

---

JUAN ANTONIO LÓPEZ FÉREZ (ed.). *La Mitología clásica en la literatura española, Panorama diacrónico*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2006. x + 855 p. ISBN: 84-7882-614-9.

---

Quais as semelhanças, dessemelhanças, fronteiras e hibridizações entre o mito e a literatura? As relações entre o mito e a ficção são por si mesmas evidentes? De que modo o mito auxilia na formação da literatura européia e, particularmente, na da literatura de língua espanhola? Essas questões são escrutinadas nos trinta e oito estudos que compõem a obra organizada por Juan Antonio López Férez. Examiná-los em sua integralidade demandaria extrapolar os limites da presente resenha, de modo que circunscrevo a análise em sete estudos estratégicos para a compreensão da perspectiva diacrônica da mitologia clássica na literatura hispânica. Vicente Cristóbal, no estudo preliminar do livro, defende ser o mito uma manifestação folclórica anterior à literatura, constituindo-se apenas posteriormente como uma forma literária e artística. Aquiles e Ulisses existiriam nos relatos tradicionais transmitidos oralmente antes de se converterem em argumentos da poesia homérica. A épica, a tragédia, a lírica, a elegia e, em menor medida, a sátira, a comédia, o epigrama, utilizar-se-iam em suas composições do mito, constituindo fonte precípua para

a elaboração da literatura européia e, no que concerne ao escopo do livro, para a constituição da literatura hispânica. Constata-se uma plêiade de autores hispânicos que, manejando perífrases mitológicas e intrincadas alusões como elementos de estilização barroca, revivificam a presença e prevalência do mito na formação literária hispânica, do medievo à contemporaneidade. Revelar-se-iam, pois, esclarecedores para a exegese das obras literárias hispânicas o estudo da recepção do mito, de sua mescla com o gênero adotado, de sua maior ou menor permeabilidade aos condicionantes do entorno histórico. Vicente Cristóbal salienta a diferença substancial entre o mito e a literatura, pois enquanto essa é uma invenção imaginativa, deliberada, sem pretensão de veracidade e de autoria individual, aquele é um relato tradicional, transmitido oral e mnemonicamente, formulado pela experiência coletiva. A atividade literária de poetas e de prosaístas permitiria, por conseguinte, a hibridização entre o mito e a ficção, de sorte que, por um estudo comparativo com outras fontes prévias de um mesmo relato mítico, poder-se-ia definir, em uma obra hispana, tanto os componentes míticos quanto os constituintes ficcionais, sintetizados numa mesma mecla comum. Assim, uma mesma fábula mitológica pode ser recontada, recriada, em poemas, em dramas, quer seja com maior ou menor fidedignidade com as

fontes anteriores, quer seja com maiores ou menores adições ou supressões, adaptações e inovações, proporcionando o aparecimento de uma gama de figuras estilísticas, como a perífrase, a metonímia, a antonomásia, a metáfora, a comparação. O fomento dos estudos em literatura comparada, a partir destes parâmetros, propiciou o desvelamento de um território comum pertinente às filologias clássica e hispânica, subvertendo os esquemas da *Quellenforschung*, pois não se trata meramente de buscar as fontes mítico-clássicas dos textos hispanos, mas de entendê-las em sua simbiose com os referidos textos em um processo de transculturação do mito grego primevo que, assimilado a obras mitográficas latinas, converge para uma tradição de mitografias hispanas, italianas, francesas. No medievo prevalecia a dimensão corretiva da literatura concernente à sua exemplaridade moral em face de sua dimensão estética. Os poetas romanos constituir-se-iam como principais modelos de imitação e fontes mais freqüentes de argumentos para o renascimento hispânico, precipuamente as *Metamorfoses* de Ovídio, fonte mitológica mais consultada nos seiscentos que, conhecendo diversas traduções, influenciou na composição dos sonetos de Garcilaso e Lope de Vega, das fábulas mitológicas de Góngora e no teatro mitológico de Calderón de la Barca. Cada um desses gêneros mencionados seleciona, modela e transforma o material

mítico de acordo com suas leis literárias determinadas, haja vista que o soneto escolhe determinadas unidades míticas, epigramatizando-as por meio de uma moralidade subjetiva, a fábula mitológica colima as narrativas ovidianas, compondo seus relatos em esquemas tópicos, o teatro mitológico conforma a mitografia às exigências da representação cênica, submetendo o mito a uma exegese alegórica, convertendo-o em símbolo da cosmovisão barroca e também dos dogmas ortodoxos da fé católica. Cristóbal acentua que a mitologia constituir-se-ia em Góngora e em seus seguidores em instrumento para a formação dessa linguagem poética especial, alambicada e tortuosa, característica da arte barroca em sua variedade culterana, sobejando metonímias mitológicas. Outro comportamento da arte barroca relacionada à mitologia consistiria no tratamento burlesco dos temas, respondendo ao característico afã de novidade e superação em face do equilíbrio e sobriedade estéticos próprios à literatura renascentista. Afere-se nos setecentos uma reação neoclássica como resposta ao barroquismo desmesurado da era precedente. Subsiste como gênero a fábula mitológica, adotando cânones culteranos. Não obstante, o racionalismo neoclássico tendia a repudiar o mitológico como tema de tratamento poético extenso, de sorte que a tragédia neoclássica buscava preferencialmente seus temas na história nacional ante a

cultura clássica. Recrudescem-se o culto romântico ao espontâneo, ao livre, ao nacional, ao passado pátrio, relacionado ao medievo em face da tradição grecolatina.

Juan Antonio López Férez recenseia a presença e relevância dos personagens e mitos clássicos no *Quijote* de Cervantes, classificando-os de acordo com sua genealogia e espaço. Conforme se registra na estilística seiscentista os personagens míticos aparecem respeitando a onomástica latina. Férez colige a referência cervantina à Vênus, às Musas, filhas de Zeus e Mnemósine, a Júpiter, que, impondo seu poder súpero para todos os deuses, repartiu seu território em céu e terra, sob sua égide, em mar, concedendo-o a Netuno, em regiões íferas, atribuindo-as a Plutão. Férez reúne a alusão cervantina tanto a Marte, filho de Júpiter e Juno e deus da guerra, quanto a Apolo, que, filho do mesmo deus e de Latona, é a segunda divindade em número de aparições na literatura cervantina. No *Quijote*, esse deus é listado seja por seu nome seja pelo de Febo. Férez explicita que, aceitando uma tradição literária cuja referência é Eurípedes, Apolo se apresenta como o análogo do Sol, fruindo dos poderes a ele conferidos, sendo, desde a Antiguidade grecorromana, protetor da poesia, dos poetas excelsos e da música, assim como da medicina. Férez sintetiza as manifestações dos personagens míticos aludidos na obra cervantina,

correlatos a Argos, como Argos Panoptes, à Esparta, como os Dioscuros, à Tebas e outras partes da Beócia, como Cadmo, mítico fundador de Tebas, e Hércules, à Tessália, como Jasão e Medéia, à Atenas, como Teseu, que, sendo filho de Egeu, de quem herdou o trono pátrio, é, por antonomásia, o herói ateniense.

Thomas Austin O'Connor esclarece, em seu estudo sobre o contexto social, político e teológico da comédia mitológica no teatro clássico espanhol, que, nos albores dos seiscentos a representação dramática era pensada em termos de uma oposição ontológica entre o sagrado e o profano, pela qual este se reportava às comédias que encenavam temas de amor, enquanto aquele dramatizava a vida dos santos, assuntos das sagradas escrituras e outras matérias sacras. O gênero histórico como categoria dramática contemplava tanto os dramas históricos quanto as comédias mitológicas. Contudo, em 1682, Manuel de Guerra formulou sua categoria intermediária de história, questionando fundamentalmente a aparente dicotomia entre a comédia divina e a comédia profana. Para esse defensor da dramaturgia de Calderón de la Barca, a história era pensada como mediação entre a experiência do divino, dramatizada na comédia dos santos, e a experiência máxima do profano, por antonomásia, do amor erótico, representada na comédia amatoria. No mesmo ano, o padre Au-

gustín de Herrera criticou o intercuro propugnado pela *Comedia española* entre o sagrado e o profano, donde *El Aquiles* de Tirso de Molina e *El monstruo de los jardines* de Calderón de la Barca são exemplos conspícuos desse influxo no teatro clássico seiscentista de temas eróticos e amatórios. Para os vituperadores da *Comedia*, essa era ilícita *per se*, por causa de sua descrição torpe e lasciva de infantas, princesas, rainhas, representando uma veemente provocação *ad libidinem*. O'Connor propõe como hipótese de trabalho que a condenação intermitente da *Comedia Nueva* em todas suas formas por parte dos predicadores, moralistas e teólogos na segunda metade seiscentista consistia na supressão da cultura clássica e renascentista, visando substituí-la por uma cultura eclesiástica e religiosa, dominada por um entendimento rígido e por uma prática radical do cristianismo repousada em uma severa prática ascética. Atesta-se, ao longo de dois séculos de contenda sobre a licitude do teatro espanhol, um paradoxo nas proposituras de certos comentadores, sejam reformadores sejam vituperadores da *Comedia Nueva*. Se a maioria dos apologistas defende um profundo respeito pela tradição grecorromana, em sua vertente literária e dramática, seus opositores são compelidos a condenar essas obras mesmas, reprovando as fábulas de Menandro como lascivas e ignóbeis, de sorte que a desaprovação incondicional das

comédias que versam sobre afetos amatórios intensificou-se a partir de 1682. A condenação de Menandro, criador da *Comedia Nueva* grega, implicava no vitupério de seus imitadores, os romanos Plauto e Terêncio, recomendados pelos teóricos neoaristotélicos como modelos para a poesia dramática moderna. A *Comedia Nueva* espanhola, cujo perfeccionamento se afere em *La estatua de Prometeo* de Calderón de la Barca, celebraria o estado corpóreo correlato aos afetos amatórios como um dom divino ante a ascética cristã, dádiva mundana relacionada ao ritual que conduziria os enamorados desde o cortejo à união conjugal, reverenciada no desenlace de muitas comédias. Os litigantes da *Comedia*, moralistas e teólogos, reconheciam que essa doutrina teatral não aquiescia com o entendimento da fé católica ortodoxa, pois se essa professava uma espiritualidade cristã, caracterizada por uma marcada orientação ascética e por uma valorização monástica, aquela professava uma espiritualidade popular.

Erwin Haverbeck defende a aferição de uma concepção de beleza nas comédias mitológicas calderonianas, conjugada com as linhas ideológicas medievorenascentistas, havendo um processo de idealização da mulher, colocando o pensamento calderoniano inserto tanto na estética neoplatônica quanto na concepção cortês cavalheiresca medieval. Em Caldéron, a concepção amorosa idealizada se funde com

o *dolce stil nuovo* e com o petrarquismo. As deidades calderonianas possuem uma qualidade comum relativa ao seu antropomorfismo, de modo que, aparecendo dominadas por paixões vis ilimitadas, não demonstram onisciência. Por seus atos e por suas interveniências nos destinos humanos, os deuses calderonianos envilecem-se. Conquanto possa haver a presunção do determinismo divino, poder-se-ia pensar que, na obra calderoniana como *La vida es sueño*, a degenerescência moral dos personagens deve-se prevalentemente a uma incapacidade de se dominarem, a seus vícios privados causados pelo pecado da soberbia, pela desmesura e autoconfiança excessiva, ocasionando o desenlace trágico. A interpretação moral do mito evidencia que o desenlace trágico do herói se origina do conflito barroco e cristão entre o instinto e a razão e a conseqüente superveniência daquele. A interpretação cristã do mito resultaria iluminadora. A prescritiva calderoniana define-se, para O'Connor, pela recusa da mundanidade.

Enrique Ángel Ramos Jurado estuda a supervivência do mito clássico na comédia mitológica de Lope de Vega. Lope adotou a variante onomástica latina para os deuses e heróis, porquanto suas fontes clássicas foram preferencialmente latinas, notadamente Ovídio. Essa adoção explicar-se-ia, em obras como *Adonis y Vênus*, *El Perseo* e *El laberinto de Creta*, pelo fato de que Lope evitava a

variante mítica cultista dos poetas helenísticos, inacessível a um espectador ou leitor culto médio, haja vista que o intuito do autor não era a alegoria, o símbolo, tampouco a exegese, mas compor a trama mítica pelo modelo ovidiano. A recuperação em Lope de elementos míticos não se realiza por meio de uma cosmovisão da Antiguidade, mas mediante uma fruição estética com personagens míticos e histórias romanizadas no entorno da temática amatória, mesclando componentes trágicos e cômicos. Ramos Jurado expõe haver nas composições lopistas não uma preocupação com o contexto histórico do mito, à medida que os personagens de suas peças adotavam costumes e insígnias seiscentistas. Para Erwin Haverbeck, a estética lopista manteve sua vigência nos seiscentos, definindo os preceitos do teatro espanhol. A preceptiva empírica lopista visa, em face da preceptiva aristotélico-horaciana, interpretar os gestos, os valores e sentimentos coetâneos, desenvolvendo a tragicomédia em preclara ruptura com a poética clássica aristotélica. Se Aristóteles estabelece uma evidente cisão entre o gênero trágico e o cômico, descrevendo, no primeiro, homens magnânimos e, no último, homens vis, o comediógrafo madrileno realiza uma inovação profunda, mesclando personagens nobres com humildes, de sorte que nessa ausência de divisão entre as esferas real e plebéia reside o grande êxito do teatro lopista.

Emílio del Río evidencia, em seu estudo dedicado à mitologia clássica no teatro espanhol dos setecentos, a invectiva burguesa ao gênero trágico, haja vista que a burguesia, protagonista ascendente da vida cotidiana, cultural e política dos setecentos, não aceitava as convenções de um teatro, em que o gênero elevado era reservado unicamente a personagens aristocráticos, sendo os personagens de outras classes sociais objeto de um tratamento degradado de acordo com o modelo cômico. A poesia dramática setecentista visava, destarte, a empatia do espectador para com a obra teatral, expurgando o distanciamento prescrito pelo cânone aristotélico e reprovado pela prescritiva diderotiana. *El Idomeo* de Nicasio Álvarez de Cienfuegos e *El Agamenón vengado* de Vicente García de la Huerta são raros exemplos de tragédia neoclássica espanhola, em que predominavam reflexões sobre o poder, a justiça e os laços familiares consoantes à sensibilidade setecentista afeita à moralidade cristã.

A recepção contemporânea do mitológico na cena hispana é examinada no estudo referente ao mito de Ulisses no teatro espanhol dos novecentos. Fernando García Romero explicita as múltiplas leituras em torno do personagem central da *Odisséia*, que, desde a Antiguidade, suscitou leituras díspares; para a tradição interpretativa fundamentada na épica homérica, dentre os

quais se destacariam Teógnis, os estoicos e a patrística, o personagem é apresentado como o modelo do ideal heroico, cuja inteligência e astúcia são paradigmas miméticos, ao passo que para a tradição antihomérica, cujos expoentes são Píndaro e as tragédias de Eurípedes, a figura de Ulisses é revestida de vilania e torpeza. Para Romero, essas divergências no tratamento do herói repercutem nas múltiplas aparições na cena hispânica contemporânea. *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo e *Nausica* de Joan Maragall representariam esses aspectos antitéticos do personagem. Se Maragall procede do projeto inconcluso de Goethe para compor a descrição do herói mais propriamente homérica do teatro hispano novecentista, despojada de caracteres vís, Buero Vallejo oferta uma imagem sinistra de Ulisses, ressaltando, pelo prisma negativo, seu realismo e consequente pragmatismo. As múltiplas hermenêuticas em torno do personagem homérico nos revelam a profícua revivescência do mito no discurso literário hispano contemporâneo.

Resenha de  
 RODOLFO JOSÉ RACHID  
 Faculdade de Filosofia, Letras e  
 Ciências Humanas  
 Universidade de São Paulo