, pela força da necessidade, imposta pelas circunstâncias em que ela se vê, cheia de medo e curiosidade. Ainda mais, ela o faz pelo impulso de forças superiores, contra as quais ela não pode lutar, como é o caso das Fúrias, sedentas de vingança, logo, o seu erro não

é intencional. E esse aspecto faz com que seja inútil qualquer tentativa de Cupido de livrar-lhe do seu destino. E, ao constatar ter sido em vão os seus esforços amorosos e de proteção, ele a deixa, para que ela possa enfrentar o que os auspícios lhe determinam. Lembrando o que diz Vernant (2008), a *hamartia* relaciona-se a uma concepção religiosa do erro, em que o homem comete o delito, coagido por forças superiores. Não sendo intencional, ela é diferente do *adikon*, que, como vimos antes, é a ação injusta e deliberada.

Desesperada, atirando-se no rio mais próximo, tenta a morte para se aliviar dos seus tormentos, mas é impedida, e, ao encontrar o deus Pã, ele a convence a seguir, almejando e honrando o Cupido, sem se abater pela tristeza. Ela, então, segue a caminhar, até que chega na cidade onde reina o marido de uma de suas irmãs. Ao encontrá-la, diz que fez o plano, conforme orientado, e que agora Cupido deseja desposar uma delas, e, para tanto, devem ir ao alto do rochedo e se jogar. Enganada e excitada pela história, corre para se lançar do alto da montanha e, ao invés de ser possuída pelo deus, tem o seu corpo todo despedaçado no ar. Psiquê vai à casa da outra irmã, repete a estratégia e ela, igualmente, cai na mesma cilada.

Tendo conseguido se vingar da irmandade invejosa, segue o seu trajeto à procura do amado. Enquanto isso, uma ave tagarela vai até Vênus contar-lhe que o seu filho padece ferido de amor por uma donzela. A deusa, descobrindo de quem se tratava, fica enfurecida e questiona se ele verdadeiramente ama Psiquê, a responsável por usurpar o seu nome e rivalizá-la com a beleza: “Psiquê, é ela a **concubina** das minhas formas, a rival do meu nome, e ele a estima verdadeiramente? (*“Psyche ille meae formae **succubam**²⁷⁶ mei nominis aemulam vere diligit”*); *O asno de ouro*, V, 28; destaques nossos). Não satisfeita e encolerizada, ela vai até o filho e ameaça destroná-lo, e depois, pede ajuda à Juno e à Ceres, para puni-lo, mas não consegue apoio, pois essas advogam pelo jovem. Indignada com a afronta recebida, a divina partiu para o oceano.

Dessa maneira, no Livro VI, vemos que Psiquê sofria errante, pagando pela *hýbris* e por sua *hamartía*, causas do seu reverso, no âmbito do mito da beleza trágica. No seu caminho, ela também encontra as divinas mencionadas acima e suplica. Todavia ambas negam prestar-lhe algum socorro, pois são comprometidas com a deusa do amor. Essa renúncia evidencia para nós o seu destino implacável, cujo impedimento não poderia ser feito por nenhuma outra divindade, por mais poderosa que fosse. Como uma prescrição inexorável, a Fortuna se impõe

²⁷⁶ O termo destacado, *succubam*, traduzimos por “concubina”, pois, de acordo com Saraiva (2006, p. 1151), Apuleio usava-o no sentido de prostituta, da que se colocava em lugar da mulher verdadeira. Neste caso, Afrodite humilha veementemente Psiquê, pondo-a como a que se põs falsamente em seu lugar, tentando usurpá-lo, assim como um ato de prostituição em que alguém se coloca indevidamente em um posto que não é o seu.

e por isso Cupido, ao tentar contorná-la, não obtém êxito e sofreu as consequências de sua própria infração. Essa constatação atordoa a donzela, ao perceber que nem deusas tão poderosas, como Ceres e Juno, poderiam destituí-la de sua trágica Fortuna, uma vez que

na religião romana, *Fortuna* foi muito mais acatada do que o *Acaso*, particularmente na época clássica. Diferentemente de *Fatum*, o Fado (v. Acaso), a decisão irrevogável e inexorável tecida pelas Parcas, *Fortuna* se aproxima e se identifica propriamente com *Τύχη* (*Týhke*), do verbo *τυγχάνειν* (*tykhánein*), que significa “alcançar por acaso, conseguir por sorte”, donde o acaso, a sorte, o fado bom ou mau. Assim a Fortuna ou Tique é aquilo que o homem consegue, alcança, realiza por meio da decisão dos deuses (BRANDÃO, 2008, p. 152).

Então, Vênus procura Psiquê, mas não a encontra, por isso vai solicitar apoio de Júpiter, a fim de que ele coloque Mercúrio para divulgar uma recompensa²⁷⁷ para a pessoas que consiga encontrar a bela moça (*O asno de ouro*, VI, 6-7). Esta, estando, sem o saber, nas proximidades da casa da deusa, acaba sendo encontrada por uma de suas servas, que se regozija com o achado e a arrasta pelos cabelos com brutalidade. A deusa do amor, ao encontrar a presa, felicita-se, profere muitas ironias e dá muitas risadas ao vê-la humilhada. Diz ainda que o casamento havia sido ilegítimo, contrariando os rituais sacros, que exigem a presença de testemunhas e o consentimento dos pais.

Esse comentário representa um grande desdém, pois essa cerimônia sagrada do matrimônio (*τέλος*) era um ato sério para as jovens, que, através desse culto, inseriam-se na família do esposo, inclusive, associando-se aos seus cultos, como explica Coulanges (2004, p. 65-69), em *A cidade antiga*. Antes de tudo, precisamos reforçar que todo esse evento possuía relações sociais e sacras, pois “a família é mais uma associação religiosa do que uma associação natural” (COULANGES, 2004, p. 63). Além do mais, o enlace matrimonial representava a repetição cósmica de um evento primordial, de um padrão divino, desde a hierogamia entre o céu e a terra, como disse Eliade (1992, p. 28). Por tudo isso, representaria um ritual sacro de retorno às origens, pela continuidade, pela ação exemplar e pela atitude criadora do homem, já que sua simbologia ligava também à fecundidade e ao trabalho agrícola.

Na continuidade da narrativa, a deusa, ainda não satisfeita, machuca cruelmente a cabeça de Psiquê, tirando-lhe as suas roupas e colocando-a para iniciar a sua primeira tarefa impossível: catar milhares de sementes misturadas. Para esta, ela é ajudada pelas formigas, que se compadecem com o trabalho desumano. Ao chegar, Vênus indigna-se ao ver a tarefa

²⁷⁷ Esta seria sete beijos doces tal como mel, da própria Vênus, e com um leve toque da ponta da língua (APULEIO, VI, 8).

cumprida e suspeita que ela tenha tido a contribuição de Cupido, mas, na verdade, ele estava recluso no quarto (*O asno de ouro*, VI, 9-10).

Como segunda lição, pede que ela consiga um novelo de lã, todavia, exausta de tanto padecer, ela decide entregar-se à morte no rio. Este, no entanto, pede que ela não macule as suas águas com a impureza de sua morte. Sabemos do teor dessa orientação, baseada em critérios religiosos, pois conseguir redimir uma contaminação não era nada simples, e, além do mais, como um *miasma*, ela podia estender-se para além do infrator, atingindo a todos. Para evitar esse dano, o rio orienta como o que ela deve fazer para conseguir esse trabalho quase impossível (*O asno de ouro*, 11-13).

Mais uma vez, Vênus não compreende como a donzela pôde cumprir uma missão tão difícil, e resolve impor mais um teste, a fim de avaliar a sua prudência e a sua coragem. Orienta-lhe a buscar água no alto de um monte íngreme e inacessível, de uma fonte que jorra água para a morada dos mortos. Ela enfrenta com disposição o pedido, mas percebe que era impossível e empalidece, é quando a água de Zeus se apieda da moça inocente, por saber que, nem o deus soberano, conseguiria cumprir essa incumbência. Tendo cumprido o encargo, entrega feliz a urna cheia de água, mas a deusa do Amor acusa-lhe de feiticeira (*O asno de ouro*, VI, 13-15). Então, surge-lhe mais um encargo inexecutável: que, em pouco tempo, a donzela desça ao inferno, passe pelos penates²⁷⁸ do Orco²⁷⁹, e chegue até Proserpina para pedir-lhe um pouco de beleza (*O asno de ouro*, VI, 16).

Notável e instigante é vermos os complexos processos investigativos que nos motivam, decorrentes dessa incumbência que Vênus a ordenou, como se ela fosse tão simples de o fazer. Em primeiro lugar, o *kalón* volta a ser o centro do despontar trágico para Pisqué, já que ela deveria pegar a sua porção, para, de certa forma, restituir a “sogra” com a que ela havia supostamente usurpado. Em segundo, observamos que a jovem está sendo provocada a iniciar mais uma etapa de sua jornada heroica, permeadas de desafios humanamente impraticáveis. Em terceiro, consideramos que, para cumprir essa emboscada, ela precisa realizar a *catábasis* e a *anábase*, ou seja, respectivamente, a descida ao inferno e a subida a terra, que não são, em nada, simples, e que só poucos e ilustres heróis conseguiram. E, em quarto e último ponto, a relação

²⁷⁸ Eram os deuses do Lar, em Roma, responsáveis para proteção dos bens e da família. Ficavam no interior das casas e, associados a deusa Vesta (Héstia helênica), protetora do fogo sagrado, eram os protetores da lareira doméstica que, ritualisticamente, era acendida e devia manter-se pura e continuamente acesa, pois religiosamente era a providência familiar a garantia de que ela não fosse maculada.

²⁷⁹ Espírito do submundo romano, teve o seu uso corrente em contexto bastante popular, sendo, inclusive, associado ao deus Plutão. Este, consagrado no uso mais erudito, foi o nome romano usado para designar o Hades, dos gregos, como explica Grimal (2005, p. 380).

do mito de Psiquê com o de Proserpina, e que sinais analíticos isso nos promove, uma vez que sabemos que a deusa dos infernos é um eixo, em comum, do nosso *corpus*.

Destacamos, em primeiro plano, que o *kalón* retorna decisivamente como a causa para destino trágico da jovem, na medida em que lhe é solicitado uma tarefa impraticável e que, por conseguinte, a levaria a ruína. Ao mesmo tempo, vemos, simbolicamente, Vênus pedir-lhe a restituição de sua consagração, porque, na verdade, ela é a “beleza – o que nós chamaríamos de essência da beleza – isto é, a força que se faz presente em todas as coisas belas e pela qual elas se tornam belas” (VERNANT, 1990, p. 429). Por isso, a ofensa à deusa é o mesmo que desconhecer a sua força operante de criação de tudo o que é, e ela precisa ver-se redimida desse sacrilégio.

E, sendo considerada a usurpadora desse dom, caberia a ela cumprir a missão mortal para pagar por sua *hýbris*, e, por saber que essa era a verdadeira pretensão da deusa, logo após ouvir a indicação para ir ao Orco, ela segue ao alto de uma torre, tentando pôr fim a todo o seu sofrimento²⁸⁰ (*O asno de ouro*, VI, 16-17). A jovem sabia que, de modo algum, Vênus estaria satisfeita, até que a sua desgraça total fosse concretizada, e essa consciência ela teve desde o momento em que se entregou ao casamento de morte (*O asno de ouro*, IV, 33).

Par inseparável de Eros²⁸¹, o Belo, através de suas mais diversas formas e aparências, anseia a superação da mortalidade e será, justamente, o sentido dessa jornada que refletiremos a seguir. Contudo, é preciso ressaltar que, no decorrer da narrativa, ficará evidente que a suposta porção de beleza, entregue por Proserpina, que era, na realidade, uma armadilha. O que a donzela recebe, da deusa, no inferno, é o sono mortal, deixando quem o possui semelhante a um cadáver. Armada a cilada divina, bem arquitetada, se ela conseguisse cumprir o encargo de chegar ao submundo, Psiquê seria então e, mais uma vez, vítima, não somente de sua curiosidade, mas sobretudo de sua beleza. Sabemos que, desde o princípio, Vênus deixou clara a sua intenção “Daqui em diante, eu farei com que ela se arrependa desta sua beleza ilícita” (“*iam faxo eam huius etiam ipsius inlicitae formonsitatis paeniteat*”; *O asno de ouro*, IV, 30).

A beleza, então, é a verdadeira isca empreendida pela deusa, para que ela possa não conseguir transpor o desafio imposto. Isso porque ela só fica instigada a abrir o pote, por imaginar que ficaria ainda mais formosa para o seu amado (*O asno de ouro*, VI, 21). Em mais

²⁸⁰ No momento em que Psiquê se projeta para se lançar do alto da torre, esta começa a falar com ela e dá-lhe toda a motivação para seguir e as instruções, para que ela consiga o que almeja. A torre previne-lhe que, no caminho, muitas emboscadas foram colocadas por Vênus e que ela deve ficar atenta, e, sobretudo, recomenda-lhe que o mais importante é que ela não deve ceder a tentação de abrir a caixa, respeitando o segredo divino que ela guarda.

²⁸¹ Referimo-nos, nesse contexto, tanto ao personagem, amado de Psiquê e filho de Vênus, como também ao multigênese, que, como vimos no segundo capítulo dessa tese, representa a força motriz da existência.

uma experiência reversa do *kalón*, primordial para a derrocada, no mito da beleza trágica, a sofrida jovem veio a padecer por própria *hamartía*, mais uma, recaindo na fragilidade da curiosidade e da ambição por ser ainda mais bela, caindo em profundo sono infernal.

Dando prosseguimento à nossa leitura, elencamos que, diante da proposição da divina, há uma provocação para o início de mais uma etapa de sua trajetória heroica. Isso porque, ao ter posto os quatro trabalhos intransponíveis²⁸², a deusa estava buscando, mas, sem sucesso, dar um final a existência daquela que a desafiava na beleza, e que, sobretudo, atrapalhava os seus ritos e as suas homenagens. Lembremos que, por causa de Psiquê, a deusa do Amor havia deixado de receber as oferendas e as visitas em seus santuários (*O asno de ouro*, IV, 29).

Presente nos rituais de passagem, a jornada heroica é muito comum, nas análises dos heróis masculinos, mas nós faremos a sua relocação para a heroína em questão. Esta, tendo já se entregue a morte, pelo ato de sacrifício, em prol de sua família e de sua comunidade, ainda teve que enfrentar desafios impraticáveis para qualquer ser humano e, até mesmo, pelos deuses, como disse a águia de Zeus que, ao ajudar a moça, disse que nem o deus supremo conseguiria realizar tal feito (*O asno de ouro*, VI, 13-15).

Nesse percurso, defendemos que Psiquê realiza um processo de transição heroica, e que a levará, não somente à consagração do seu heroísmo, mas à sua divinização, sendo senhora dos dois mundos, à medida que, sendo deusa, será respeitada entre os divinos e entre os mortais. Contudo, para nós, o mais notável a destacar é que isso ocorrerá devido à beleza. Por causa dela, a personagem passa por várias situações trágicas, a fim de que possa expiar a *hýbris* e a ofensa feita contra Vênus.

E, para que melhor possamos ilustrar essas provações, optamos por utilizar como fundamentação a obra *O herói de mil faces*, de Campbell (2007, p. 36). Nesta se expõe a trajetória do monomito, que compõe as etapas de ‘separação-iniciação-retorno’, a fim de que um mero mortal venha superar seus limites e alcançar o patamar de um herói. Sabemos que, no geral, são três as etapas percorridas (partida, iniciação e retorno), entre as quais outras vivências decorrem, e, no mito em questão, identificamos onze etapas, a saber: o chamado, a recusa da missão, o encontro com a ajuda sobrenatural, a travessia do limiar, o ventre da baleia, o caminho de provas, o encontro com a deusa, a tentação, a apoteose, a consagração final e, ao final, a liberdade como senhora dos dois mundos.

²⁸² No total, foram quatro as atividades impostas: catar uma grande quantidade de sementes misturadas (em que foi ajudada pelas formigas), pegar o floco de lã de (terá a contribuição do rio, para que ela não macule as suas águas com a sua morte), pegar água no alto de um monte (a águia de Zeus virá em seu auxílio, por saber que, nem Zeus, conseguiria fazê-lo) e, por último, o que agora discutimos – pegar com Proserpina, no submundo, uma porção de beleza.

Na narrativa de Apuleio, vemos o seu chamado quando ela parte de sua cidade, para sacrificar a vida em um casamento funesto (*O asno de ouro*, IV, 33-34). A sua recusa ao chamado vê-se quando, em alguns momentos, ela prefere se suicidar, a ter que lidar com tantas desventuras, como ilustram as passagens do quinto (v. 25) e sexto (v. 12;17) livros da obra em questão. A ajuda sobrenatural pode ser identificada com o auxílio que a torre fará, e que, por sua vez, possibilitará que ela consiga fazer a travessia para o mundo desconhecido, como se vê em VI, v. 18-19. “O ventre da baleia”, como nomeia o Campbell (2007, p. 91-94) está, na experiência de morte, nesse novo ambiente. O caminho de provas está em sua trajetória permeada por testes, como são os que Psiquê enfrentará com os cães infernais esfomeados, com Caronte e o morto no rio, e todas as armadilhas que a deusa do amor lhes preparou (*O asno de ouro*, VI, 20).

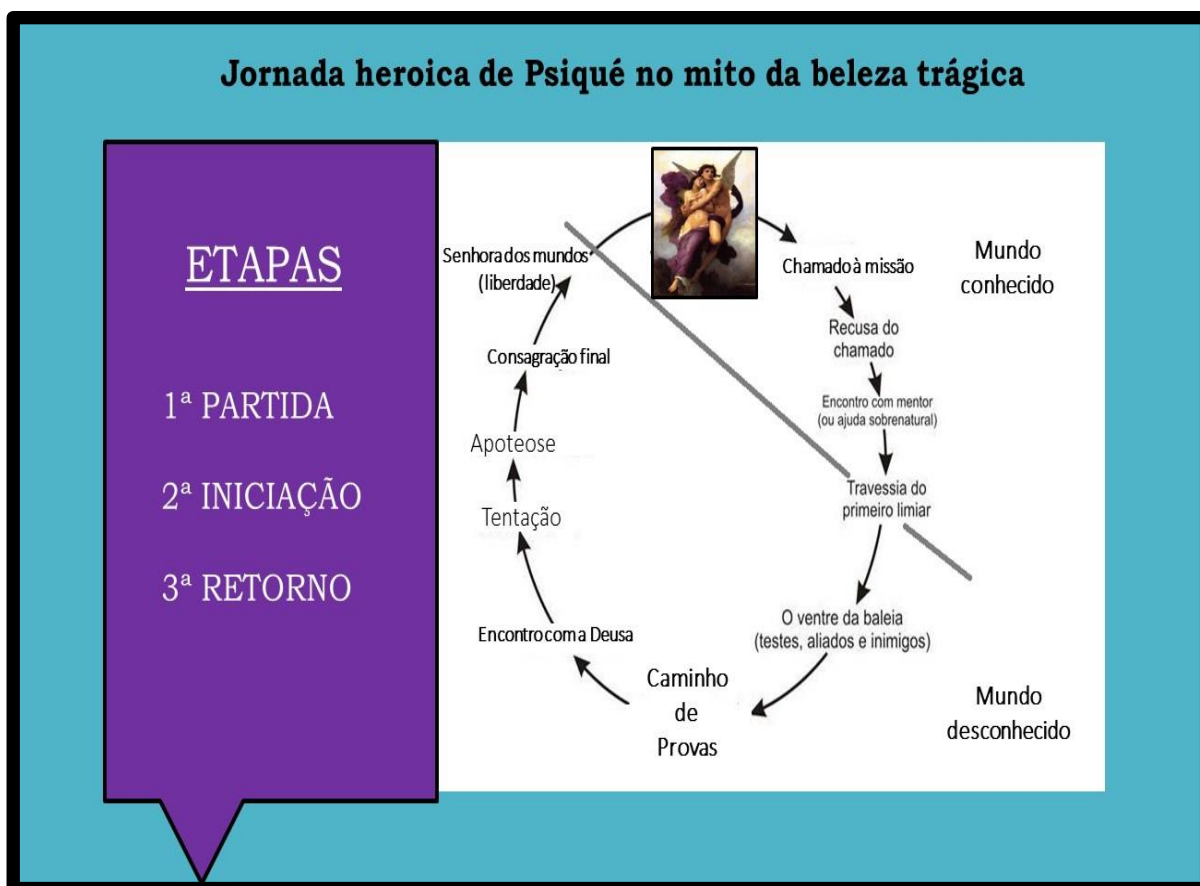
O encontro com a Deusa está, no seu encontro com Proserpina, e a sua demonstração de disposição de entregar a vida pelo desafio, como explica o autor (2007, p. 119-120). A tentação está, na caixa que guarda o segredo divino, que ela, ao abrir, a fim de roubar um pouco da beleza para ficar mais formosa para o amado, ficará imóvel como um “cadáver adormecido” (“*dormiens cadaver*”; *O asno de ouro*, VI, 20). Em sua apoteose, Psiquê, aparece iluminada, compreendendo a suprema providencia iniciática pela qual passou, sendo condecorada com o casamento legítimo (Idem, 23-24). Na consagração final²⁸³, observamos que, após passar todos os tormentos sofridos por sua beleza trágica, ela é elevada ao status divino²⁸⁴, com a percepção da transcendência. E, assim, senhora dos mundos dos mortais e divinos, ela atua livremente e eternamente nesses universos amplos, bebendo ambrosia²⁸⁵ e dando luz à uma descendência divina, Volúpia (*O asno de ouro*, VI, 24). Observemos abaixo a síntese dessa discussão:

²⁸³ Na tradução que se faz, em geral, do termo, usa-se “bênção final”, como se vê na edição de *O herói de mil faces*, de Campell (2007), mas achamos ele muito impregnado de uma concepção cristã, por isso preferimos sugerir o uso de “consagração final”.

²⁸⁴ Depois de Cupido, com sua flecha, acorda a amada, ele a orienta que prossiga as suas provas, e prossegue até Júpiter, a fim de buscar a sua ajuda, para que conceda viver o seu amor. O deus supremo o permite, com a condição que o jovem dê a ele o ser mais belo que houver (VI, 21-22). Para tanto, uma assembleia divina é convocada, a fim de que se estabeleça o casamento legítimo entre os jovens e a divinização de Psiqué, amenizando a raiva de Vênus (VI, 23).

²⁸⁵ Bebida exclusiva dos divinos.

Figura 26 - A jornada heroica de Psiquê



(DANTAS, Michelle B. S.)

Após a produtiva exploração acima do processo do mito da beleza trágica de Psiquê, consideramos relevante destacar que, para cumprir essa emboscada divina, ela precisou realizar a *catábasis* e a *anábase*, ou seja, a descida ao inferno e a subida à terra. Essas atividades não são permitidas a qualquer um, tanto que, sabendo disso, Vênus a impôs, esperando que ela não conseguisse fazer. A *poiésis* clássica registra poucos e ilustres heróis conseguiram esse feito e, na maioria, citam-se os dos homens, como é o caso do de Hércules, Odisseu, Enéias, enfim, ficando os feitos femininos invisibilizados. Na tradição greco-romana, essa tarefa representa um rito de passagem significativo, capaz de transformar o herói para uma condição superior, sendo divinizado ou tendo a condição do retorno como um ser superior aos demais, testado por provas humanamente impraticáveis. Esse ritual iniciático e de passagem, permite superar o status antigo, a fim de alçar uma supremacia destinada a poucos selecionados, simbolizando a morte do homem comum.

Para tanto, Psiquê deve realizar oferendas ao mundo subterrâneo (com farinha e cevada) e respeitar os seus rituais, como bem a orienta a Torre (*O asno de ouro*, VI, 18-19).

Religiosamente, essa é uma forma de superar a finitude humana ou de, no mínimo, acabar com sua raiz profana, ascendendo-se a uma nova vida sacralizada, como explica Eliade (2013, p. 158-161). Além do mais, para Sousa (1995a, p. 25-27), a *catábase*, juntamente com as teogonias e as metamorfoses, compõe o tronco do impulso mítico essencial. E defende que ele possui três eixos basilares: o religioso, como um rito de iniciação; o sentido de um rito de passagem e, por último, um indicio de conversão e/ou reversão, ou seja, de metamorfose. E explica que, pela tradição greco-latina, na lista dos nomes que realizaram a *catábase*, vemos que

Primeiro, são os deuses, depois alguns heróis; mas do comum dos homens não se conta que algum tenha descido aos Infernos. Por aí mesmo se define o homem comum: não tendo forças para se exceder, mas passa além dos limites do mundo único, que julga existir, do que para ele existe e para o qual existe ele. O mesmo dizemos, se dissermos que uma *catábase* descreve a transcensão da comum experiência humana, - o que se dá sempre que, no limite de um mundo, se veja o limiar de outro. O lado religioso do mito é um ritual de iniciação (SOUSA, 1995a, p. 26).

Destacamos que, provavelmente por ser uma ação de excepcionalidade, como se viu acima, de alguns deuses e nobres, vê-se a figuração de poucos nomes masculinos que constam na lista dos que conseguiram a proeza da *catábase*. Supomos, então, que poucas são as heroínas femininas que se consagram nessa empreitada. Nesse quesito, fundamental é o encontro de Psiquê com Proserpina, como discutiremos a seguir, pois ela, periodicamente, em todos os anos, realizava o ato de subida e descida ao Hades.

A relação do mito de Psiquê com o de Proserpina nos evidencia imprescindíveis sentidos para pesquisa, uma vez que, nesse encontro, no submundo, ela será a ponte para possibilitar o seu retorno, entregando-lhe a caixa divina (desde que ela não tivesse aberto). Além do mais, ela é uma das poucas personagens femininas que conseguiram fazer a *catábase* e a *anábase*, o que é extremamente representativo simbolicamente, pois ela funciona como um guia para indicar o percurso a ser seguido pela jovem, já que, o seu mito é exemplar, e

Por isso, em cada Primavera que chega, Perséfone²⁸⁶ escapa-se da sua morada subterrânea e sobe ao céu, ao mesmo tempo que os primeiros rebentos brotam nos sulcos da terra, para de novo desaparecer nas sombras na altura das sementeiras. Assim, durante todo o tempo que fica separada de Deméter, o solo permanece estéril: é a estação triste do Inverno (GRIMAL, 2005, p. 115).

²⁸⁶ O autor usa a identificação do nome grego de Proserpina, ou seja, Perséfone.

A história de Proserpina²⁸⁷ é notadamente de uma beleza trágica que representa a queda (*kathodos*) e a ascensão (*anodos*), assim como o de Psiquê. Esta é constantemente perseguida, morre em sono profundo e padece pelas dores de sua beleza trágica, mas depois ergue-se divinizada e honrada. E não podemos esquecer que a deusa dos infernos é um eixo entre o *corpus*. E, como não poderia ser diferente, isso ocorre por ela ser um modelo primário da beleza trágica, e de sua queda e superação. Por isso, Helena, após ter a fama do seu nome destruída, que é uma forma simbólica de sua morte, consegue recuperar a sua glória (*kléos*) e ter a sua honra restituída, consagrando-se divina; do mesmo modo, Narciso, morto decaído em íntima procrastinação, renasce, como uma flor, que estará, inclusive, presente nos objetos sacros (os *hierai*).

Diante do exposto, atestamos que a narrativa de Apuleio põe em evidencia o Belo como central para a trama da narrativa desdita, uma vez que é pela *hýbris* de sua beleza que Psiquê se entrega ao sacrifício; e é ela a causa de todas as perseguições que sofre de Vênus, é por ela que somam-se os seus pesares, no decorrer de sua jornada heroica; e que se realiza a *catábase* e a *anábase*, como forma de expiação, enfim. É a sua beleza que protagoniza magistral, com toda a sua ambivalência de plenitude e dor, suscitadora do mito da beleza trágica. Portanto, Psiquê, assim como Narciso e Helena, é uma *poiésis* de queda (*kathodos*) e ascensão (*anodos*), elementar para o mito da beleza trágica, pois experencia a aflição e o entusiasmo da dimensão ampla e contraditória do *kalón*.

²⁸⁷ Lembremos que, em sua narrativa mítica, ela foi atraída por Hades (Plutão, em Roma), desejoso de sua beleza incomum, e, tendo a sua mãe (Deméter), encerrado a colheita, impossibilitando a vida humana e os recebimentos das honrarias e libações pelos divinos. Zeus, então, permitiu que ela pegasse a filha e pudesse retornar com ela à terra para conviverem periodicamente. As experiências de *catábase* e *anábase*, portanto, foram essenciais para os cultos de transição entre a vida e a morte, já que podiam compartilhar com seus devotos a sabedoria sobre os caminhos nessa passagem, por isso, em suas celebrações, todos os combates de guerra eram suspensos em respeito a essa preparação, como explica Castro (2011, p. 74-75), assim como as discórdias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a satisfação pelo propósito realizado, chegamos nas ponderações finais de nossa tese “*Poiésis e sacralidade: o mito da beleza trágica em Helena (Eurípedes), Narciso (Ovídio) e Psiquê (Apuleio)*”. A nossa pesquisa objetivou a apreciação das narrativas mencionadas, a partir das respectivas obras *Helena*, *Metamorfoses* e *O asno de ouro*, observando a complexidade e os paradoxos da beleza trágica eles expressam.

Nessa jornada, nem sempre buscamos as perspectivas de leitura mais simples e unilaterais. Optamos por abarcar uma interpretação dialética, e, não tentamos, ao modo de Procrustes²⁸⁸, forçá-la para se enquadrar ao nosso dispor, uma vez que almejamos o dinâmico, por meio do diálogo profícuo e construtivo, mesmo que, em algum momento, controverso. Temos a ciência do nosso comprometimento nessa missão, através do empenho e da responsabilidade acadêmica, a fim de que pudéssemos examinar o nosso *corpus* com a fundamentação teórica necessária e com a nossa autoria efetiva.

O procedimento metodológico qualitativo, multi/inter e transdisciplinar foi essencial para alcançarmos os nossos objetivos e para realizarmos a nossa proposição, mediante a diversidade de fontes consultadas. Assim pudemos nos dedicar à nossa instigante e autêntica temática com discernimento criterioso, mas também com deleite. Mesmo escrita há séculos, tivemos a oportunidade de contemplar um *corpus* que se revelou acentuadamente contemporâneo, usando os termos de Agabem (2009, p. 59-69).

Tanto que, por sua universalidade e atemporalidade, auxiliou-nos a contribuir efetivamente com a área da Estética das Religiões, que, como vimos no primeiro capítulo, carece de mais pesquisas, sendo urgente a necessidade de aprofundá-la cada vez mais. Além do mais, colaboramos com as renovações das apreensões acerca dos Estudos Clássicos e, de certo modo, com a crítica e a teoria da Literatura. Por isso, atravessamos por correntes variadas das

²⁸⁸ Baseada, na mitologia grega, utilizamos essa expressão para elucidar sobre o nosso procedimento metodológico utilizado, ao longo da tese, tendo em vista que nos dispusemos a encarar as vozes dissonantes do nosso objeto, a fim de aprofundarmos e alcançar a sua essência, por mais difusa que parecesse ser. A referência mítica diz respeito a um personagem ficou conhecido por ter duas camas, uma que era pequena e a outra grande, então, aos transeuntes que passavam, ele oferecia abrigo e, depois, obrigava-os a se deitar em um dos leitos disponíveis. Os altos, ao repousarem na cama pequena, ele lhes cortava os pés, para que forçadamente coubessem no espaço, e, por sua vez, os baixos, ao deitarem na grande, ele lhes estiva com toda a sua força, para que pudessem ocupar completamente o lugar. (GRIMAL, 2005, p. 396). Então, a reflexão proposta diz respeito ao fato de que, muitas vezes, a fim de encaixarmos facilmente as nossas proposições, optamos por desconhecer o que nos confronta, eliminando “as suas pernas”, ao passo em que, por outro lado, esticamos algo que não mais precisa de prolongamento ou não cabe, no contexto, mas acabamos por “esticar o seu corpo” além do limite.

humanidades, como a Filosofia, para alcançarmos o eixo integrativo²⁸⁹, propício à nossa pesquisa, e colaborarmos com o aperfeiçoamento dos campos de saber em pauta, reestabelecendo paradigmas de leituras possíveis, e não exatamente únicas.

As três narrativas míticas indicadas demonstram-nos a vitalidade poética, possibilitando-nos múltiplas perspectivas de apreciação, ao mesmo tempo em que se renovam e se (res)significam, através de releituras, muitas vezes, por meio de um processo de dessacralização, emulação e subversão. Tais tramas correspondem à imanência do sagrado e a todo um conjunto complexo decorrente de questionamento social, em que o divino não se encontra plenamente soberano e completamente benéfico, sua face aparece mais difusa e o seu espaço dividido com o homem. Por isso, propusemo-nos a pesquisar a representação dos personagens, a partir de seus ‘supostos’ dotes, a fim de desvendá-los verdadeiramente cruéis e ácidos. Acreditamos ter desempenhado esse objetivo satisfatoriamente, pois situamos a nossa exploração de maneira minuciosa, e direcionamo-nos para uma tese elucidativa, ainda que estivéssemos lidando com conceitos densos e raramente elementares.

Através de nossa pesquisa em publicações acadêmicas e nos mais variados suportes (livros, revistas e afins), constatamos não haver estudo semelhante ao que propusemos. Logo, entendemos que, apesar de ser tamanha a difusão do nosso *corpus*, a perspectiva analítica que adotamos não o é, o que valida, ainda mais, o nosso trabalho, principalmente no que se refere ao estabelecimento conceitual e ilustrativo do ‘mito da beleza trágica’. Inclusive, optamos pela laboriosa tarefa de investigar três narrativas, pois, se tivéssemos preferido analisar apenas uma, não teríamos respaldo suficiente para defender a nossa tese de que a tragicidade decorre, não raramente, da aparência excessivamente formosa dos seus ostentadores. E exemplarmente os nossos protagonistas são popularmente reconhecidos e afamados pela beleza que detêm, no mundo clássico greco-romano.

Nesse percurso, vimos que, apesar de diferentes, *mýthos* e *lógos* não se excluem, mas, ao contrário, integralizam-se de maneira inestimável. Naturalmente, as problematizações e confluências semânticas, nas narrativas míticas, são diversas, desde a sua gênese, com a sua sacralidade primordial, até o seu processo de secularização, fato esse que vemos com o apogeu do *lógos* filosófico, na Antiguidade greco-romana, e nas tragédias, em que o *mýthos*, cerne de sua ação, terá novos sentidos e representações.

²⁸⁹ Como dissemos, na introdução deste trabalho, o eixo integrativo corresponde ao ponto de encontro (conciliatório, e não homogêneo), mediante a multiplicidade de referências teóricas, com os quais precisamos lidar para construção de nossos argumentos.

É sabido que tradicionalmente as histórias mitológicas estavam vinculadas aos rituais religiosos, enquanto palavra dotada de *alétheia*. Esta que não pretende ser a verdade científica, porque essa não é o seu *locus* de atuação, e sim, exprimir a sua eficácia apodítica. Assim, afirmamos que os mitos também foram fundamentais para a *paideia*, contribuindo com a formação social e cultural da Antiguidade Clássica, com sua a sua operação cosmogônica e etiológica.

O florescimento da filosofia demonstrou a ascensão de um novo modo discursivo reflexivo sobre a humanidade e as suas atividades em geral. Então, o mito passou a ser objeto de questionamento, como se não fosse mais satisfatório para dar as respostas requisitadas. Contudo, vimos que, no decorrer da própria constituição da razão, o mítico foi utilizado, a exemplo dos procedimentos constantes de Platão.

Entendemos que, rendendo-se à linguagem poética, que tanto questiona, Platão arrisca-se no uso de mitos e imagens alegóricas, provavelmente por reconhecer a sua eficácia, a sua potência e a sua disseminação popularizada, contra a qual seria difícil ignorar. Todas essas discussões foram realizadas, a fim de que pudéssemos defender a nossa tese acerca da relação entre a *poiésis* e a sacralidade, evidenciada através do mito da beleza trágica em Helena, Narciso e Psiquê, personagens centrais para a nossa ilustração conceitual.

A trajetória de vida deles nos mostra que o *kalón*, ao invés de corresponder a uma dádiva divina, é o responsável pelo destino e/ou à situação funesta que eles vivenciam. Estas obras são importantes, não apenas para compreendermos a estrutura do mito, mas, principalmente para entendermos a sua atualidade, isso porque tal conhecimento “não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos.” (ELIADE, 1972, p. 6). E essa mitologia “viva” revela-se, sobretudo, na *poiésis* literária, pois há, na Literatura, talvez mais do que em outras artes, uma expressão de revolta contra o tempo histórico, a fim de atingir outros ritmos cronológicos, que não sejam os da rotina, do trabalho e das obrigações, e essa atmosfera, mesmo na modernidade, conserva os resíduos de um “comportamento mitológico”, como diz Eliade (1972, p. 134).

Nessa perspectiva, foi essencial a nossa leitura hermenêutica dos mitos selecionados, uma vez que, como sabemos, a palavra hermenêutica, advinda do grego *hemeneuein*, significa interpretar, compreender, relacionada ao deus mensageiro Hermes. E, assim, percorremos as nossas investigações, por esse viés, já que a tarefa do hermeneuta é, sobretudo, procurar e “(...) extrair as mensagens implícita ou explicitamente contidas nos escritos literários, jurídicos ou religiosos”, o que é possível “mediante um trabalho de exegese” (NUNES, 2010, p. 269).

Para tanto, em nossa pesquisa, muitas interlocuções foram realizadas, seja para reiterarmos ou refutarmos, para que, por meio do diálogo acadêmico, pudéssemos expor da melhor forma as nossas ideias. Além de Platão, citado acima, muitos outros construíram conosco esse processo, como foi o caso de Aristóteles, Benedito Nunes (2016), Jean Lacoste (2011), Umberto Eco (2017), Georges Bataille (1987), Mircea Eliade (2008, 2013, 2016), Joseph Campbell (1992, 2004, 2007, 2018), Ernest Cassirer (1992), Northrop Frye (2014), Jean-Pierre Vernant (1990/2006/2008), Paul Ricoeur (1989/1994/2015/2016), entre tantos outros.

Refletir sobre a *poiésis* e os seus princípios consiste, primeiramente, em não renunciar as suas variações semânticas e contextuais, e verificar como, através do mito, buscou-se dar sentido a um mundo que, nem sempre é fácil de entender, promovemo-nos inúmeras *mímesis*. Para tanto, discorreremos o nosso trabalho, em quatro capítulos, através dos quais desenvolvemos os princípios basilares para a compreensão de nossa tese. Esses capítulos são, na verdade, constitutivos e aprofundamentos temático de um único eixo - o mito da beleza trágica, em sua acepção poética e sacra, por meio de Helena, Narciso e Psiquê. Como partes de um todo, a separação dos conteúdos foi feita por razão de sistematização e organização das concepções, mas juntos elucidam-nos a essência de nossa proposta.

No primeiro, intitulado “Entre gêneses e ressonâncias: a *poiésis* e suas iminências sacras, filosóficas e estéticas”, vimos as origens da poesia, a partir de sua relação com a religiosidade e com a Filosofia da Arte, também entendida por muitos como sinônimos da Estética. Para nós, foi oportuno compreender a ligação intrínseca entre a sacralidade e a *poiésis*, tendo em vista a sua conotação de *alétheia*, ou seja, de uma verdade divina, revelada por seres supremos e para alguns escolhidos. E, se as palavras arrebatam, tanto quanto os deuses, consideramos que a *alétheia* é a maior demonstração de eficácia da *poiésis*. Isso porque o seu compromisso não é com o factual, e sim com o que está para além do dito, seja por quem a anunciou, seja por quem é recebeu a sua mensagem. Discutimos também sobre uma antiga querela, a respeito do estatuto da verdade e da disputa realizada entre os poetas e os filósofos, sobre o papel da Estética das religiões, enquanto área, que, precisa de fortalecimento, e sobre as relações profícuas e não extintas entre a Arte e os estudos de religião.

Pudemos observar que, assim como a *poiésis* grega registrou a sacralidade, os ritos e as crenças do seu povo, o mesmo ocorreu em Roma. Como afirma Fustel de Coulanges (2004, p. 37), os poetas romanos eternizaram a religiosidade de uma sociedade imersa na significação transcendente dos seus mais simples hábitos, como o de se alimentar. Ao longo do trabalho, apreciamos as similitudes e diferenças do contexto greco-romano, pois, apesar do processo de

helenização, há nuances específicas de cada contexto e que devem ser respeitados. Essa ponderação nos propiciou algumas dificuldades tênues com as quais tivemos que lidar, a fim de ter uma análise responsável, que não se acomodasse na generalização e não refutasse a enfrentar as discrepâncias verificadas entre eles.

Questionando e refletindo sobre a origem da *poiésis*, a sua relação com o sagrado e da *alétheia*, enquanto centro de disputa, pudemos compreender as suas relações intrínsecas. Ainda mais, percebemos a legitimidade de se estudar academicamente temáticas em torno da Estética da Religião, mesmo que essa tríade (Estética, Religião e Ciências das Religiões), esteja em constante e histórica (des)conexão. Isso instigou-nos a aprofundar melhor esses elementos, pois consideramos que eles são fundamentalmente imbricados. Através de Frank Usarski (2006, p. 9), tivemos a percepção do contexto no qual essa disciplina institucionalizou-se e desenvolveu-se com autonomia em direção do saber científico. O autor referido (2006, p. 9-15) expõe as dificuldades encontradas desse campo, que ele considera complexo e igualmente meteórico. Avaliamos, então, que as Ciências das Religiões sozinha não é capaz de abarcar as questões propostas, sendo uma área que requer uma atividade colaborativa com outras áreas dos conhecimentos, inclusive, das mais diversas possíveis.

Sabemos que, como uma disciplina institucionalizada apenas no século XIX, é que a Ciência da Religião alcançou o seu estabelecimento acadêmico. Sendo assim, a sua subárea (Estética da religião) é ainda mais nova e, por muito tempo, foi, de certo modo, rechaçada, pelo fato de lidar com a arte, e não objetivamente com temas considerados mais sólidos cientificamente. Contudo, como reitera Engler (2007, p. 202), não se pode ignorar os aspectos sensíveis da religiosidade e de suas percepções, pois é notadamente através de símbolos significativos que se estabelece a sua mensagem, os seus propósitos comunicativos e a sua recepção.

E, mesmo com as previsões sobre a secularização e o desligamento da sociedade moderna com o sagrado, já que isso estaria relegado a um passado remoto, vimos que não houve acerto pleno nessa projeção. A história atual vem nos mostrando, ao contrário, que, cada vez mais, devemos estar atentos a esse processo de ressignificação do espaço que a religião exerce na sociedade. Nesse sentido, a *poiésis* é elemento crucial de atenção, pois ela fez e continua a fazer, nas mais diferentes épocas, a *mímesis* desse processo. Como fizeram os gregos e romanos, de acordo com o que estudamos, deixando-nos o legado mítico, tanto em seu aspecto sacro, como também contraditório, num momento em que a sociedade pedia novos modos de articulação.

No segundo capítulo, por sua vez, discorremos acerca de “O mosaico da beleza no mundo greco-romano”, discutimos sobre a sua condição, enquanto uma categoria, e as suas múltiplas acepções. Fizemos também uma discussão sobre o Eros, não o personagem, amado de Psiquê, e sim, sobre o deus matricial, fonte de vida e nitidamente aproximado ao *kalón*, que formam um par inseparável. Então, buscamos responder e identificar as diversas figurações da beleza, o seu entrelaçamento com o sacro, a graciosidade da vivência humana, e de suas múltiplas faces, que abarcam também o avesso, como o risível, o feio entre outros.

Nesse contexto, Bataille (1987/2017) ilumina o erotismo como o elo de aproximação entre a religião e a literatura. Partimos do pressuposto de que esse par, mesmo com objetivos diferentes, possuem uma natureza que, similarmente, comungam com a essência do humano, ultrapassando o particular e alcançando o universal, sem restringirem-se às verdades da ciência, através de suas ‘narrativas’. Estas, de toda a forma, precisam ser convincentes e contextualizadas, elaboradas objetivamente para a garantia de sua credibilidade sobre o seu receptor, seja o leitor (narrativa literária) e/ou fiel (narrativa religiosa). Não se reduzindo na compreensão, elas são capazes de elevar o indivíduo para além, através de sensações transcendentais, oportunizando o homem a romper do com a mortalidade, pelo acesso ao eterno. Este pode parecer algo intransponível, todavia, na arte, é possibilitado pela memória, e, pela religião, através do divino, pois o local em que emana o sacro é o da imprevisibilidade da vida humana, e essa a mimesis trágica registrou belamente, como vimos em Helena, Narciso e Psiquê.

Por tudo isso, através da exposição discursiva, fundamentada e dialética, elaboramos um mosaico dinâmico para ilustrar a diversidade do *kalón*, que pode até aparentar ser uno, mas está longe de o ser. São muitas as suas formas: divina, humana, animal, atraente, jovial, encantadora, monstruosa, risível, dolorosa enfim. No entanto, em essência, une toda essa diversidade e apresenta-os como meios de transcendência e integração com o Eros. Motivados pelo anseio de transgressão e de superação da mortalidade, eles têm, nas reminiscências, o resguardo infinito das coisas belas (*kalón*).

Nesse momento da tese, o nosso multifacetado Eros mostrou-se que é luz e sombra, matéria e espírito, revelando como ocorria, constantemente, no mundo antigo, a inter-relação entre *poiésis*, beleza e religiosidade. Eis que esses domínios não eram estanques, nem muito menos isolados, como equivocadamente poderíamos imaginar, por isso consideramos ter feito um esclarecimento necessário. O arrebatamento, ou seja, o *entusiasmo*, que indica a posse da alma por algo que não é humano, faz com que a *poiésis* tenha sido, durante algum tempo, concebida sob a ação direta de alguma divindade - origem da possessão entusiástica. A

inspiração, por sua vez, entra em cena como um poder estranho, de uma ordem superior, cujo aedo é o veículo para anunciar a sua mensagem suprema.

No terceiro capítulo, “Paradoxos essenciais do mito trágico: origens e confluências de *lógos* e sacralidade”, discutimos sobre as premissas originárias do *mýthos* e de suas tensões cruciais. Estas que estão presentes em sua disposição para o *lógos* e para o sacro, vigente no enredo trágico, ao mesmo tempo em que sofre profundos questionamentos. Assim, em três tópicos, realizamos a exposição das divergências e convergências entre algumas produções de Mircea Eliade e Joseph Campbell, expusemos as várias tentativas de definir o sentido do mito para a sociedade greco-romana, e, por último, apresentamos o mito trágico. Essa tarefa exigiu de nós poder de organização e discernimento sobre o que pretendíamos, já que muitas são as áreas e as tentativas de definir este objeto, por isso tivemos que lidar com essa abrangência, direcionando para a captação do nosso eixo temático.

Essa definição, para nós, foi elementar, pois, a partir dela, conseguimos situar a nossa tese, por meio da conceituação da categoria do *mýthos* tragicamente decorrido do belo. Para tanto, realizamos uma tipologia genérica do mito clássico, a fim de alicerçar o mito trágico e, conseqüentemente, o mito da beleza trágica. Nesse processo, debatemos sobre a relação da tragédia, do trágico e da catarse, com a sua matriz religiosa, explorando as suas significações, na sociedade greco-romana. Tudo isso, a fim de que pudéssemos conceber claramente Helena, Narciso e Psiquê como protagonistas trágicos, tendo a beleza como a causa maior desse conflito.

Pudemos constatar que a dimensão natural e sobrenatural não eram entidades vistas de modo separado, e o evento das cerimônias religiosas, dentro do contexto cívico e teatral das Grandes Dionisiacas, era a demonstração maior dessa relação. Pois a sacralidade está na existência social como um todo, e não departamentalizada e distante, como erroneamente imaginamos, devido à influência do pensamento judaico-cristão. Os deuses greco-romanos eram autoridades, potências, forças atuantes nos mais diversos âmbitos. Era uma religiosidade naturalizada e incorporada aos costumes diários, natural quanto o seu próprio idioma, como explica Vernant (2006, p. 7). Inseridas politicamente e socialmente, a religião cívica e mística dos gregos, assim como a religião doméstica dos romanos, estavam incorporadas à comunidade de maneira inseparável nos seus indistintos campos. Por isso, a magistratura tinha status sacro, e o sacerdote tinha atuação no âmbito público, pois os seus deuses e cidadãos eram partes da cidade.

Os *mýthoi*, ou seja, as histórias contadas oralmente, nos lares, nas ruas, disseminavam o saber tradicional, ao mesmo tempo em que contribuíam com a apreensão do divino desde a infância, visto que são fonte de *paideia*. Os cantores não anunciavam apenas belas histórias de

entretenimento, e sim a transmissão de ensinamentos, seja nos banquetes caseiros, nas festas oficiais do estado, em concursos, nos jogos enfim. Todos esses eram espaços de manifestação do *mýthos* sacro e não unicamente os templos e os santuários. E a *poiésis* era um desse mecanismos, tanto que, lembrando o que disse Vernant (2006, p. 16): “Se não existissem todas as obras da poesia épica, lírica, dramática, poder-se-ia falar de cultos gregos no plural, mas não de uma religião grega”. Isso porque essa sociedade conheceu toda espécie de sagrado: uma árvore, uma pedra, o vento, um cedro, uma máscara entre outros.

No mito trágico, vimos que a ação deve convergir para suscitar “compaixão e temor” (“*ἔλεος καὶ φόβος*”), pois à medida que um aproxima a empatia dos espectadores (compaixão/piedade), o outro, o temor (*φόβος*) promove, ao contrário, um afastamento – sentimentos imprescindíveis para a catarse (*Poética*, 1449b). Portanto, o mito trágico, representa a tensão e a harmonia do diverso, coaduna a argumentação do *logos*, juntamente com a incognoscível e fatídica condição humana. Ele é instrumento de *paideia*, de *alétheia*, sacralidade e de *lógos*, entre outros, representado, na *poiésis*, por meio de ações grandiosas, e, consequentemente, desmedidas. Por isso, Dioniso é seu deus por excelência, inatingível, em resistência às mudanças estatais, capaz de ultrapassar a razão filosófica e as leis civis.

Assim, após termos feito a exposição, ao longo do terceiro capítulo, sobre as características do mito trágico, obtivemos o respaldo necessário para o que ocorre quando o seu argumento advém da beleza dos personagens e, ao invés de ser sinal de fortuna, é a *hýbris* desencadeadora do seu tormento. Por isso, no quarto capítulo, dedicamo-nos à proposição do que consideramos uma espécie peculiar do mito trágico: o mito da beleza trágica. Para realizarmos esse procedimento, tanto traçamos algumas definições conceituais acerca dele, como também e, principalmente, fizemos a sua ilustração prática, através da análise das narrativas de Helena, Narciso e Psiquê.

No último capítulo de nossa tese, apresentamos a beleza como a *hýbris* maior do enredo trágico, que ultrapassa o *métron*, mas sem esquecer dos demais, como a *hamartia*, a *até*, o *miasma* entre outros. Estes elementos importantes se concretizam, por meio da peripécia, do reconhecimento de seu destino e/ou situação infeliz e imerecida, decorrente do *kalón*. Então, temos a conjuntura propícia para verificarmos o ‘mito da beleza trágica’, revelado nas narrativas de Helena, Narciso e Psiquê. Todos esses possuem uma beleza excedente, sobre-humana, semelhante à dos deuses, e, portanto, precisam ser exemplarmente punidos.

Por se tratar de uma espécie de maldição, a beleza trágica, inevitavelmente, relaciona-se a alguma contaminação (*miasma*), e deve ser eliminada, a fim de que não venha prejudicar

a comunidade e as próximas gerações. Muitas vezes, ela é anunciada, desde o berço, como foi o caso de Narciso, mas, em outras situações, alguns sinais são dados ao longo da vida do personagem, para que ele possa começar a desvendar esse mal. Este é o caso, por exemplo, de Psiquê, que só após o pai perceber que nenhum casamento digno era oferecido pela filha, imagina que algo maior existe, e decide consultar o oráculo. Daí a busca pela expiação, para poder purificar e livrar a comunidade e/ou a família da contaminação. Diante disso, defendemos que cada narrativa seja examinada em sua peculiaridade, para evitarmos generalizações improdutivas e/ou equivocadas.

Em “O mito da beleza trágica, em *Helena*, de Eurípedes”, discorremos sobre a tragédia de um autor, notadamente reverenciado como o mais trágico (*Poética*, XIII), e que não poupou os seus espectadores do patético. Vimos que, na tragédia em questão, ele dispôs a protagonista trágica, um aguçado potencial discursivo, alinhado com o pensamento sofista que ele se afinou. Isso trouxe um relevo especial a voz feminina e trágica de nossa personagem, responsabilizada por algo que não fez, já que o seu espectro teria fugido com Páris, e não ela, a verdadeira. O embate entre aparência e essência é posto em destaque até o final do enredo, tanto no momento em que ela precisa defender a si mesma de que é real, para convencer Menelau, como quando dissimula um sepultamento do cônjuge que ela, como esposa, precisaria conduzir.

Através de Helena, pudemos problematizar e relocalar a condição do feminino na sociedade grega, como um argumento na construção de sua evidência enquanto um mito de beleza trágica, em uma obra que tem o *kalón* presente em toda a sua estrutura. E, ela tanto reconhece esse processo, que deseja, mais de uma vez, ter a beleza eliminada, pois a vê claramente como o motivo do seu infortúnio. Na obra de Eurípedes, vemos a mulher que foi difamada por toda a Grécia, decorrente das artimanhas divinas, que aumentam o seu sofrimento imerecido. Por isso o seu maior desejo da Espartana era o de poder manter puro o seu leito conjugal, daí a sua negação veemente ao casamento com Teoclimeno.

A nobreza dessa heroína resplandece, no âmbito social e moral, intensificando a sua decaída, tornando-a ainda mais trágica. A beleza que causou uma guerra, a morte de homens, a destruição de cidades... Essa é a sua fama fatal, por isso ela corresponde à maldição e à repulsa. Entretanto, como vimos, o seu destino não é trágico, e ela, ao final, consegue recuperar a sua dignidade e retorna para reinar, em Esparta, ao lado do esposo Menelau. Mas, nem por isso, a sua narrativa é menos trágica, e ela é uma clara demonstração de que *pólis*, *poiésis*, *alétheia*, sacralidade e mito, não se anulam, pois são inter-relacionáveis.

Nas *Metamorfoses*, de Ovídio, percebemos que Narciso propiciou-nos uma excelente visualização do mito da beleza trágica, já que ele exemplifica o mal que a sua contemplação

pode causar, não apenas aos outros, como a si mesmo. A história do filho de Liríope estava marcada, desde muito cedo, pois, assim que ele nasceu, ela temeu que uma beleza sem igual como aquela, poderia trazer grandes danos. Assim, ao consultar Tirésias, ela soube que a condição para que ele tivesse uma vida longa era ele não se ver. E, tendo desprezado tantos, que ficaram atraídos por seu encanto, ele acabou promovendo a indignação divina e da justiça, *Nêmesis*. Esta será uma personagem fundamental, no contexto dessa *poiésis* trágica, porque a divindade justiceira fará com que ele seja penalizado cruelmente por ter desdenhado e ignorado os seus amantes.

Além de prazer e atração, a sua beleza trará indesejáveis e sofríveis circunstâncias. A *hamartía* de sua soberba, o *miasma* materno, aliado a *hýbris*, cometida juntamente com o seu nascimento, fazem de Narciso um protagonista da beleza trágica, por excelência, promovendo piedade e temor àqueles que conhecem a sua história. E, transformado em flor, ao final da narrativa, o seu signo de beleza se reatualiza continuamente, no símbolo da natureza, e que ainda continua a lançar ao trágico novos personagens, como é o caso de Perséfone.

Psiquê, por sua vez, em *O asno de ouro*, de Apuleio, oferece-nos um quadro diverso do anterior, ou seja, uma outra perspectiva da beleza trágica. Dessa vez, não temos, em seu nascimento, a marca da tragicidade, nem o *miasma* vem dos seus antepassados. Na verdade, ela é quem carrega em si todo o mal, e é a personificação dessa maldição que precisa ser, necessariamente, expurgada para o bem de toda a comunidade e de sua família. Por tudo isso, ela é “enterrada viva”, e o seu luto é compartilhado por toda a vizinhança que a entrega a um casamento funesto, a fim de expiar reveses futuras. Tudo isso por ela ter sido, indevidamente, cultuada como a deusa Vênus e essa não iria deixar sem graves consequências tamanho desdém aos seus cultos.

O ultraje divino precisou ser punido, e ela foi entregue às núpcias de morte, contudo, encantado pela jovem, Cupido não fez o que a mãe ordenou, tentando livrá-la dos pesares. Por um breve tempo, ela foi feliz ao lado do amado, mas sucumbiu pela inveja das irmãs e pelas Fúrias que a impeliram a descumprir (*hamartia*) o acordo com o deus alado. A partir daí, toda uma jornada é iniciada, cheia de percalços, e ela enfrenta trabalhos impossíveis, mas que, com algum apoio, ela vai conseguindo vencer um a um. Ela reconhece ser a beleza o motivo do seu mal, e empreende uma longa trajetória de sofrimento devido ao *kalón* trágico. No final, condecorada com um casamento legítimo e divinizada, ela pode, finalmente, descansar dos múltiplos pesares.

A nossa escolha pelas versões míticas de Helena, Narciso e Psiquê coadunam de modo exemplar para a ilustração do teor sacro e trágico de um agente em comum: o *kalón*. Além

disso, têm em comum uma outra persona da beleza trágica, Perséfone, para os gregos, e Proserpina, para os romanos, que está presente nas três narrativas e, como analisamos, é algo bem significativo. Para cada uma dessas obras, propusemos perspectivas, em alguns pontos similares e, em outros, diferentes, a exemplo da jornada heroica de Psiquê. Isso foi feito, para que pudéssemos apreender as especificidades de cada uma delas e visibilizar a ampla dimensão do mito da beleza trágica, que pode ser assinalado sob diversos ângulos, e não somente por um rígido *script*.

Preconizamos referenciar as nuances do contexto greco-romano, lidando com as suas peculiaridades, fugindo de generalizações. Nesse sentido, o *kalón* ergue-se como fonte primária das coisas, de sua essência, como também de destruição. E Helena, Narciso e Psiquê experienciaram amargamente essas plurissignificações, ao terem, em si, algo que era plena transcendência. Durante o desenvolvimento da pesquisa, elaboramos as nossas premissas, de modo que pudéssemos ler os textos de maneira particular, por meio da observação da capacidade intrínseca de expressão de cada um.

A *poiésis* mítica, que é “*καθόλου*” (ou seja, universal, *Poética*, IX, 1451b), representa “uma tradição cultural viva, que não se limita a resguardar o que existe, mas também a reconhecê-lo como exemplar e a transmiti-lo como modelo” (GADAMER, 1990, p. 258). A sua importância vai além do tempo de sua produção, renovando-se a cada leitura, como é o caso da que propusemos nesta tese, em que, na *poiésis* mítica, o *kalón* eleva-se à transcendência e precipita-se nas meras e inevitáveis adversidades humanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRÃO, Baby Siqueira. **Essencial Mitologia**. São Paulo: Editora Hunter Books (HB), 2018.
- Adorno, Theodor. **Teses sobre religião e arte hoje**. Tradução de Newton Ramos-de-Oliveira. In: Teoria crítica, estética e educação. Disponível em: <https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/adorno-teses-sobre-religiao-e-arte.pdf>. Acesso em: 20/08/2019.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRADE, Marta Mega de. A “Cidade das Mulheres”: a questão feminina e a pólis revisitada. Rio de Janeiro, s/d. (Laboratório de História Antiga/UFRJ) Disponível em: https://www.academia.edu/827647/A_Cidade_das_mulheres_a_quest%C3%A3o_feminina_e_a_P%C3%B3lis_revisitada. Acesso em: 10/03/2020.
- _____. **A vida comum**: espaço, cotidiano e cidade na Atenas Clássica. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- _____. “Espaço e ideologia na cidade das mulheres”. In: Florenzano, Maria B.B.; Hirata, Elaine F.V. **Estudos sobre a cidade antiga**. São Paulo: EDUSP, 2009.
- _____. “O Feminismo e a Questão do Espaço Político das Mulheres na Atenas Clássica”. Revista, ANPUH, Anais do XXVI Simpósio Nacional de história, São Paulo, julho, 2001.
- APULEIO, Lúcio. **O asno de ouro**. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Editora 34, 2019.
- _____. **O asno de ouro**. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1963.
- _____. **Eros e Psiquê**. Trad. Ferreira Gullar. São Paulo: FTD, 2009.
- AQUINO, Tomás de. **De veritate**. Santiago: Editorial universitária, 1996.
- ARISTOTE. **Poétique**. Trad. J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1979.
- ARISTOTELES. *et. al.* **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1988.
- _____. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.
- _____. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.
- _____. **Sobre a arte poética**. Trad. Antônio Mattoso, Antônio Queiroz Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- _____. **Retórica das Paixões**. Trad. Isis Borges B. da Fonseca. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- _____. **Ética a Nicômaco**. Trad. Mario da Gama Cury. Brasília: Fundação UNB, s/d.

ASPE, Virginia. “Lo maravilloso to thaumaston”: em elemento olvidado em la Poética. Signos Filosóficos, núm. 8, julio-diciembre, 2002, p. 51-70, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa Distrito Federal, México.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Penguin & Cia das Letras, 2014.

ASSIS, Olney Queiroz. **História da cultura jurídica**: o direito na Grécia. Niterói: Método, 2010.

BAILLY. **Le grand Bailly** : dictionnaire Grec Français. Paris: Hachette, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo/Brasília, Hucitec, 1993.

BARBOSA, Tereza Virgínia. “A *kátharsis* trágica: uma entrega consciente ao desconhecido”, In: **Kátharsis**: reflexões de um conceito estético. Org. Rodrigo Duarte [et al.]. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. **O erotismo**. Trad. de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUMONT, Madame de. **A Bela e a Fera**. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BENETT, Alberto Benett. **Narciso**. 2015. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/educacao/vestibular-da-ufpr-benett-comenta-a-propria-tirinha-que-caiu-na-prova-7szjkafu9ajm6mft6hk2cbn56/>. Acesso em: 20/07/2020.

BERNINI, Gian Lorenzo. **O Êxtase de Santa Teresa**. 1647-1652. Disponível em: <https://interferenciaurbana.wordpress.com/tag/sexo/>. Acesso em 16/10/ 2019.

BOTTICELLI, Sandro. **O nascimento de Vênus**. 1485. Pintura sobre tela. Galleria degli Uffizi. Disponível em: <https://www.hipercultura.com/mitos-deusa-grega-afrodite/>. Acesso em: 06/07/2020.

BRAGA, Alessandro Eloy. **As sementes de Cadmo**: autoctonia, *miasma*, *nêmesis* e o trágico nas tragédias do ciclo tebano. Coimbra: [s.n.], 2015 (Tese de Doutorado). Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316/28494>. Acesso em: 10/05/2019.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. “As musas ensinam a mentir”. **Ágora**. In: Estudos Clássicos em Debate 2 (2000), p. 7-20 (Hesíodo, Teogonia, 27-28). Universidade Federal de Minas Gerais – Brasil.

_____. “Mito e literatura na Grécia: a questão da mimese”, In: **Mito, religião e sociedade**. Org. Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: SBEC, 1991.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego**: tragédia e comédia. 10.ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. **Mitologia grega**. Vol 1. 8 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____. **Mitologia grega**. Vol 2. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **Mitologia grega**. Vol 3. 12.ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

BRISSON, Luc. **Introdução à filosofia do mito**. Trad. José Carlos Baracat Júnior. São Paulo: Paulus, 2014.

BURKERT, Walter. **Mito e mitologia**. Trad. Maria Helena da Rocha. Lisboa: edições 70, 2001.

CALAME, Claude. **Eros na Grécia Antiga**. Trad. Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CALASSO, Roberto. **A literatura e os deuses**. Trad. Jônatas Batista. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARGO, Caio Vieira Reis de. **A voz média do grego antigo**: percurso sincrônico acerca dos estudos linguísticos”. Entrepalavras, Fortaleza - ano 3, v.3, n.1, p. 180-198, jan/jul 2013. Disponível em: http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/23788/1/2013_art_cvrcamargo.pdf. Acesso em: 10/07/2019.

CAMPBELL, Joseph. **As máscaras de Deus**: mitologia ocidental. Trad. Carmen Fisher. São Paulo: Palas Atena, 2004.

_____. **As máscaras de Deus**: mitologia primitiva. Trad. Carmen Fisher. São Paulo: Palas Atena, 1992.

_____. **O herói de mil faces**. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2007.

_____. **O poder do mito**. Editora Palas Athena: São Paulo, 1990.

_____. **Deusas**: os mistérios do divino feminino. Trad. Tonia Van Acker. São Paulo: Palas Athena, 2015.

CARAVAGGIO. **Narciso**. 1599. Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma (Itália). Disponível em: <https://arteeartistas.com.br/narciso-de-caravaggio/>. Acesso em 09/12/2019.

CARDOSO, Zélia de Almeida. **A literatura latina**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CASSIRER, Ernest. **Linguagem e Mito**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1992.

CASTRO, Susana de. **As mulheres das tragédias gregas**: poderosas? São Paulo: Manole, 2011.

CAVALCANTI, Raíssa. **O mito de narciso**: o herói da consciência. São Paulo: ed. Rosari, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**; mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2006.

COULANGES, Fustel de. **A cidade Antiga**. Trad. Aurélio Barroso & Laura Alves. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

COUPE, Laurence. **Myth**. London: Routledge, 2009.

CRETU, Dan. **Narcissus**. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/481744491369457888>. Acesso em: 20/07/2020.

DALÍ, Salvador. **A Metamorfose de Narciso**. 1937. Museu Tate Gallery. Londres. Disponível em: <https://virusdaarte.net/dali-a-metamorfose-de-narciso/>. Acesso em: 10/05/ 2020.

DANTO, Arthur C. **The transfiguration of the commonplace**. London: Harvard University Press, 1981.

D' ÁVILA, Santa Tereza. **O livro da vida**. (s/d) Disponível em: chrome-extension://oemmndcbldboiebfnladdacbfmadadm/http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1515-1582,_Teresa_d'Avila,_Livro_Da_Vida,_PT.pdf. Acesso: 10/10/2019.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DETIENNE, Marcel. **Mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DIONISO e os seus mistérios. I a.C. MURAL da Vila dos Mistérios, Pompéia. Disponível em: <https://www.arsgravis.com/los-misterios-de-dioniso/>. Acesso em 15/10/2019.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**: a antiguidade. Trad. Alberto Couto, Maria Manuela, Maria Carvalho, Maria Tereza e Tereza Joaquim. Vol 1. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: edições 70, 1993.

_____. **Mito, símbolo e metodologia**. Trad. Hélder Godinho e Vitor Jabouille. Lisboa: editorial presença, 1992.

_____. **O imaginário**: ensaio acerca ciências e da filosofia da imagem. Trad. Renée Eve Levié. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

EATON, Marcia Muelder. (1995). The social construction of aesthetic response. Disponível em: <https://academic.oup.com/bjaesthetics/article-abstract/35/2/95/15093?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 10/05/2019.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **O mito do eterno retorno**. Trad. José A. Ceschin. São Paulo: Mercuro, 1992.

_____. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

_____. **Tratado de história das religiões**. Trad. Fernando Tomaz e Natália Nunes. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ENGLER, Steven. A estética da religião. In.: USARSKI, Frank (Org.). **O espectro disciplinar da Ciências da Religião**. São Paulo: Paulinas, 2007, P. 199-230. (Coleção Repensando A Religião).

ÉSQUILO. Prometeu Cadeeiro. In: **Tragédias**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. **Orestéia. Agamémnon**. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2004.

EURÍPEDES. **As Bacantes**. Trad. Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. **Hipólito**. Trad. Bernardina de Sousa Oliveira. Brasília: UNB, 1997.

_____. **Iphigénie à Aulis**. Trad. François Jouan. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. **Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas**. Trad. Christian wener. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Helena de Eurípedes e o seu duplo**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2018.

_____. **Helena**. Trad. Crepaldi, Clara Lacerda. São Paulo: FFLCH/USP, 2015. 894 Kb; PDF. -- (Produção Acadêmica Premiada). Disponível em: <file:///C:/Users/Windows%2010/OneDrive/DOCTORADO/TESE/ARTIGOS%20E%20TEXTOS/Helena-%20estudo%20e%20tradução.pdf>. Acesso em: 10/07/2019.

_____. **Helena**. Trad. Jaa Torrano. Codex – Revista de Estudos Clássicos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, 2017, pp. 141-218. Disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0099%3Acard%3D528>. Acesso em: 15/05/2019.

_____. **Helena**. Trad. José Eduardo do Prado Kelly. Rio de Janeiro: Agir, 1986.

_____. **Helena**. Trad. Oliveira, Alessandra Cristina Jonas Neves. São Paulo, 2015. Publicado por: Imprensa da Universidade de Coimbra. Disponível em:

file:///C:/Users/Windows%2010/OneDrive/DOCTORADO/TESE/TESE%20COMPLETA/C APÍTULO%204/Helena%20ebook%20edição%20de%20portugal.pdf. Acesso em: 10/05/2020.

_____. **Medéia**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Orestes**. Trad. Augusta Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

_____. **Tragédias**: Helena, Fenícias, Orestes, Ifigeni em Áulide, Bacantes Reso. Trad. Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Editorial Gredos, S. A., 1998. Disponível em: file:///C:/Users/Windows%2010/OneDrive/DOCTORADO/TESE/TESE%20COMPLETA/C APÍTULO%204/Helena%20(bilingue).PDF. Acesso em: 10/05/2020.

FARIA, Ernesto. **Gramática Superior da Língua Latina**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1958.

FILORAMO, Giovanni; PRANDI, Carlo. Para um estudo científico da religião. In: **As Ciências das Religiões**. São Paulo: Paulus, 1999, p.5-25.

FRATESCHI, Luciana. **Ventos de narrativas e imaginação histórica**: Ifigênia em Áulis. São Paulo: Scortecci, 2008.

FRIGOTTO, G. A Interdisciplinaridade como necessidade e como problema nas ciências sociais. In: BIANCHETTI, L., JANTSCH, A. **Interdisciplinaridade**: para além da filosofia do sujeito. Petrópolis: Vozes, 1995, P. 20-62.

FRYE, Northrop. **Anatomia da Crítica**. Trad. Marcus de Martin. São Paulo: Realizações editora, 2014.

FUNARI, Pedro Paulo (Org.). **As religiões que o mundo esqueceu**: como egípcios, gregos, celtas, astecas e outros povos cultuavam seus deuses? São Paulo: Contexto, 2018.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método**. Trad. Flávio Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1.ed. Rio de Janeiro : LTC, 2008.

GÉRARD, François. **Cupido e Psiquê**. 1798. Disponível em: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/I/51RZpw14%2BjL._AC_SY679_.jpg. Acesso em 09/12/2019.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Genealogia de Dioniso**. In: **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 66.

_____. **Genealogia de Helena**. In: **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 197.

_____. **O teatro antigo**. Tradução: António M. Gomes da Silva. Lisboa: Edições 70, 2002.

_____. **A civilização romana**. Trad. Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2009.

GRIMM, Jacob & Wilhelm. “A Bela Adormecida”. In: **Contos maravilhosos infantis e domésticos**: 1812-1815. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. “Branca de neve”. In: **Contos maravilhosos infantis e domésticos**: 1812-1815. Tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Editora 34, 2018.

HANSEN; Mogens H; NIELSON, Thomas H. **An inventory of Archaic and classical poleis**. Oxford: Oxford University Press, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**: a idéia e o ideal. São Paulo: Abril Cultural, coleção Os Pensadores, 1974.

HERÓDOTO. **Histórias**. Trad. J. Brito Broca. Rio de Janeiro: Editora eBooks Brasil, 2006. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/historiaherodoto.pdf>. Acesso em: 10/05/2020.

HERWITZ, Daniel. **Estética**: conceitos-chave em filosofia. Trad. Felipe Rangel Elizalde. Porto Alegre: Artmed, 2010

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Jaa Torrano. 7 ed. São Paulo: Iluminuras, 2009.

_____. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary de Camargo. 6 ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

HOCK, Klaus. **Introdução à Ciência da Religião**. SP: Loyola, 2010.

HÖFFE, Otfried. **Aristóteles**. Trad. Roberto Hofmeister Pich. Porto Alegre: Artmed, 2018.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5.ed. Rio de Janeiro: Edioro, 2009.

_____. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5.ed. Rio de Janeiro: Edioro, 2009.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do Sublime**. Tradução do prefácio de Cromwell; tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JAKOBSON, ROMAN. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein & José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.

JARESKE, Kris. **Mito e lógos em Platão**: um estudo a partir de excertos dos diálogos República, Político e Fedro. São Paulo: Paulus, 2015.

JÚNIOR, Vicente Marins Rangel. **As artes do daimon**: à procura de uma poética perdida. Tese de Doutorado em Ciência da Literatura – da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Orientador: Professor Dr. Antonio Jardim, 2006.

KAUFMANN, Fritz. **Arte e religião (1941)**. Trad. Profa. Dra. Joanneliese de Lucas Freitas e Aneliana da Silva Prado. In: Revista da Abordagem Gestáltica - Phenomenological Studies – XIX(2): 243-246, jul-dez, Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rag/v19n2/v19n2a12.pdf>. Acesso em: 10/01/2019.

KONSTAN, David. **The emotions of the Ancient Greeks**; studies in Aristotle and classical literature. Canadá: University of Toronto Press Incorporated, 2006.

KRAUSZ, Luis S. Prefácio. In: SAFO. **Safo de Lesbos**. Trad. Pedro Alvim. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Trad. Alvaro cabral. 2 ed. Rio de janeiro: Zahar, 2011.

LEOCARES. **Apollo de Belvedere**. 352 a.C. Escultura em mármore. Museu do Vaticano. Disponível em: <https://grecoantiga.org/img.asp?num=0285>. Acesso em 15/10/2019.

LESKY, Albin. **A tragédia grega**. Trad. J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. **História da Literatura Grega**. Trad. Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

LIDDEL, Henry George and SCOTT, Robert. **A greek-english lexicon**. New York: Oxford University Press, 1996.

LOPES, Poliana Tomazi Vieira. **Agathon(Bem), Daimon(Amor), Kalos(Belo): uma interpretação fenomenológica dos conceitos do Banquete, de Platão**. (Dissertação – UNIOESTE). Paraná, 2017. Disponível em: <http://tede.unioeste.br/handle/tede/3906>. Acesso em: 10/01/2019.

LUCIANO. **Diálogo dos mortos**. Trad. Américo da Costa Ramalho. Brasília: editora Universidade de Brasília, 1998.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da Ação Trágica: o legado grego**. João Pessoa: Idéia, 2005.

MARINHO, Maria Simone Cabral. **Considerações sobre o belo em Plotino**. Revista Phoinix, Rio de Janeiro, 4: 371-387,1998.

MORALES, Fábio A. **A democracia ateniense pelo avesso**. São Paulo: EDUSP, 2014.

MORGAN, Evelyn de. **Helena de Troia**. 1898. Disponível em: <https://citaliarestauro.com/guerra-de-troia-herois-episodios/helena-de-troia-de-evelyn-de-morgan-1898/>. Acesso em 20/11/2019.

MORIN, Edgar. **Educação e Complexidade: Os setes saberes e outros ensaios**/. São Paulo: Cortez, 2002. p.13

MURACHO, Henrique. **Língua Grega: visão semântica, lógica, orgânica e funcional**. Vol 1. 3 ed. São Paulo: Discurso editorial/ Editora Vozes, 2007.

_____. **Língua Grega**; visão semântica, lógica, orgânica e funcional. Vol 2. 3 ed. São Paulo: Discurso editorial/ Editora Vozes, 2007.

NASCIMENTO, Dulcileide Virginio do. Tecendo uma mortalha: a eterna busca de Helena. (UERJ) Cadernos do CNLF, Vol. XVI, Nº 04, t. 3, *Anais do XVI CNLF*. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2012, pgs. 2892- 2901.

NEUMANN, Erich. **Eros e Psiquê**: amor, alma e individuação no desenvolvimento do feminino. Trad. Zilda Hutchinson. São Paulo: Cultrix, 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da tragédia**: ou Helenismo e pessimismo. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: cia das letras, 2007.

NOGUEIRA, Nildo Ribeiro. **Pedagogia dos projetos**: uma jornada Interdisciplinar rumo ao desenvolvimento das múltiplas inteligências. São Paulo. Érica, 2001. p.189

NUNES, Benedito. **Ensaaios filosóficos**. São Paulo: Martins fontes, 2010.

_____. **Introdução à filosofia da arte**. São Paulo: edições Loyola, 2016.

_____. **Machado de Assis e a filosofia**. (s/d) Disponível em: file:///C:/Users/WINDOW~1/AppData/Local/Temp/17324-53410-1-PB.PDF. Acesso em: 25/04/2020.

NUSSBAUM, Marta C. **A fragilidade da bondade**: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega. Trad. Ana Aguiar Cotrim. São Paulo: WMF Martins fontes, 2019.

O rapto de Helena por Teseu. *Krátera* italiota. In: SANTOS, Sandra Ferreira dos. *Raptos combinados*: uma possibilidade de resistência feminina na Grécia Antiga. Clássica (Brasil): Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 23, números1/2, p. 177-131, 2010, p. 124.

O rapto de Perséfone. 350 a.C. *Krátera* italiota. Museu Britânico. In: SANTOS, Sandra Ferreira dos. *Raptos combinados*: uma possibilidade de resistência feminina na Grécia Antiga. Clássica (Brasil): Revista Brasileira de Estudos Clássicos, vol. 23, números1/2, p. 177-131, 2010, p. 124.

O teatro grego. Disponível em: <http://www.falandodeartes.com.br/2014/05/teatro-grego.html>. Acesso em: 05/06/2020.

O TETRAKÝS. Disponível em: <https://www.redbubble.com/people/nitty-gritty/works/12776857-tetraktys-the-unit-of-four-pythagoras?p=art-print>. Acesso em 15/10/2019.

OLIVEIRA, Cláudio. Introdução. In: PLATÃO. **Íon**. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

OLIVEIRA, Flávio Ribeiro de. “Mito e verdade na tragédia grega”. Revista cult nº107, **ano 9**. **Dossiê: O mito na tragédia grega**: da tradição oral, com inúmeras variantes, as muitas versões

na verdade não são apenas versões, mas sim o próprio mito. Editora Bregantini, Ano: 2006 , s/p.

OTTO, Rudolf. **O Sagrado**. São Leopoldo/Petrópolis. EST/Sinodal/Vozes. 2007.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Claudio Aquati [et al.]. Org. Mauri Furlan, Zilma Gesser Nunes. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

_____. **Metamorfoses**. Trad.: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. **Metamorfoses**. Tradução: Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

PALMER, Richard. **Hermenêutica**. Lisboa-Portugal: Edições 70, 1969.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1995.

PLATÃO. **A República**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 2.ed. Belém: Graf. e Ed. Universitária UFPA, 2000.

_____. **República**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2016.

_____. **Fedro**. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

_____. **Íon**. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. **O Banquete**. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.

PLATONE. “Repubblica”. In: **Tutte le opere**. Roma: I mammut, 2009.

PLOTINO. “Sobre o belo, Enéada I, 6.” Trad. Imael Quiles. In: **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

POSSEBON, Fabrício. “Espiritualidade e saúde”: a experiencia grega arcaica. *Interações*, v. 11, n. 20, p. 115-128, 30 dez. 2016.

_____. *Prefácio*. In: LUNA, Sandra. **Drama social, tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

PUCHEU, Alberto. *Prefácio*. In: PLATÃO. **Íon**. Trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

PUENTE, Fernando Rey. “A catarse em Platão e Aristóteles”. In: **Kátharsis: reflexões de um conceito estético**. Org. Rodrigo Duarte [et al.]. Belo Horizonte: C/Arte, 2002.

QUEIROZ, João; AGUIAR; Daniella. **Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico**. Vol.4, nº1, junho 2010, Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora / UFJF. ISSN 1981- 4070. Disponível em: www.ppgcomufjf.bem-vindo.net/lumina. Acesso em: 11/05/2020.

Releitura do Narciso de Caravaggio. Disponível em: <http://pablo.deassis.net.br/2015/12/uma-breve-reflexao-sobre-o-narciso-moderno/>. Acesso em: 15/07/2020.

REÑONES, Albor Vives. **O riso doido**: atualizando o mito, o rito e o teatro grego. São Paulo: Ágora, 2002.

RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. Trad: Dion Davi Macedo. São Paulo: edições Loyola, 2015.

_____. **Do texto a ação**: ensaios de hermenêutica II. Trad. Alcino Cartaxo e Maria José. Porto: RÉ S Editora, 1989.

_____. **Tempo e narrativa**. Trad: Constança Marcondes Cesar. vol 1, São Paulo: Papirus, 1994.

_____. **Tempo e narrativa**. Trad: Márcia Valeria Martinez. vol 2, São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2016.

_____. **Tempo e narrativa**. Trad: Claudia Berliner. vol 3, São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2016.

ROBERT, Fernand Robert. **A Literatura Grega**. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Trad. Leonor Santa. 2 ed. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **Fundamentos de Literatura Grega**. Trad. Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1984.

ROMIZI, Renato. **Greco antico**; vocabolario grego italiano etimológico e ragionato. Bologna: Zanichelli, 2007.

SANTOS, Fausto. **Prospecções filosóficas**: Platão e Aristóteles, Estética, Hermenêutica e Teologia. Chapecó: Argos, 2012.

SANTOS, Sandra Ferreira dos. *Raptos combinados*: uma possibilidade de resistência feminina na Grécia Antiga. In: *Clássica (Brasil): Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, vol. 23, números 1/2, p. 177-131, 2010.

SARTRE, Jean Paul. **As troianas**: adaptado de Eurípides. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1966.

SCARPI, Paolo. **Politeísmos**: as religiões do mundo antigo. São Paulo: Hedra, 2004.

SCRUTON, Roger. **Beleza**. Trad. Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2013.

SÊNECA. **Tiestes**. Trad. José Eduardo S. Lohner. Paraná: Editora UFPR, 2019.

SHAKESPEARE, William. “Sonhos de uma noite de verão”. In: **Grandes obras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

_____. “Macbeth”. In: **Grandes obras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

SHUSTERMAN, Richard. **Arte e religião**. Trad. Inês Lacerda Araújo. Originalmente publicado como “Art and Religion” In: The Journal of Aesthetic Education. Vol.42, N.3, Outono 2008, pp. 1-18 (Artigo) Publicação da University of Illinois Press. Disponível em: file:///C:/Users/WINDOW~1/AppData/Local/Temp/32-58-1-PB.pdf. Acesso em: 08/02/2019.

SILVA, Tatielly Fernandes. *As metamorfoses de Helena nas tragédias de Eurípides* (Século V a.C.) [manuscrito]173 pgs. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Ana Teresa Marques Gonçalves. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, 2012.

SOARES, Luciana Gabriela E. C. **Plotino, acerca da beleza inteligível**: Enéada V, 8 [31]. Revista Kriterion, Belo Horizonte, nº 107, Jun/2003, p.110-135.

Sob o olhar de Dioniso. 460 a.C. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. **História das mulheres no ocidente**: a antiguidade. Trad. Alberto Couto, Maria Manuela, Maria Carvalho, Maria Tereza e Tereza Joaquim. Vol 1. Porto: Edições Afrontamento, 1990, p. 239.

SÓFOCLES. **Áias**. Trad. Flavio Ribeiro de Oliveira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Antígona**. Trad. Domingos Paschoal. São Paulo: DIFEL, 2001.

_____. **Edipo Rei**. Trad. Vieira Trajano. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SOUSA, Eudoro de. **Mitologia I**: mistério e surgimento do mundo. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 1995.

SOUSA, Eudoro de. **Mitologia II**: história e mito. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 1995.

SPINELLI, Miguel. “De Narciso a Epicuro: do emergir ao resgate da individualidade.” HYPNOS, São Paulo, número 25, 2º semestre 2010, p. 194-210. Disponível em: <http://www.hypnos.org.br/revista/index.php/hypnos/article/viewFile/237/241>. Acesso em: 02/03/2019.

_____. **Eros e Cupido**: o reciclar dos mitos. *Romanitas* – Revista de Estudos Grecolatinos, n. 7, p. 141-158, 2016. ISSN: 2318-9304.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à Estética**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

_____. **Don Pantero**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

TORRANO, Jaa. “O é mito, em sentido originário?”. In: **Mito, religião e sociedade**. Org. Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: SBEC, 1991.

USARSKI, Frank. **Constituintes da Ciência da Religião**: cinco ensaios em prol de uma disciplina autônoma. São Paulo: Paulinas, 2006. (Coleção Repensando a Religião).

_____. “História da Ciência da Religião”. In: PASSSOS, João Décio & USARSKI, Frank (Orgs.). **Compêndio de Ciência da Religião**. São Paulo: Paulus, 2013.

VERGÍLIO. **Eneida**. Trad. Tassilo Orpheu. 6 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

VERNANT, Jean Pierre Vernant. **As Origens do Pensamento Grego**. Trad. Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2002.

_____. **O Universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Mito e pensamento entre os gregos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

_____. **Mito e religião na Grécia antiga**. Trad. Joana Angélica. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. “A bela morte e o cadáver ultrajado”. Trad. Elisa A. Kossovitch e João A. Hansen. Revista Discurso, São Paulo, editora Ciencias Humanas, n. 9, 1978, p. 31-62. Disponível in: <http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37846/40573>. Acesso em: 10/03/2019.

_____. **L’ individu, la mort, l’ amour**; Soi-même et l’ autre en Grèce ancienne. Paris : Gallimard, 1989.

_____. VIDAL-NAQUET, Pierre. **La Grèce ancienne: Du mythe à la raison**. Paris: Seuil, 1990.

_____. VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VEYNE, Paul. **Os gregos acreditavam em seus mitos?** São Paulo: Editora Unesps, 2014.

VILHENA, Maria Angêla. **Ritos**: expressões e propriedades. São Paulo: Paulinas, 2005.

WERNER, Jaeger. **Paideia**; a formação do homem grego. Trad. Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich Von. **Qu’est-ce qu’une traédie attique?** Trad. Alexandre Hasnaoui. Paris: Les Belles Lettres, 2001.