

Língua e Literatura



DEPARTAMENTOS DE LETRAS • UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
V. 16 - N. 19 - 1991

ISSN: 0101-4862

SBD/FFLCH

Língua e Literatura

REVISTA DOS DEPARTAMENTOS DE LETRAS DA FACULDADE
DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Língua e Literatura, São Paulo, v. 16, n. 19, 1991

LÍNGUA E LITERATURA

Revista dos Departamentos de Letras da FFLCH, USP

V. 16, N. 19 – 1991 –ISSN – 0101-4862

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: Prof. Dr. Flavio Fava de Moraes

Vice-Reitora: Prof^a. Dr^a. Myriam Krasilchik

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Chefe: Prof. Dr. Benjamin Abdalla Júnior

DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

Chefe: Prof. Dr. Sidney Camargo

DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ORIENTAIS

Chefe: Prof^a. Dr^a. Beatriz Diniz

DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA

Chefe: Prof^a. Dr^a. Beth Brait

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA

Chefe: Prof^a. Dr^a. Ligia Chiappini Moraes Leite

LÍNGUA E LITERATURA

Comissão Editorial: Iná Camargo Costa (DTLC)

Ivone Daré Rabello (DTLLC)

Maria Elisa Cevalco (DLM)

Mariarosaria Fabris (DLM)

Zenir Campos Reis (DLCV)

Flávio Wolf de Aguiar (DLCV)

Zélia de Almeida Cardoso (DLCV)

Oswaldo Ceschin (DLCV)

Nancy Rozenchan (DLO)

Aida Ramezá Hamania (DLO)

Salete de Almeida Cara (DL)

Beth Brait (DL)

Normalização Técnica: Eunides A. do Vale (SBD, FFLCH)

Diagramação: Selma Maria Consoli Jacintho

Projeto de Capa: Mocma Cavalcanti

Endereço para correspondência: Língua e Literatura

FFLCH – USP

C.P. 8105

CEP 05508-900

São Paulo, SP

LÍNGUA E LITERATURA

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Introdução..... | 5 |
| <i>Lucrecia e o ideal romano de mulher</i> Ariovaldo A. Peterlini..... | 9 |
| <i>Figuras femininas em Plauto: convencionalismo e originalidade</i> Zélia de Almeida Cardoso..... | 29 |
| <i>De Tibulli puellis</i> Homero Osvaldo Machado Nogueira..... | 39 |
| <i>Dido e a razão de sua morte</i> Maria da Gloria Novak..... | 51 |
| <i>A deusa Ísis nas Metamorfoses de Apuleio</i> Antonio Chelini..... | 67 |
| <i>O relato de Ismerina</i> Aurora Fornoni Bernardini..... | 81 |
| <i>A literatura feminina no Brasil contemporâneo</i> Nelly Novaes Coelho..... | 91 |
| <i>A trovadora Beatriz – Um meta-romance feminista</i> Ruth Röhl..... | 103 |
| <i>A ‘nova’ literatura feminina alemã através de sucessos</i> Christl M.K. Brink-Friederici..... | 113 |
| <i>Colette revisitada</i> Ângela Li Volsi..... | 125 |
| <i>Reflexões sobre Medéia</i> Paulo Sérgio Vasconcellos..... | 147 |
| <i>Cíntia, a musa de Propércio</i> Maria Lúcia Silveira Rangel..... | 159 |

INTRODUÇÃO

VOZ FEMININA: DA ANTIGÜIDADE AO NORDESTE

Escritos por docentes e dos pós-graduandos dos departamentos de Letras da USP, os artigos que integram este volume discutem a mulher – enquanto personagem e narradora –, mostrando-a a princípio como que "velada", sem voz própria, tal como a retrataram os grandes autores latinos, e, séculos mais tarde, finalmente "desvelada", tendo assumido ela mesma a função de narrar e conquistar espaço significativo na literatura contemporânea.

Assim, no primeiro artigo da série, somos apresentados, através do exemplo de Lucrécia, o caso mais extremo aqui tratado, ao ideal romano de mulher, retrato perturbador porque nele reconhecemos a origem de estereótipos sobre o "segundo sexo", que jamais deixaram de ser utilizados. No entanto, nos artigos seguintes, vemos esse "ideal" ser posto à prova e questionado pelos próprios autores latinos. O poeta Tibulo, por exemplo, fala de mulheres que sempre lhe foram rebeldes ou infiéis. Outros autores, como Sêneca e Vergílio, tampouco se restringiram ao "tipo" feminino convencional e mergulharam nos segredos da alma da mulher para desvendar algo acerca do destino humano, objeto de sua inquirição.

Da Roma cosmopolita de Apuleio, autor iniciado nos mistérios da deusa egípcia Ísis, somos levados repentinamente ao Nordeste brasileiro e apresentados a uma humilde senhora, Ismerina, exímia contadora-de-estórias, cujo depoimento sofrido, mas pontuado por imagens saborosas e poéticas, é reproduzido na íntegra – esse relato, que recupera raízes, nos prepara para a abordagem seguinte: o "boom" da literatura feminina no Brasil, ocorrido nas últimas décadas. A voz feminina foi finalmente "desnudada" e, como conseqüência, trouxe importante contribuição para a renovação da prosa e da poesia.

Ora, não se trata de um fenômeno local. Por essa razão, nesta série de artigos, discute-se a produção literária feminina em países do primeiro mundo, a Alemanha e a França, cujas escritoras conseguiram organizar um universo editorial próprio, voltado para a publicação de seus livros, que alcançam altas vendagens, e não apenas isso: a crítica os tem acolhido com entusiasmo, destacando a pesquisa de novos temas a par do emprego de técnicas narrativas arrojadas.

Desse modo, ao serem reunidos aqui doze artigos versando sobre o mesmo tema – a mulher personagem/narradora na literatura ocidental – tem o leitor um amplo panorama que lhe permitirá confrontar a definição de "ideal" feminino em duas épocas distintas, ao mesmo tempo que acompanhará e avaliará o advento de uma voz feminina na literatura contemporânea.

ARTIGOS

112

LUCRÉCIA E O IDEAL ROMANO DE MULHER

Ariovaldo A. Peterlini

RESUMO: Muita coisa se explica pelo atual, mas é bem mais ampla a herança que há mister do passado como seu legítimo e profundo intérprete. O ideal romano antigo de mulher, que pode ser reconstituído à luz dos textos, quer diretamente dos quadros positivos, quer *ex opposito* das visões negativas, é, sem dúvida, um dos subsídios de que pode valer-se o estudo da situação da mulher no pensamento e na sociedade de nossa época. A conhecer esse ideal nos ajudarão a crítica catoniana das reivindicações femininas em prol da abrogação da lei Ópia; a menção da igualdade de direitos da esposa e do marido como uma das más consequências da anarquia populista, no *De Republica*; os comentários moralistas de Salústio, no retrato de Semprônia; a revolução dos neóteroi, ao proporem a existência de uma ética do sentimento, dando à mulher o direito de amar, de escolher, de consentir a sua felicidade; o comedimento horaciano entre o amor-paixão e o "digno" da mulher de "família"; enfim, o texto imortal da violação e morte de Lucrecia, de Tito Lívio, onde, sob a narrativa histórica de linha mimética, obrigada à representação icástica da vida humana, com a tensão e concentração dramática da representação trágica, entrevemos objetivos didascálicos de recuperação moral das classes dominantes e sentimos a visão inteira que o romano tradicional tinha da mulher, amarrada por preconceitos que violentavam uma moral racional, em nome até da "ciência" da época. E uma mulher inteligente e "romana" como Lucrecia conhecia seu único caminho... Sem qualquer "culpa", sabia que sua vida seria problemas; sua morte, uma solução para todos... Mas, o historiador é um homem, um romano, e a história é um gênero literário.

Mau grado a todas as teorias prenes de arrazoados e revérberos culturais sobre a renovação do comportamento humano, posta à parte a área do accidental, o homem repete e continuará repetindo o homem, sob pena de mudar de espécie. Alijada da carga contextual da ficção literária de Terêncio, a fala com que Cremes, jocosamente talvez, pretende justificar a Menedemo, na peça *Heautontimorumenos*, por que se mete em vida alheia, é uma afirmação de sentido aberto, do teor das profecias, que carregam níveis de significados desconhedidos mesmo de quem as profere: *Homo sum: humani nihil a me alienum puto.* (Terêncio, *Heautontimorumenos*, 77). Um homem só pode fazer o que um homem pode fazer e, sem dúvida, tudo o que potencialmente um homem pode fazer. Já nisso advertira

bem o autor do *Eclesiastes*: "O que já foi, isso será. O que já se fez, isso se fará; nada de novo debaixo do sol. – *Nihil sub solem novum.*"¹

Como a juventude, cada geração, cada época literária, cada época científica se deixa facilmente levar pelo orgulho ilusionista de estar vivendo no pináculo da história humana, num mundo de todo novo, desvinculado de qualquer pretérito, não diversamente do último andar de um arranha-céu que se vangloriasse de sua altura, conculcando, em todos os sentidos, assim os fundamentos como os demais andares sobre que assenta. Não obstante, seria em extremo fácil perceber quanto vai de miragem nessa visão, se houvesse empenho em considerar como pensaram e agiram os nossos ancestrais em períodos análogos do passado humano.

*"História uero testis temporum,
lux ueritatis, uita memoriae, magistra
uitae, muntia uetustatis..."*

"A história, enfim, testemunha das épocas, luz da verdade, vida da lembrança, mestra da vida, mensageira da antigüidade..."

(Cícero, *De Oratore*, II, IX, 36)

Muita coisa, sem dúvida, se explica pelo atual, mas é bem mais ampla a herança que há mister do passado como seu legítimo e mais profundo intérprete.

A instabilíssima situação da mulher, ao longo da história, vai da servidão mais abjeta ao matriarcado mais feroz; do carinho mais materno ao mais virulento ódio; da mais encantadora inocência à mais viperina astúcia; da mais devota lealdade à mais requintada traição; uma situação, diríamos, não diversa da do homem, mas, de certo, envolta em bem maior mistério que a dele, ao menos para ele, que o tem confessado em tantas ocasiões, algumas imortalizadas pela arte, como no IV canto da *Eneida*:

*".....Varium et mutabile semper
Femina....."*

"Coisa sempre instante e mutável é a mulher

(Vergílio, *Eneida*, IV,569-70)

Em 1837, Victor Hugo acolhe em seu drama *Le roi s'amuse* (ato IV, c.2) dois versos quase proverbiais na França e que teriam sido, lendariamente, escritos por Francisco I, no século XVI:

(1) "Eclesiastes", I, 9. In *Bíblia Sagrada*. São Paulo, Edições Paulinas, 1976, p. 787.

"Souvent femme varie,
Bien fol est qui s'y fie!"

Foi parafraseando o *couplet* de Francisco I, que Victor Hugo completou com mais dois versos:

"Une femme souvent
N'est qu'une plume au vent!"

que F.M. Piave compôs para o *Rigoletto* a célebre ária do Duque, que a música de Verdi eternizou:

"La donna è mobile
qual piuma al vento,
muta d'accento – e di pensier.
Sempre un'amabile
leggiadro viso,
in pianto o in riso - e menzognier.
sempre misero,
chi a lei s'affida,..." (Ato III, c.2)

Até que ponto a nossa visão, atual, da mulher pela mulher e da mulher pelo homem é tributária do ideal romano antigo de mulher?

Não se trata de malbaratar o tempo, o estudo, o escrever num diletantismo alienado e tolo, mas em contribuir, com diminuta parcela que seja, a uma compreensão mais objetiva e justa da parte feminina de nossa humanidade.

O texto latino que vai centralizar este modesto trabalho pertence a Tito Lívio (I, LVII-LVIII), um relato literário e histórico da violação e morte de Lucrecia, que a leitura dos séculos vem sagrando imortal.

Releva considerar de antemão a linha da historiografia perfilhada pelo autor, cujo filorromanismo, pessimista com relação ao ontem e ao hoje, foge para o passado distante, em busca de normas e exemplos de comportamento em que possa espelhar-se a juventude contemporânea. Buscam-se soluções para a crise do século I a.C., que Lívio, como outros historiadores, atribui unicamente a uma pretendida decadência de ordem ética, consoante a tradição catoniana. Essa a historiografia mimética, que se obriga a manter a representação icástica da vida humana, a tensão e a concentração dramática da representação trágica, com evidentes objetivos paidêuticos, didascálicos, de recuperação moral das classes dominantes. Assim, não obstante a extraordinária cultura pessoal, toda a magia do poder descritivo e narrativo de Lívio, há que lembrar seu idealismo romano, um perigo sempre iminente para a objetividade, uma vez que capaz de "informar" os *mores e os exempla*.

Desta sorte, no relato da morte de Lucrécia, parece-nos que mais que o ideal romano primitivo de mulher, cumpre entrever o ideal liviano, republicano, augustano de mulher, da *mater familias*, é claro.

Antes de encetarmos o exame do texto sobre Lucrécia, convém iluminar o tema com alguns textos paralelos, subsídios para um melhor entendimento do assunto.

É evidente que esse ideal romano de mulher pode reconstruir-se, a partir dos textos, de duas maneiras: ou diretamente, quando o texto se prope a louvar um quadro positivo, ou *ex opposito*, quando o texto relata o negativo.

Há uma passagem também de Tito Lívio, onde se refere a disputa acirradíssima pela abrogação da lei Ópia (195 a.C.) que, votada durante a segunda guerra púnica por iniciativa do tribuno do povo C. Oppius, proibia as mulheres de possuírem mais de meia onça de ouro, de apresentarem vestidos com diversas cores, de fazerem-se levar de carro em Roma ou em qualquer outra cidade, ou nos arredores delas num âmbito de mil passos, a menos que se tratasse dos sacrifícios públicos. Após violentos debates, a lei foi abrogada, mesmo porque o trabalho político das mulheres, na tentativa de convencer os votantes, foi assustador. Mas o que nos interessa aqui é um trecho do discurso fortíssimo de M. Pórcio Catão, encadeando razões contra a abrogação da lei.

Si in sua quisque nostrum matre familiae, Quirites, ius et maiestatem uiri retinere instituisset, minus cum universis feminis negotii haberemus: nunc domi uicta libertas nostra impotentia muliebri hic quoque in Foro obteritur et calcatur: et, quia singulas sustinere non potuimus, universas horremus.

.....
Qui hic mos est in publicum procurrendi, et obsidendi uias, et uiros alienos appellandi? Istud ipsum suos quaeque domi rogare non potuistis? An blandiores in publico quam in privato, et alienis quam uestris estis? quanquam ne domi quidem uos, si sui iuris finibus matronas contineret pudor, quae legis hic rogarentur abrogarentur curare decuit. Maiores nostri nullam, ne privatam quidem, rem agere feminas sine auctore uoluerunt; in manu esse parentum, fratrum, uirorum: nos (si diis placet) iam etiam rempublicam capessere eas patimur, et Foro prope, et concionibus, et comitiis immisceri.Date frenos impotenti naturae et indomito animali, et sperate ipsas modum licentiae facturas, nisi uos feceritis! Minimum hoc eorum est, quae iniquo animo feminae sibi aut moribus aut legibus iniuncta patiuntur: omnium rerum libertatem, imo licentiam (si uere dicere uolumus), desiderant. Quid enim, si hoc expugnauerint, non tentabunt?

III. Recensete omnia muliebra iura, quibus licentiam earum alligauerint maiores nostri, per quaeque subiecerint uiris: quibus omnibus constrictas uix tamen continere potestis. Quid? Si carpere singula, et extorquere, et exaequari ad extremum uiris patiimini, tolerabiles uobis eas fore creditis? Extemplo, simul pares esse coeperint, superiores erunt.

(T. Lívio, XXXIV, II e III)

"Se cada um de nós, ó Romanos, tivesse determinado manter sobre a sua mulher o direito e a autoridade de marido, teríamos menos problemas (hoje) com todas as mulheres. Agora que, no lar, a nossa liberdade foi vencida pela falta de moderação de nossas mulheres, aqui também no Forum é calcada aos pés e aniquilada; por isso que não pudemos resistir a cada uma em particular, nós a tememos a todas.

.....
Que hábito é esse de correrdes em público, de sitiardes as ruas e de vos dirigirdes a homens desconhecidos? Não pôde cada uma de vós pedir isso mesmo a seu marido, em casa? Ou sois, acaso, mais persuasivas em público do que em particular, mais com estranhos do que com vossos maridos?

Contudo, se o pudor mantivesse as mães de família nos limites de seu direito, nem sequer em casa realmente vos conviria cuidar das leis que aqui se propõem ou se abrogam. Nossos ancestrais não permitiram que as mulheres tratassem de qualquer problema, mesmo doméstico, sem autorização especial; (quiseram) que estivessem na dependência de seus pais, de seus irmãos e de seus maridos. Nós, se assim apraz aos deuses, já toleramos até que elas tomem parte nos negócios públicos, que freqüentem o Forum, que se misturem às discussões e aos comícios.....

Dai rédeas à sua índole imoderada, a seu capricho indomável, e esperai que por si próprias elas venham a dar à sua licença o limite que vós não ousastes pôr.....

O que hoje solicitam é a menor das desvantagens que as mulheres, com grande desprazer, suportam que lhes tenham sido impostas já pelos costumes, já pelas leis. Querem a liberdade de tudo, e mais (querem), para falar a verdade, uma licença sem limites.

Se conquistarem isso, o que não tentarão?

Lançai uma vista d'olhos sobre todas as leis referentes às mulheres, leis com que nossos antepassados mantiveram atada a excessiva liberdade delas, leis pelas quais estiveram sujeitas a seus maridos. O que?! Se tolerardes que elas, de uma em uma, destruam essas leis, que as expulsem, que se igualem de todo aos homens, credes que vos será possível suportá-las? Assim que começarem a ser iguais, de imediato nos dominarão."

A autoridade, o domínio incontestado do pai, do marido sobre a mulher e as filhas é o que Catão, em época bem anterior ao século I a. C., propõe como imprescindível no lar e, conseqüentemente, na vida social.

O trato da administração do lar e do Estado é incumbência masculina. *Maiores nostri nullam, ne privatam quidem, rem agere feminas sine auctore uoluerunt; in manu esse parentum, fratrum, uirorum.* E ironiza: *Date frenos impotenti naturae et indomito animali, et sperate ipsas modum licentiae facturas, nisi uos feceritis!..... omnium rerum libertatem imo licentiam ... desiderant.* Livres, seriam insuportáveis: *Extemplo, simul pares esse coeperint, superiores erunt.*

Cícero, interpretando Platão, ao expor os desmandos a que pode chegar a sede incontida de liberdade em época de anarquia populista, enumera as várias conseqüências desastrosas daí advindas e entre elas a igualdade de direitos da esposa e do marido:

... ut necesse sit in eiusmodi republica plena libertatis esse omnia; ut et priuata domus omnis uacet dominatione, et hoc malum usque ad bestias perueniat...

Ex quo fit, ut etiam serui se liberius gerant; uxores eodem iure sint quo viri...

(Cícero, *De Republica*, I, 43)

"A ponto de ser necessário que, em tal tipo de Estado, tudo esbanje liberdade e que mesmo toda a família fique sem chefe, mal que se estende até os animais. A partir daí sucede que mesmo os escravos se dêem liberdades, que as esposas tenham os mesmos direitos que os maridos..."

Salústio, quando delinea magistralmente o perfil de Semprônia, expõe, de par com a visão objetiva, algumas considerações pessoais que traem a visão romana da mulher.

Em suma, sente-se no retrato dessa revolucionária a mulher que o romano esperava que sua mãe, sua esposa, sua filha não fossem.

Sed in eis erat Sempronia, quae multa saepe uirilis audaciae facinora commiserat. Haec mulier genere atque forma, praeterea uiro liberis satis fortunata fuit; litteris Graecis et Latinis docta, psallere, saltare elegantius quam necesse est probae, multa alia, quae instrumenta luxuriae sunt.

Sed ei cariora semper omnia quam decus atque pudicitia fuit; pecuniae an famae minus parceret haud facile discerneres; libido sic accensa ut saepius peteret uiros quam peteretur. Sed ea saepe antehac fidem prodiderat, creditum abiurauerat, caedis conscia fuerat, luxuria atque inopia praeceps abierat. Verum ingenium eius haud absurdum: posse uersus facere, iocum mouere, sermone uti uel modesto, uel molli, uel procaci; prorsus multae facetiae multusque lepos inerat.

(Salústio, *Cat.*, XXV, 1-5)

"Entre elas estava Semprônia, que já cometera muitas vezes crimes de uma audácia viril. Essa mulher foi bastante afortunada pela ascendência, pela beleza e ainda por seu marido e por seus filhos; instruída nas letras gregas e latinas, tocava a cítara e dançava com mais arte do que convém a uma mulher honesta; e (era também instruída) em muitas outras coisas que são instrumentos de devassidão. Tudo lhe era mais caro que sua honra e pudor. Não se conseguia saber se ela se

importava menos com sua fortuna ou com sua reputação; trazia tão acesa a sensualidade, que mais freqüentemente abordava os homens do que era por eles abordada. Já antes traíra muitas vezes sua palavra, negara com juras uma dívida, fora cúmplice de matanças, degradara-se velozmente pela libertinagem e pela miséria. Mas não era comum o seu talento: sabia compor seus versos, fazer rir, usar de uma linguagem ora modesta, ora terna, ora desaforada; em uma palavra, havia nela muito espírito e muito encanto".

A mulher romana, faz-nos sentir Salústio, era dignificada pela ascendência, pela beleza, pelo marido e pelos filhos. Com tal padrão não afina Semprônia: "tocava a cítara e dançava *com mais arte do que convém a uma mulher honesta...*; mais freqüentemente abordava os homens do que era por eles abordada". O pudor feminino, os limites da dignidade, a concessão moderada à corte masculina...são alguns predicados desejáveis numa mulher, mas que não encontravam em Semprônia um sujeito adequado.

Foi a essa mulher romana, *mater familias*, reservadíssima, responsável pelo lar, pelos filhos, pela dignidade da descendência, comedida nas demonstrações de carinho e quase passiva no sexo, que os *neóteroi* trouxeram um mundo novo de liberdades.

"A revolução moral a que os poetas (novos) nos fizeram assistir e para que eles mesmos contribuíram, consiste em ter feito entrar o amor, o amor-paixão, o desejo e a satisfação nos relacionamentos que criam entre os seres laços morais, deveres e direitos.

Coube aos Romanos descobrir que existe uma ética do sentimento: a tradição ancestral outorgava o direito de cidadania à afeição filial, ao respeito à esposa, aos deveres da paternidade e da maternidade, mas fingia ignorar o amor da carne que, todavia, está no centro de todo esse complexo. Era preciso ser um bom esposo e podia-se, por acréscimo, amar a própria mulher, mas isso não era imprescindível nem mesmo muito confessável.

Os poetas da época augustana... contribuíram fortemente... a liberar... a mulher dessa prisão de respeito puramente formal onde retinham os costumes, para restituir-lhe o direito de amar, de escolher, de consentir a sua fidelidade".²

Desnecessário nos parece aduzir aqui os versos sem número de Catulo, a mais valiosa prova desse mundo novo que se oferecia à mulher romana: sobre o *bene uelle* das ternuras do coração, a mulher deve ter direito ao *amare* da plenitude da carne, antes só permitido às cortesãs e às amantes.

*Huc est mens deducta tua, mea Lesbia, culpa,
Atque ita se officio perdidit ipsa suo,*

(2) GRIMAL, Pierre. *L'amour à Rome*. Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1979, p.198.

*Vt iam nec bene uelle queat tibi, si optima fias,
Nec desistere amare, omnia si facias.*
(Catulo, 75)

"A tal ponto se rebaixou, por tua culpa, ó minha Lésbia, o meu espírito e de tal sorte se perdeu ele em seu devotamento, que já não poderia querer-te bem, ainda que te tornasses a melhor das mulheres, nem poderia deixar de amar-te, ainda que para isso tudo fizesses".

Apesar dessa revolução nos limites do relacionamento homem-mulher, operada em boa parte pelos *neóteroi* e continuada, de certa forma, por Tibulo e Propércio, mas retomada principalmente por Ovídio às escâncaras, o mundo oficial fazia por manter o respeito ao padrão ancestral da mulher respeitável. No dia-a-dia vingara, porém, a liberação feminina do amor, máxime no âmbito das classes dominantes.

É assim que, a par com Ovídio, cujos versos triunfam o amor livre e lhe valem o favor da opinião pública:

*Militat omnis amans et habet sua castra Cupido;
Attice, crede mihi, militat omnis amans.*

.....
*Saepe maritorum somnis utuntur amantes
Et sua sopitis hostibus arma mouent.
Custodum transire manus uigilumque cateruas
Militis et miseri semper amantis opus.*

(Ovídio, *Amores*, I, 9, 1 e 25-28)

"Todo amante é um soldado e Cupido tem seu campo de batalha;
Cria-me, Ático, todo amante é um soldado.

.....
Com freqüência se valem os amantes do sono dos maridos e, enquanto dorme o inimigo, põem suas armas em ação.

Passar os cordões de guardas e os corpos de sentinelas, esse é o trabalho do soldado e do pobre amante."

deparam-se-nos poemas de Horácio que, se cantou também o sensual do amor-paixão, não cantou menos o amor digno da mulher "de família":

.....
*Tutus bos etenim rura perambulat,
nutrit rura Ceres almaque Faustitas,
pacatum uolitant per mare nauitae,*

*culpari metuit fides,
nullis polluitur casta domus stupris,
mos et lex maculosum edomuit nefas,
laudantur simili prole puerperae,
culpam poena premit comes.*

.....
(Horácio, *Odes*, IV, V, 17-24)

(Quando estás presente, ó César Augusto,
"O boi percorre seguro as pastagens.
Ceres e a Fecundidade criadora alimentam os campos,
voam os navegantes pelo mar pacificado;
a boa fé tem receio da suspeita,
a família honrada não é poluída por nenhum adultério;
o costume e a lei refrearam os desmandos impuros;
são louvadas as mães por causa do filho parecido ao marido;
o castigo acompanha de perto o crime."

Augusto, canta o poeta, é penhor de dignidade: sob sua égide, o adultério é banido; os desmandos contra a moral, embrida-os o costume e a lei; as esposas são fiéis e os filhos, legítimos; e há sempre um castigo para o crime.

Accita-se, no entanto, já alguma liberdade mesmo para a *mater familias*.

Horácio mesmo, num poema dedicado a Mecenas, não se furta a encarecer os dotes de sua esposa, indo além dos morais: a voz, os olhos, a dança, o espírito e ... a fidelidade:

.....
*Me dulcis dominae Musa Licymniae
cantus, me uoluit dicere lucidum
fulgentis oculos et bene mutuis
fidum pectus amoribus;
quam nec ferre pedem dedecuit choris
nec certare ioco nec dare brachia
ludentem nitidis uirginibus sacro
Dianae celebris die.*

.....
(Horácio, *Odes*, II, XII, 13-20)

"Ordenou-me minha Musa que eu celebre
os doces cantos de Licínia, tua esposa,
os seus olhos vivamente faiscantes
e o coração fiel a tão recíprocos amores;

que eu cante a ela, a quem nunca ficou mal
dançar nos coros, nem em gracejos porfiar,
nem dar os braços, dançando, às formosas jovens,
no dia movimentado da festa de Diana."

Que nem tudo eram rosas no reino de Augusto, comprova-o de sobejo, v.g., a *Lex Iulia de maritandis ordinibus* (18 a.C.), o *ius trium liberorum* etc., disposições imperiais preocupadas com a manutenção das famílias e a procriação das classes dirigentes, base essencial da continuação do Império, no modo de pensar de Augusto.

É nesse sentido que Horácio ainda, ao referir-se às mulheres dos Citas e dos Getas, propõe-nas como modelo corretor dos costumes das romanas:

.....
*Campestres melius Scythae,
quorum plaustra uagas rite trahunt domos,
uiuunt et rigidi Getae*
.....

*Illic matre carentibus
priuignis mulier temperat innocens
nec dotata regit uirum
coniunx nec nitido fudit adultero;
dos est magna parentium
uirtus et metuens alterius uiri
certo foedere castitas,
et peccare nefas aut pretium est mori.*
.....

(Horácio, *Odes*, III, XXIV, 9-24)

"Vivem melhor os Citas das planícies, cujos carros
puxam as casas errantes; vivem melhor os Getas....
Ali uma mulher bondosa trata bem os enteados carentes de
mãe; ali esposa alguma, valendo-se do dote, governa o marido,
nem se fia em perfumado amante.
Precioso dote é a virtude dos pais e o casto respeito fundado em
segura aliança e temeroso de outro homem;
e (a idéia de que) cometer adultério é crime e morrer é seu
preço."

Lá até as madrastas são bondosas, as esposas são submissas aos maridos e não os trocam por perfumados amantes; lá são de extrema importância a virtude dos pais, o respeito ao casamento, a fidelidade recatada e a certeza de que o adultério é crime punível de morte.

Como um eco desses versos horacianos, vamos encontrar, bem mais tarde, um texto de Tácito, que no elogio aos costumes dos germanos traça, *ex opposito*, um quadro do ideal romano da família e da mulher, ideal que ainda persistia entre os que sonhavam a restauração das passadas glórias de uma já antiga república: por isso os germanos são fortes, por isso foram fortes os antigos romanos. Um louvor aberto, um disfarçado lamento; um *hosana* à morigeração carregada de esperanças de uma raça bárbara e nova, um *requiem* implícito ao ocaso de um grande império...

Paucissima in tam numerosa gente adulteria, quorum poena praesens et maritis permissa: abscisis crinibus nudatam coram propinquis expellit domo maritus ac per omnem vicum uerbere agit; publicatae enim pudicitiae nulla uenia: non forma, non aetate, non opibus maritum inuenerit. Nemo enim illic uitia ridet, nec corrumpere et corrumpi saeculum uocatur. Melius quidem adhuc eae ciuitates in quibus tantum uirgines nubunt et cum spe uotoque uxoris semel transigitur. Sic unum accipiunt maritum quo modo unum corpus unamque uitam, ne ulla cogitatio ultra, ne longior cupiditas, ne tamquam maritum sed tamquam matrimonium ament. Numerum liberorum finire aut quemquam ex adgnatis necare flagitium habetur, plusque ibi boni mores ualent quam alibi bonae leges.

.....
Sua quemque mater uberibus alii, nec ancilis ac nutricibus delegantur. Sera iuuenum uenus, eoque inexhausta pubertas. Nec uirgines festinantur; eadem iuuenta, similis proceritas; pares ualidaeque miscentur, ac robora parentum liberi referunt.

(Tácito, *Germania*, XIX e XX)

"Em nação assim numerosa, são pouquíssimos os adultérios, cujo castigo é imediato e reservado aos maridos: cortados os cabelos, o marido a expulsa de casa nua, em frente dos parentes, e a corre a chicote por toda a aldeia. Nenhum perdão existe para a honra prostituída; nem pela beleza, nem pela juventude, nem pelas riquezas encontrará marido.

Ali ninguém se diverte com os vícios, nem corromper e ser corrompido se chama moda. Melhor ainda, em verdade, naquelas cidades em que apenas as virgens se casam e em que se vive uma só vez com a esperança e o juramento de esposa.

Assim recebem um marido como um corpo e uma vida, de sorte que nenhum pensamento vá além nem vá mais longe o desejo, nem o amem como a um marido mas como o próprio matrimônio. Limitar o número dos filhos ou matar algum dos agnados é tido por ignomínia e têm mais valor aí os bons costumes do que em outro lugar as boas leis.....

A cada um alimenta-o nos seios a própria mãe, nem são entregues os filhos a escravas ou amas.....

A sensualidade dos jovens é tardia e, por isso, a mocidade é vigorosa. Nem as virgens se apressam; a mesma juventude, igual estatura; iguais e robustas se casam e os filhos refletem o vigor dos pais".

Com que sonha o escritor romano? Sonha com uma nova Roma, onde o adultério, sobre ser raro, seja castigado de imediato – o da mulher, é claro; onde nem a beleza, nem a juventude, nem mesmo o dinheiro possa encontrar um novo marido para a honra prostituída; onde a depravação não seja moda; onde as mulheres se casem virgens e uma só vez; onde se não limite o número dos filhos, que as mães mesmas alimentarão ao seio e educarão pessoalmente; onde uma juventude sadia, porque continente, se casará robusta, gerando para Roma filhos vigorosos...

Não há mister de mais amplas elucidações; o texto é transparente e fala de per si.

Após essa visão panorâmica mas bastante ao nosso objetivo, visão que, evidentemente, poderia ampliar-se *ad infinitum*, tantos são os textos latinos antigos relativos ao tema, convém aduzir ainda alguns dados úteis ao bom entendimento da passagem liviana em pauta.

Situa-se o fato aqui relatado pelos fins do período dos reis romanos (509 a.C. aproximadamente).

Um historiador moderno resumiria possivelmente os sucessos políticos, referidos no texto de Lívio, nos seguintes termos: A aristocracia romana, havia muito tempo em firme oposição aos reis, que vinham se apoiando na plebe, acabou por armar uma revolução.

O rei Tarquínio encontra-se distante de Roma, com o exército que o sustém. O patriciado responde, temporariamente, pelo governo da cidade de Roma, ou seja, um patricio, Lucrécio, é o prefeito de Roma na ausência do rei. Júnio, o chefe da cavalaria, a primeira autoridade militar depois do rei, também é um patricio. São esses dois homens que armam a insurreição, coadjuvados pelos patricios Valério e Tarquínio Colatino. Reúnem-se os conjurados em Colácia, na propriedade de um deles. Ali eles exibem ao povo o cadáver de uma mulher, a qual, dizem, se suicidara, para punir-se pelo crime de um filho do rei. Tendo amotinado o povo de Colácia, dirigem-se, depois, a Roma e repetem a cena, sublevando a população até conseguirem depor e expulsar o rei.

Mas, na visão artística de Lívio, o dramático, o trágico, a didascália, os *exempla* correm parilhas com a objetividade dos fatos e os próprios acontecimentos nascem mais dos indivíduos, dos heróis e dos viles, e até das lendas do que daquilo que a história atual selecionaria como verdadeiras e primeiras causas. Na Roma antiga, porém, a história – cumpre não esquecê-lo – é um gênero literário e é sobretudo difícil divisar em Tito Lívio onde ficam os limites entre o artista e o historiador, máxime quando sabemos que esse republicano de alma sonhava oferecer à ideologia do principado o quadro majestoso da antiga grandeza pessoal e política dos ancestrais romanos, um estímulo forte de renascimento proposto a um presente marcado pela frouxidão moral da classe dominante, onde mesmo os

que propugnavam a morigeração não conseguiam esconder os desmandos que lhes ocorriam em casa, como sucedia com a própria família imperial de Augusto. Vamos agora ao texto.

Forte potantibus his apud Sex. Tarquinius, ubi et Conlatinus cenabat Tarquinius, Egeri filius, incidit de uxoribus mentio. Suam quisque laudare miris modis; inde certamine accenso Conlatinus negat uerbis opus esse; paucis id quidem horis posse sciri quantum ceteris praestet Lucretia sua. "Quin, si uigor iuuentae inest, conscendimus equos inuisimusque praesentes nostrarum ingenia? Id cuique spectatissimum sit quod in necopinato uiri aduentu occurrerit oculis."

Incaluerant uino; "Age sane" omnes; citatis equis auolant Romam. Quo cum primis se intendentibus tenebris peruenissent, pergunt inde Collatiam, ubi Lucretiam haudquaquam ut regias nurus, quas in conuiuio luxuque cum aequalibus uiderant tempus terentes, sed nocte sera deditam lanae inter lucubrantem ancillas in medio aedium sedentem inueniunt.

Muliebris certaminis laus penes Lucretiam fuit. Adueniens uir Tarquiniusque excepti benigne; uictor maritus comiter inuitat regios iuuenes. Ibi Sex. Tarquinius mala libido Lucretiae per uim stuprandae capit; cum forma tum spectata castitas incitat. Et tum quidem ab nocturno iuuenali ludo in castra redeunt.

LVIII. Paucis interiectis diebus Sex. Tarquinius inscio Conlatino cum comite uno Collatiam uenit.

Vbi exceptus benigne ab ignaris consilii cum post cenam in hospitale cubiculum deductus esset, amore ardens, postquam satis tuta circa sopitique omnes uidebantur, stricto gladio ad dormientem Lucretiam uenit sinistraque manu mulieris pectore oppresso "Tace, Lucretia", "inquit; Sex. Tarquinius sum; ferrum in manu est; moriere, si emiseris uocem." Cum pauida ex somno mulier nullam opem, prope mortem imminentem uideret, tum Tarquinius fateri amorem, orare, miscere precibus minas, uersare in omnes partes muliebrem animum. Vbi obstinatam uidebat et ne mortis quidem metu inclinari, addit ad metum dedecus: cum mortua iugulatum seruum nudum positurum ait, ut in sordido adulterio necata dicatur. Quo terrore cum uicisset obstinatam pudicitiam uelut uictrix libido profectusque inde Tarquinius ferox expugnato decore muliebri esset, Lucretia maesta tanto malo nuntium Roman eundem ad patrem Ardeamque ad uirum mittit, ut cum singulis fidelibus amicis ueniant; ita facto maturatoque opus esse; rem atrocem incidisse' Sp. Lucretius cum P. Valerio Volesi filio, Conlatinus cum L. Iunio Bruto uenit, cum quo forte Romam rediens ab nuntio uxoris erat conuentus. Lucretiam sedentem maestam in cubiculo inueniunt. Aduentu suorum lacrimae obortae, quaerentique uiro "Satin salue?" "Minime" inquit; "Quid enim salui est mulieri amissa pudicitia? Vestigia uiri alieni, Conlatine, in lecto sunt tuo; ceterum corpus est tantum uiolatum, animus insons; mors testis erit. Sed date dexteram fidemque haud impune adultero fore. Sex. est Tarquinius qui hostis pro hospite priore nocte ui armatus mihi sibi, si uos uiri estis, pestiferum hinc abstulit gaudium." Dant ordine omnes fidem; consolantur aegram animi auertendo no-

xam ab coacta in auctorem delicti : mentem peccare, non corpus, et unde consilium asuerit culpam abesse.

"Vos, inquit, uideritis quid illi debeatur : ego me etsi peccato absoluo, supplicio non libero; nec ulla deinde impudica Lucretiae exemplo uiuet." Cultrum quem sub ueste abditum habebat, eum in corde defigit, prolapsaque in uolnus moribunda cecidit. Conclamat uir paterque.

(T. Lívio, I, LVII-LVIII)

"Estando estes a beber, ocasionalmente, em casa de Sexto Tarquínio, onde também ceava Tarquínio Colatino, filho de Egério, aconteceu de cair a conversa sobre suas esposas. Louvava cada um a sua de mil maneiras. Acesa a partir daí uma contenda, Colatino nega que haja necessidade de palavras: em poucas horas se poderá saber o quanto sua Lucrecia leve vantagem às demais. " Por que, já que estamos no vigor da juventude, não montamos a cavalo e vamos pessoalmente ver as prendas das nossas esposas? Que cada um creia apenas naquilo que lhe ocorrer diante dos olhos, à chegada inesperada do marido". Tinham-se afogado com o vinho. "Vamos pois!".(gritam) todos. Incitados os cavalos, voam para Roma. Aí chegados quando as trevas começavam a estender-se, continuam daí para Colácia, onde encontram a Lucrecia, não como (tinham encontrado) as noras do rei, que viram em suntuoso banquete, passando o tempo com as amigas, mas sentada no meio da casa entre vigilantes criadas, trabalhando a lã por noite alta.

Coube a Lucrecia a vitória da aposta sobre as mulheres.

Foram acolhidos com afeição o esposo que chegava e os Tarquínios. O marido vencedor convida amistosamente os jovens príncipes. Foi então que o desejo perverso de estuprar Lucrecia à força tomou conta de Sexto Tarquínio. Excitaram-no assim a beleza como a reconhecida respeitabilidade. Por fim, após uma noite consagrada a divertimentos juvenis, retornam ao acampamento.

Passados poucos dias, Sexto Tarquínio, sem que o soubesse Colatino, veio com um só companheiro a Colácia. Recebido aí cordialmente pelos que lhe desconheciam a intenção, após o jantar, tendo sido conduzido ao quarto de hóspedes, ardendo em paixão, depois que tudo parecia bem seguro e que todos estavam adormecidos, desembainhada a espada, veio até Lucrecia, que dormia e, oprimindo o peito da mulher com a mão esquerda, disse: "Silêncio, Lucrecia; sou Sexto Tarquínio, tenho a espada na mão; morrerás, se deres um pio".

Como, atordoada do sono, Lucrecia não visse, a um passo da morte, qualquer socorro, (começou) então Tarquínio a confessar-lhe seu amor, a pedir, a misturar ameaças aos rogos, a revirar para todos os lados esse coração de mulher.

Vendo-a obstinada e que nem sequer pelo medo da morte se dobrava, juntou ao medo a desonra: disse que ao lado dela morta haveria de pôr um escravo nu, degolado, para que se dissesse que fora morta em sórdido adultério.

Tendo, por esse terror, a lascívia vergonhosa vencido a honra indomável e partido daí Tarquínio, orgulhoso com a conquista da honra de uma mulher, Lucrecia, acabrunhada de tamanha desgraça, envia o mesmo mensageiro ao pai, em

Roma, e ao marido, em Árdea, para que venham cada um com um amigo de confiança; assim era necessário e urgente; uma coisa terrível tinha acontecido. Veio Espúrio Lucrecio com Públio Valério, filho de Volésio, e Colatino com, Lúcio Júnio Bruto, com quem se encontrara por acaso, ao voltar para Roma em razão do recado.

Encontraram Lucrecia sentada, pesarosa, no quarto.

À chegada dos seus, brotaram-lhe as lágrimas e ao marido que lhe perguntava: "Está tudo bem?" – "De forma nenhuma", respondeu, "que pode, em verdade, existir de bom para uma mulher, se perde a honra? Há no teu leito, Colatino, vestígios de outro homem; mas apenas o corpo foi violado, meu coração está sem mácula. A morte será testemunha. Dai-vos as mãos direitas e fazei o juramento de que haverá uma punição para o adúltero. É Sexto Tarquínio que, inimigo, fazendo-se passar por hóspede, na noite passada, à mão armada, tirou daqui um prazer funesto para mim e para ele, se é que vós sois homens".

Um a um, todos dão sua palavra de honra; consolam a infeliz, desviando dela a culpa, coagida que fora, para o autor do crime: é a alma que peca, não o corpo, e de onde estiver ausente a intenção, estará ausente a culpa...

"Vós", disse ela, "cuidareis do que lhe é devido: eu, embora me absolva da culpa, não me desobriço da pena; nem, depois de mim, nenhuma mulher desonrada viverá com o exemplo de Lucrecia."

O punhal que trazia escondido sob a veste, afundou-o no coração e, inclinada sobre a ferida, caiu moribunda.

Prorrompem em altos gritos o marido e o pai"

Para que não nos estranhe o fato de que homens romanos carregados de responsabilidades, praticamente fundadores da República, venham a desenfadar-se, irresponsáveis, com uma aposta leviana e sobremodo perigosa, averte-nos o historiador da juventude dos protagonistas – *si uigor iuuentae inest* –, levando-nos ainda a somar a ela o *potantibus* e o *incaluerant uino*.

Chama a atenção do leitor, logo de início, a maneira como Lívio simula estilisticamente a rapidez da ação, numa mistura de estilo direto e indireto, tão sem tempo para introduções, veloz como os cavalos e cavaleiros que voam para Roma: "*Age sane*" *omnes; citatis equis auolant Romam*. Os cavaleiros param em Roma, a fim de ver as noras do rei, ou seja, as esposas de alguns deles; mas o escritor não se detém com eles, vai direto a Colácia, para encontrar Lucrecia, a figura positiva da mulher romana, da esposa romana sentada no meio da casa, trabalhando a lã com vigilantes criadas, mesmo por noite já avançada. Só então é que Lívio, à feição de um cineasta, projeta em contraste com o close dessa mulher exemplar, em segundo plano, as figuras volúveis das outras esposas, a passar o tempo com as amigas em suntuoso banquete.

Homens romanos, nem lhes ocorreu disputar da vitória de Lucrecia – sabiam todos discenir a preceito no assunto. *Muliebris certaminis laus penes Lucretiam fuit*.

A esposa afetuosa acolhe com carinho ao marido e, hospitaleira, aos jovens príncipes que o acompanham. E Sexto Tarquínio, um filho do rei, habituado à regalia do poder, deixa-se tomar do desejo, perverso sublinha Lívio, de violentar Lucrecia à força. Por terrível que pareça, ainda aqui é o ideal romano de mulher que excita tal desejo, ou seja, não apenas a beleza, mas "a reconhecida respeitabilidade" de Lucrecia.

É a mesma respeitosa e hospitaleira mulher quem recebe cordialmente o príncipe amigo do esposo e lhe faz as honras da casa, sem saber a que vem.

Lívio cria, a seguir, um terrível suspense: essa mulher modelo de honradez e virtudes femininas, que entre morte e desonra optaria de imediato pela morte, vê-se lançada com violência nas garras de um alucinante dilema: morrer com sua honra, mas deixando aos seus a má fama de uma mulher indigna, morta em adultério com um escravo, ou ceder a honra, para poder relatar depois a verdade do estupro. O historiador se aproxima aqui do teatrólogo trágico e transforma seu leitor num quase expectador. A platéia se angustia, porquanto ambas as saídas são por extremo agoniantes – em ambas a porta se abre para o sofrimento e o que deve ser feito não pode ser feito.

O esposo e os filhos, pensaria uma romana, não mereciam um nome de esposa e mãe desonrado. Uma coisa só cumpria fazer e Lucrecia a fez. Há que manter a honra do nome e da alma, ainda que isso custe, consoante o modo romano de pensar, a desonra do corpo, desonra irreversível.... Tem de ceder e cede. A lascívia vergonhosa triunfa da honra indomável.

A tragédia tem seqüência, assim o planejou Lucrecia. Manda chamar o marido e o pai – *rem atrocem incidisse*. Não há verbo introdutor do estilo indireto, não há tempo para tanto, o desenlace é iminente.

Representante ideal do sistema a que pertence, Lucrecia sabe muito bem o que sente o homem romano a respeito da situação e entende que as palavras de consolo – "é a alma que peca, não o corpo" – são palavras, talvez até sinceras, mas que, se capazes de convencer a razão de um homem, jamais alcançariam serenar a alma de um romano e mesmo de uma mulher romana "que pode em verdade existir de bom para uma mulher, se perde a honra?" De quem seria realmente essa indagação? De Lucrecia? Da mulher romana? Do homem romano? De Lívio? Da ideologia do principado? Observe-se que a pergunta é retórica, i.é, constitui realmente uma asserção.

Lucrecia, após cobrar com juramento o castigo de Sexto Tarquínio e de calçar a promessa com um desafio femininamente terrível – "se é que vós sois homens" –, sem prestar ouvidos às falas de conforto que sabe formais e inúteis, conclui: "eu, embora me absolva da culpa, não me desobrijo da pena; nem, depois de mim, nenhuma mulher desonrada viverá com o exemplo de Lucrecia."

E teatralmente o "historiador" fecha a cena trágica e deixa ecoando, sublinhadas de sangue, as últimas palavras de Lucrecia, uma mensagem dura para toda a posteridade feminina de Roma: "O punhal que trazia escondido sob a veste, afundou-o no coração e, inclinada sobre a ferida, caiu moribunda."

Para que se possa avaliar melhor do inelutável desse desfecho, é imprescindível lembrar aqui um fator pouco científico mas de extrema importância, pois nele acreditavam os romanos antigos: uma mulher violentada ficava com o sangue impuro e isso era sem remédio. Lucrecia tinha consciência de que, se não morresse, sobre não ter como provar sua inocência – *mors testis erit* – traria para o marido e para a família sérios problemas. É o próprio Tito Lívio que, logo a seguir, põe na boca de um dos conjurados a seguinte fala de revolta e vingança:

Per hunc, inquit, castissimum ante regiam iniuriam sanguinem iuro, uosque di, testes facio me L. Tarquinius Superbum cum scelerata coniuge et omni liberorum stirpe ferro igni quacumque dehinc ui possim exsecuturum, nec alium quemquam regnare Romae passurum.

(T. Lívio, I, LIX, I)

"Por este sangue castíssimo antes da ofensa do príncipe, disse, eu juro, e vos tomo por testemunhas, ó deuses, que hei de perseguir doravante, a ferro e fogo e com toda minha força, a Lúcio Tarquínio com sua criminosa esposa e toda descendência dos filhos, e que não hei de tolerar que nem eles nem outro qualquer "reine" em Roma.

Como pode ver-se no texto acima, o sangue era considerado "castíssimo ANTES DA OFENSA DO PRÍNCIPE", o que vale dizer que não o era mais, depois da ofensa, em que pese a inocência de Lucrecia.

Curiosamente, muitos séculos mais tarde, Shakespeare, em seu poema "The Rape of Lucrece", alude ao mesmo problema do sangue grosseiro, com uma parte negra, manchada pela ofensa. Vale, pelo curioso ler essa bela passagem, ainda que numa tradução portuguesa:

"Dizei como compor minha própria defesa!
Ou ao menos deixai que este refúgio encontre
De dizer que se o meu sangue grosseiro está
Manchado pela ofensa, a alma tenho sem mácula;
Violada não foi, nem nunca se inclinou
A complacências vis, mas sempre imaculada
Ainda se mantém na *infecta prisão* sua.

E esse sangue que ferve e do peito lhe sai
Dois lentos rios forma, a cercar duma rubra
Corrente o corpo seu, ilha que vem de ser
Saqueada e se estende, em toda direção,
Naquele horrendo mar, despovoada e nua.

De seu sangue uma parte está pura e vermelha,
A outra é negra, a que foi por Tarquínio manchada."³

Outro aspecto importante existe que merece lembrado. Lucrécia deveu escolher dolorosamente entre a honra e o suicídio e este não era caminho de felicidade no mundo dos mortos, como viver sem honra não era um caminho de felicidade no reino dos vivos...

É Vergílio quem nos lembra a tristeza dos que abandonaram por vontade própria a vida terrena:

*Proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum
insontes peperere manu lucemque perosi
proiecere animas. Quam uellent aethere in alto
nunc et pauperiem et duros perferre labores!
Fas obstat, tritisque palus (inamabilis undae
alligat)*

(Vergílio, *Eneida*, VI, 434-439)

"A seguir, ocupam os lugares vizinhos os tristes, que, inocentes, causaram a si a morte com a própria mão e, odiando a vida, enjeitaram suas almas. Quanto desejariam agora, no alto ar (da vida), suportar a pobreza e os árduos trabalhos! Proíbe-o, todavia, o destino e os aprisiona a sinistra lagoa de água detestável."

Lucrécia trouxe problemas, em época bem posterior, ao cristianismo de Santo Agostinho. Na sua *Cidade de Deus*, leva o grande escritor algumas páginas na tentativa de explicar que o suicídio não era uma solução adequada. Acontece que a mentalidade já era cristã e Agostinho se defrontava com o sério problema das mulheres cristãs que, nas perseguições sofridas, tinham sido violentadas pelos algozes, mas não tinham sido mortas. Lucrécia, o grande exemplo da dignidade da mulher romana pagã, buscara no suicídio a remissão de seu nome. Que deveria fazer a mulher cristã violentada, para quem o suicídio era um pecado grave e, portanto, a morte da alma? Agostinho não faz qualquer alusão ao problema romano do sangue tornado impuro, mas procura demonstrar que essas cristãs têm o direito à vida e ao respeito.⁴

Os epitáfios foram feitos para fechar as vidas, mas alguns deles se constituem, em suas lembranças, verdadeiros programas de realização, ao descreverem

(3) SHAKESPEARE, W. "The Rape of Lucrece" in *Obra Completa*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 1988, vol. III, p. 770-814.

(4) AUGUSTIN, S., *La Cité de Dieu*. Paris, Librairie Garnier Frères, s.d., t.1, p. 33-39. (Liv. I, XVII - XIX).

os deveres cumpridos. Séculos e séculos atrás, muito antes de Lucrécia talvez, talvez em sua época, sobre um túmulo perdido à margem de velha estrada romana, alguém deixou gravado na pedra sepulcral da esposa, da mãe – quem sabe? – este pequeno epitáfio, resumo ideal da vida de uma esposa – mãe romana:

*Hospes, quod dico paulum est: adsta ac perlege.
Hic est sepulcrum haud pulchrum pulchrae feminae.
Nomine parentes nominaverunt Claudiam.
Suum maritum corde dilexit suo.
Natos duos creavit: horum alterum
in terra linquit, alium sub terra locavit:
Domum servavit, lanam fecit. Dixi. Abi.*
(Epitáfio de matrona romana. O original está em forma arcaica)

Viajor, pouco é o que tenho para dizer; pára e lê com atenção.
Este é o sepulcro não belo de uma bela mulher.
Por nome seus pais a chamaram Cláudia.
Amou de todo o coração a seu marido.
Teve dois filhos: destes a um deixou-o na terra; ao outro, pô-lo sob a terra.
Manteve a casa, fiou a lã. É o que eu tinha para dizer. Agora vai.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRÉ, J.M. & IUS, A. *L'histoire à Rome*. Vendôme, Presses Universitaires de France, 1974.
- ASSA, Janine. *Les grandes dames romaines*. Bourges, Éditions du Seuil, 1958.
- CATTIN, Léon. *En lisant Tite-Live*. Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1944.
- FAU, Guy. *L'émancipation féminine dans la Rome antique*. Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1978.
- FEDÉLI, Paolo. *Letteratura Latina*. Napoli, Edizione "Il Tripode", 1986.
- GENTILI, B., PASOLI, E. & SIMONETTI, M. *Storia della Letteratura Latina*. 2ª. ed. Roma, Editori Laterza, 1977.

RÉSUMÉ: L'idéal romain antique de femme, qui peut être reconstitué au moyen des textes, soit directement des tableaux favorables soit, *ex opposito* des visions négatives, est, sans doute, un des subsides dont peut se servir l'étude de la condition de la femme dans la pensée et dans la société de notre époque. A connaître cet idéal nous aideront la critique catonienne des revendications féminines en faveur de l'abrogation de la loi Opia; la mention de l'égalité des droits de l'épouse e du mari come des mauvaises conséquences de l'anarchie populiste, dans le *De Republica*; les commentaires moralistes

de Salluste, dans le portrait de Sempronia; la révolution des *poetae novi*, lorsqu'ils proposent l'existence d'une éthique du sentiment, accordant à la femme le droit d'aimer, de choisir, de consentir à sa fidélité; la modération horatienne entre l'amour-passion et l'amour "digne" de la *mater-familias*; enfin, le texte immortel de la violation de Lucrece, de Tite-Live, où nous entrevoyons les objectifs didascaliques de la récupération morale des classes dominantes et nous percevons la vision globale que le romain traditionnel avait de la femme, alors enchaînée par des préjugés qui violaient une morale rationnelle, au nom de la "science" même de l'époque.

**FIGURAS FEMININAS EM PLAUTO:
CONVENCIONALISMO E ORIGINALIDADE**

Zelia de Almeida Cardoso

RESUMO: Uma das características do teatro de Plauto é o cuidado na composição das personagens. Representante itálico da "Comédia Nova", Plauto, ao lado das figuras universais, como velhos, jovens e cortesãs, reconstrói "tipos" específicos da sociedade grega, frequentes nas comédias dos seus "mestres". Vale-se do convencionalismo e, acentuando-lhes os traços, compõe verdadeiras caricaturas – mas, às vezes, cria personagens surpreendentemente originais, impregnando-as de romanidade. Assim, não só foi capaz de transpor a *palliata* para o mundo romano mas lhe-deu um tom particular: vejamos, por exemplo, as personagens femininas da *Aulularia*.

Embora Lívio Andronico e Névio tenham sido os primeiros escritores a adaptar em latim peças dramáticas gregas, foi com Plauto que a comédia latina atingiu seu momento mais importante. A crítica de todos os tempos foi unânime em considerá-lo como o principal expoente do gênero cômico em Roma.

Pouco se conhece sobre a vida de Plauto – aliás como sobre a da grande maioria dos autores latinos do chamado período helenístico. Sabe-se que nasceu na Úmbria nas imediações de 250 a C.; em 254, talvez. Sabe-se também que era de família humilde, que se dedicou desde cedo ao teatro e que, por volta de 220, começou a compor peças teatrais inspirando-se nas obras de Menandro, Dífilo e Filêmon, autores gregos que se filiaram à chamada Comédia Nova e que escreveram textos dos quais nos restam hoje alguns fragmentos.

A Comédia Nova floresceu na Grécia entre 330 e 250 a. C., aproximadamente, e se distinguia da Comédia Antiga do século V, tanto no que diz respeito à estrutura de composição das peças como – e principalmente – pela temática e pelo tratamento conferido aos temas. A Comédia Antiga se caracterizava pelo tom agressivamente satírico e pela crítica, muitas vezes sarcástica e mordaz, feita à sociedade, ao regime político, às artes, aos sistemas educacionais e filosóficos. A Comédia Média, que veio a seguir, inicialmente se ocupou de temas mitológicos, tratando-os com humorismo e espírito. Enveredou, depois, por outra linha, procurando retratar costumes e criticar aspectos da vida. Tais assuntos foram retomados e aperfeiçoados pela Comédia Nova.

Plauto, conforme se disse antes, inspirou-se em autores desta última fase. Em alguns textos, como por exemplo em *A corda* (*Rud.* 32)¹, chegou a mencionar a fonte de que se valeu: no prólogo da peça a estrela Arturo diz que a história se passa em Cirene porque assim o quis Dífilo.

Entretanto, apesar de basear-se em obras gregas, Plauto conseguiu ser bastante original impregnando suas peças de elementos romanos. É possível que essa romanização, considerada como uma das grandes inovações do teatro plautino e responsável pelo que se considerou mais tarde como a criação de um "teatro nacional" romano, nem sequer tenha sido intencional. Paul Veyne, em seu interessante artigo "L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations" (1979: 8 *et seqs*), ao mencionar as comédias de Plauto tenta mostrar que, se o teatrólogo não manifesta em suas obras nenhuma espécie de fascinação pela Grécia, também não demonstra ressentimentos. Procura, antes de mais nada, divertir o seu público, fazendo-o ver o objeto mais interessante que pode existir: a humanidade, ou seja, eles mesmos.

Haja ou não haja intenção de romanizar, o fato é que as comédias apresentam elementos romanos em seu bojo. E isto, evidentemente, se constituiu em originalidade.

Plauto vale-se exclusivamente da espécie dramática denominada *fabula palliata*, a peça cômica ou tragicômica de assunto grego. As histórias se passam em cidades gregas – se é que, como ainda afirma Paul Veyne, um mundo imaginário se situa realmente em algum lugar. As personagens têm nomes gregos – estranhos nomes, por vezes, por isso mesmo carregados de alto teor humorístico.

As influências latinas evidenciam-se, porém, em numerosos passos. *A Comédia da panelinha*, uma das mais conhecidas e mais apreciadas peças de Plauto, oferece-nos muitos exemplos do procedimento literário do comediógrafo, ao introduzir no texto elementos romanos.

Divindades itálicas mesclam-se aos deuses gregos. O deus Lar, tipicamente latino e sem equivalente no panteão helênico, não só abre a comédia recitando o prólogo e falando de sua importância na casa romana como também é o objeto de reverências e homenagens que devem ser-lhe prestadas no casamento que se prepara no decorrer dos atos [versos 374-89]. Euclião, o velho avaro, refere-se de forma um tanto irreverente à deusa Fortuna, no diálogo que mantém com Estáfila, a escrava. Esta por sua vez, menciona o templo da deusa, próximo da casa de Euclião. "Em minha ausência, não quero que se introduza ninguém em minha casa", diz o avaro. "E ainda eu te digo mais: se a própria Boa Fortuna aqui vier, não a deixes entrar". Estáfila responde: "Por Pólux, não tenhas medo; eu creio que ela própria terá o cuidado de não entrar. Nunca veio à nossa casa, ape-

(1) Os títulos das comédias são citados em português. Nas referências, porém, empregam-se abreviaturas a partir do texto latino.

sar de morar aqui perto" [98-103]². *Fors Fortuna*, ou simplesmente *Fortuna*, *Fortuna Virilis*, *Fortuna Muliebris* ou *Fortuna Caeca* é a divindade romana que representa o acaso e a sorte. Adorada em cidades itálicas, tais como Preneste e Âncio, teve seu culto introduzido em Roma, conforme quer a tradição, nos tempos de Sêrvio Túlio.

Outra divindade muito antiga, cultuada no Lácio e mencionada na Comédia da panelinha é *Fides*, a Boa Fé. Com medo de ser roubado, Euclião esconde a panelinha de ouro, encontrada na lareira de sua própria casa, no templo da Boa Fé. Esconde-a e faz a sua prece: "Boa Fé, tu me conheces e eu te conheço. Cuidado, não vás desmentir o teu nome, se te confio este depósito. Venho procurar-te, Boa Fé, pela confiança que me inspiras" [582-6].

Mais adiante, desconfiando da deusa, o velho avarento procura outro esconderijo para a panela de ouro. Diz ele: "Agora estou pensando num lugar onde esconder isto, um lugar bem deserto. Há, fora dos muros, o bosque de Silvano, onde ninguém passa e cheio de salgueiros espessos: aí vou escolher um lugar. Sim, porque tenho mais confiança em Silvano que em Boa Fé" [673-6]. Silvano é uma velha divindade campestre romana. Representada inicialmente por uma árvore, depois por um velho de ar brincalhão, a divindade acabou por assimilar-se aos sátiros, de origem grega, o que camuflou a sua verdadeira natureza.

Além das divindades existem outros elementos romanos na comédia. O ritual do casamento que se prepara, segundo informações dadas pelas próprias personagens, tem todas as características do ritual romano; a distribuição de moedas aos pobres, mencionada por Euclião no primeiro ato da *Comédia da panelinha* [105 *et seqs*], seria feita pelo presidente da cúria e a cúria, sabe-se, era a divisão distrital romana; em diálogos esparsos há referências a triúviro e pretores, magistrados evidentemente romanos (cf. Costa 1967: 30 *et seqs*).

Também no tratamento dado às figuras Plauto emprega não raro uma coloração local, talvez para conferir à comédia a atualidade que lhe é tão necessária. É verdade que o comediógrafo apresenta muitas vezes em suas peças os "tipos" convencionais da Comédia Nova, não comuns na sociedade romana: o soldado fanfarrão, pago por reis da Ásia, a moça raptada por piratas na infância e vendida a "lenos" que a encaminham à prostituição, o parasita guloso e bajulador. De permissão a eles há personagens "universais" como o *paterfamilias*, o jovem devasso e irresponsável, o amante pobre, o escravo astuto, "tipos" freqüentes, com certeza, em Roma.

Personagens-"tipo" costumam apresentar, por via de regra, características estereotipadas. É o que lhes confere o aspecto de caricaturas. Em Plauto, entretanto, embora se encontrem muitas vezes personagens com esses atributos, há tam-

(2) Indicações sem nome de autor e obra remetem a Plauto, *Aulularia*. Trechos transcritos pertencem à tradução de A. Costa, 1967.

bém as que apresentam traços particulares distintivos. Em alguns casos, até na caracterização das figuras pode-se perceber a "romanização". A *Comédia da panelinha*, mais uma vez, oferece exemplos de figuras "romanizadas". Euclião, o avarento, e Megadoro, o vizinho rico, têm, cada um à sua maneira, alguns elementos de romanidade: Euclião, em suas atitudes e em certos hábitos – no tratamento rude dado aos escravos e, contudo, amparado por lei; na irreverência, na irreligiosidade, na superstição, no costume de freqüentar o barbeiro, o *tonsor* –, Megadoro em sua ironia ácida e sutil, em sua finura, em seu espírito prático (cf. Costa 1967: 30 *et seqs*).

E quanto às mulheres? poderíamos perguntar. Como Plauto as apresenta? Como as caracteriza? Sob que ângulos se mostra original?

Semelhantemente ao que acontece com os "homens", muitas das figuras femininas presentes nas peças do comediógrafo umbro não passam também de "tipos" ocorrentes na Comédia Nova: cortesãs ambiciosas, esposas enganadas, velhas amas, moças de boa família reduzidas à condição de escravas. Em algumas comédias, como *Os cativos* (*Captivi*), por exemplo, não há mulheres; em outras, como *Psêdolo* (*Pseudolus*), a mulher que é o motor de toda a história não passa de mera personagem muda.

Na *Comédia da panelinha*, porém, há figuras femininas que merecem uma análise mais pormenorizada, dada a construção de que foram objeto.

Eunômia, irmã de Megadoro e mãe de Licônides – o jovem que seduzira a filha de Euclião –, e Estáfila, a velha escrava, suscitam observações em virtude das importantes peculiaridades que apresentam.

Sobre Eunômia faz Aída Costa uma análise precisa na "Introdução". à tradução de *Aulularia*, por ela realizada e publicada na Pequena Biblioteca Difel (textos greco-latinos).

Após ter mostrado as boas intenções da mulher em seu interesse pelo casamento do irmão e a argúcia que demonstra ao simular humildade para convencê-lo, Aída Costa resalta a importância de Eunômia em sua condição de matrona e o ascendente que tem sobre os homens da família: o velho Megadoro e Licônides, o filho arrependido. Assim se expressa a escritora ao concluir a sua análise:

"Como se vê, de sua rápida intervenção na comédia, Eunômia é uma mulher da burguesia romana. Tem de romana, uma discrição mais ou menos ativa, um notório bom senso e dedicação, que se inquieta com o celibato do mano e colabora para remediar um ato indecoroso do filho, salvaguardando a situação das vítimas. Tem, de universal, aquela humildade calculada, manhosa e bem feminina, de confessar as deficiências e os defeitos para tocar a masculina sensibilidade, ao lado de um zelo desinteressado e ativo para com os seres que lhe são caros, desprezando o interesse subalterno que lhe podia despertar a fortuna do irmão, solteiro, e sem outros herdeiros, e um casamento vantajoso do filho" [p.49].

Opõe-se a Eunômia, em condição social, a velha Estáfila. Eunômia é uma dama bem situada, rica, merecedora de consideração e respeito, como toda matro-

na romana; Estáfila é uma pobre escrava, já idosa, consoante informação fornecida pelo deus Lar ("Põe para fora a velha escrava", 37). Em sua condição de serva presta-se a toda espécie de maus tratos infligidos pelo amo: injúrias, ofensas, ameaças, pancadas. Os diálogos travados entre ela e Euclião mostram a prepotência do velho, consciente dos direitos de um senhor romano sobre as pessoas consideradas de sua propriedade: direitos de vida e morte.

Estáfila sofre nas mãos do amo, pede-lhe explicações ("Por que bates em mim, pobre infeliz?", 42; "Por que motivo me puseste agora para fora da casa?", 44), lamenta-se ("Antes me levassem os deuses à força do que servir-te desse jeito", 50), procura compreender as atitudes de Euclião, sem contudo conseguir ("Por Cástor, não serei capaz de dizer que mal aconteceu ao meu senhor, não sou capaz de imaginar de que loucura está possuído", 68-9).

Apesar das reclamações constantes – compreensíveis em sua situação –, revela senso de humor, e também irreverência, na zombaria disfarçada, tão própria do romano, vislumbrada nas respostas que dá a Euclião.

Quando este a manda tomar conta da casa, retruca sem qualquer receio: "Tomar conta da casa? Para que não a carreguem? Sim, porque em casa não há nada que interesse aos ladrões. Ela está cheia, mas é só de vazios e teias de aranha" [81-4].

Seu espírito brincalhão e irônico transparece na pergunta que faz ao escravo Estrobilo quando o vê trazer os mantimentos para o casamento da jovem Fédria e não distingue entre as provisões o esperado vinho: "Por acaso vão celebrar as núpcias de Ceres, Estrobilo?" [352].

Por outro lado, porém, Estáfila se revela cheia de solicitude em relação à moça de quem fora ama. Teme por ela como por si própria e deixa extravasar as preocupações em curto monólogo, espontâneo e autêntico, quando se mostra ao público sem a presença de interlocutores: "Que fazer agora? estamos perdidas, a filha do meu senhor e eu. A vergonha do parto está muito próxima e vai tornar-se pública. O que até agora esteve encoberto e escondido não pode continuar em segredo. Vou entrar, a fim de que, quando o amo voltar, tudo que mandou fazer esteja feito. Por Cástor, temo ter de engolir hoje uma taça de desgostos e amarguras". [274-9].

Além de Estáfila, duas outras escravas se fazem presentes na *Comédia da panelinha*: Frígia e Elêusis, flautistas alugadas por Megadoro e levadas por Estrobilo à casa de Euclião. São personagens mudas, sem função dramática e praticamente sem caracterização: sabemos apenas que Frígia é mais gorda que Elêusis porque Estrobilo se refere, por brincadeira, a esse fato [332-4]. Aparecem em cena para ilustrar um dos aspectos do ritual do casamento – a exigência de música de flauta – e provavelmente para que se pudesse executar, na cena em que tomam parte, um número de dança do qual participariam as flautistas e os cozinheiros. A coreografia sempre desempenhou importante papel no teatro plautino.

Das figuras femininas presentes na *Comédia da panelinha*, resta-nos analisar Fédria, a filha de Euclião. Fédria não chega a surgir diante do espectador.

Apenas sua voz é ouvida – e por uma única vez – quando, no momento de dar à luz, ela invoca em altos brados a proteção de Juno Lucina.

É uma personagem importante, entretanto, para a montagem da intriga, e uma figura instigante pela problemática que sugere.

Sabemos das características da moça pelo depoimento dos outros figurantes (cf. Candido 1972: 88). O deus Lar a retrata no prólogo da comédia: é piedosa e boa e merece que, por sua causa, o pai avarento encontre a panela de ouro, escondida há tempo, na lareira da casa [24 *et seqs*]. Megadoro a aprecia em sua pobreza e simplicidade [173]. Os amigos a elogiam [476]. Licônides a ama e, embora tardiamente, procura reparar o mal que lhe fizera ao seduzi-la, casando-se com ela [683-7].

Fédria propõe o aprofundamento em duas questões importantes. A primeira concerne às peculiaridades do casamento romano; a segunda a seu comportamento em relação a Licônides. Analisemo-las por partes.

No que diz respeito às características do casamento romano temos dados valiosos na comédia, uma vez que a trama é montada em torno do matrimônio de Fédria. No Ato II, a velha Eunômia dialoga com o irmão – idoso e celibatário – apregoando-lhe as vantagens do casamento e a felicidade da paternidade. Compreende-se o posicionamento da senhora. A sociedade romana se baseava na organização familiar. O casamento é necessário para garantir a sucesso, a manutenção do patrimônio e a continuidade do nome e do sangue. Mas, por outro lado, como aliança de famílias, o casamento romano é um negócio: a moça usualmente traz um dote, a ser gerido pelo esposo, *ad onera matrimonii sustinenda* (cf. Vasconcellos 1986: 67). Tentando subtrair-se ao dever de dotar a filha, Euclião recusa, a princípio, o pedido da mão da jovem, feito por Megadoro. "Eu não tenho dote para dar-te", diz ele ao vizinho [237]. Este, no entanto, lhe revela a opinião que tem a respeito do assunto: "Pois não o dê. Contanto que ela traga consigo bons costumes, trará dote suficiente" [238-9]. Mais além, conversando com o futuro sogro, procura justificar a atitude que tomou.

Para ele, os homens ricos deveriam casar-se com mulheres sem dote. Haveria mais paz na cidade e menos inveja. As esposas seriam menos exigentes, mais econômicas, mais tratáveis. "Mulher sem dote", diz ele, "submete-se à autoridade do marido. Mulher que leva dote só faz a desgraça e a miséria do homem" [534-5].

O casamento romano, porém, enquanto celebração, não tinha apenas seu lado jurídico. Havia também seu aspecto religioso e festivo. A *confarreatio* (forma solene do matrimônio, em oposição à *coemptio* e ao *usus*), realizava tais características. Foi a *confarreatio* a forma de casamento escolhida por Megadoro e Euclião. "Resolvi tomar coragem, afinal, hoje", diz este, "para celebrar condignamente as núpcias de minha filha" [373-4].

Tal modalidade matrimonial caracterizava-se pela obediência a diversos ritos. A cerimônia previa preces e sacrifícios, após os quais um grande banquete era oferecido aos convidados. Euclião dispõe-se a adquirir no mercado o necessá-

rio para tudo isso. Mas, como as carnes custavam muito caro, desiste do lado festivo do casamento e se limita aos deveres religiosos: compra incenso e coroas de flores para enfeitar o larário homenageando o deus Lar a fim de que este protegesse a filha em sua nova situação, dando-lhe a esperada felicidade. O deus, portanto, presidirá o casamento, num ritual tipicamente romano.

A segunda questão proposta pela figura de Fédria diz respeito a seu relacionamento com Licônides, o jovem enamorado. Diz o deus Lar no prólogo da comédia que "um jovem de alta posição" violentara Fédria na festa de Ceres. "Ele, o jovem", acrescenta a divindade, "sabe quem é aquela a quem violentou; ela, porém, não o conhece nem seu pai a sabe desonrada" [29-30].

Como explicar o incidente? Licônides afirma à mãe que seduzira a moça sob o efeito da embriaguez [688-9] e, ao declarar-se a Euclião, confirma o que dissera: "Confesso que violentei tua filha na noite das festas de Ceres. Foi o vinho, foi o impulso da juventude" [794-5].

Não sabemos exatamente quais as particularidades das festas de Ceres celebradas em Roma – as chamadas *Cerealia*. Vergílio, nas *Geórgicas* [I 343-4: cf. Costa 1967: 60], aconselha os jovens a fazerem libações com vinho em honra de Ceres, o que não condiz com o costume grego que prescrevia total abstinência de qualquer espécie de bebida durante os festejos em homenagem a Deméter. Ovídio, nos *Fastos* [IV e VI], refere-se às *Cerealia*, não chegando, contudo, a descrevê-las com precisão. Lembra, entretanto, que no dia 11 de abril, quando se iniciam as festividades que duram nove dias – lembrança das nove noites durante as quais Ceres procurou pela filha raptada –, devem-se queimar grãos de incenso em homenagem à deusa ou, na falta de incenso, acender tochas odoríferas.

Vinho, incenso e tochas perfumadas, cujas resinas liberam fenóis tóxicos, têm, em comum, o poder de excitar os sentimentos, despertar a libido e entorpecer a razão. Sob o efeito de tais agentes – como o próprio Licônides confessa – não é de estranhar-se o comportamento dos jovens.

Todavia, talvez possamos ir um pouco mais além no exame do assunto, procurando encontrar outras significações na festa de Ceres.

Pierre Klossowski, em sua obra *Origines culturelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*, procura relacionar o mundo da devassidão romana com o mundo cultural, as solenidades religiosas e os jogos. Baseando-se sobretudo na obra do arqueólogo suíço Bachofen, mas citando também numerosos autores antigos, Klossowski fala dos três estágios sociais pelos quais passaram as sociedades arcaicas: o matriarcado telúrico ou ctônico, sob o signo das divindades subterrâneas, quando a prostituição seria um ato ritual pelo qual a mulher se identificaria com as deusas que representavam a terra; o estabelecimento de um matrimônio, coincidindo com o surgimento de uma civilização agrária, matrimônio esse precedido de um hetairismo de caráter sagrado, em que as cortes hieródulas – vestígio ainda das práticas religiosas ctônicas – se transfor-

mariam em matronas monogâmicas após o casamento; e, finalmente, um estágio patriarcal que se estabeleceu e ganhou contornos legais com a definição dos direitos masculinos.

O primeiro estágio se relacionaria intimamente com as divindades telúricas e infernais bem como com as deusas da vegetação natural e dos pântanos; o segundo, com divindades que representam a transição entre o mundo das sombras e o da luz, entre a natureza bruta e a organização racional (Ceres e Prosérpina seriam um exemplo, assim como Diana, cuja antiface é Hécate); o terceiro estágio se vincularia a Dioniso, ou Baco, preparando o triunfo do princípio viril.

Bachofen, citado inúmeras vezes por Klossowski, tentou encontrar na civilização romana vestígios dessas estruturas sociais. As lendas que envolvem a figura de Tanaquil, esposa de Tarquínio Prisco segundo a tradição, tem muitos elementos que evocam o matriarcado e a prostituição sagrada. Os atributos da estátua da rainha existente no templo do Quirinal aproximam-na de divindades orientais e de Vênus: o cinto, representando uma zona do universo, remetendo ao mundo das cortesãs, a roca e o fuso, fazendo lembrar as Parcas, divindades ctônicas e matriarcais.

Também evoca o estágio matriarcal e o hetairismo sagrado o culto a divindades femininas, muito antigas, ambíguas e misteriosas tais como *Bona Dea*, *Fortuna Muliebris*, *Acca Larentia*, *Flora*, *Juno Caprotina*. *Bona Dea* representa a terra e se assimila, portanto, à *Magna Mater* asiática, a *Ops* (a equívoca e estranha Diana de Arícia ou a própria Ceres), a Fauna (a que favorece), a Fatua (a que fala) e a Prosérpina, filha de Ceres.

Das solenidades rituais em homenagem a tal divindade ou a tais divindades temos dados relativamente vagos, colhidos em documentos históricos e literários que deixam entrever algumas de suas características.

Eram celebrações orgiásticas, regadas a vinho e enfumaçadas pela queima de elementos tóxicos como o incenso e as resinas, celebrações nas quais as mulheres, embriagadas e inebriadas, caíam num estado de transe ou de frenesi, ao som de flautas, de trombetas – e possivelmente de instrumentos de percussão –, identificando com a terra sua natureza feminina e submetendo-se voluntariamente a fecundações fortuitas. Deixavam vir à tona sua condição de hetairas sagradas, entregando-se, não numa degenerescência ritual mas numa retomada de cultos arcaicos, ao apelo de um amante ocasional ou de um recém-chegado desconhecido.

Ao mencionar a festa de Ceres várias vezes – com a discrição com que se mencionam coisas aparentemente clandestinas mas bem conhecidas – e fazendo possivelmente dessa discrição insinuadora um poderoso elemento cômico, é provável que Plauto haja deixado para nós mais um testemunho daquilo que se supõe ter existido, mais uma peça de um quebra-cabeças ainda por montar.

São as considerações que alinhavamos sobre o convencionalismo e a originalidade do comediógrafo ao construir as mulheres de uma obra nunca suficientemente analisada.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras especiais.

CANDIDO, A. *et alii*. *A personagem de ficção*. São Paulo, Perspectiva, 1972.

COSTA, A. "Introdução". In: PLAUTO. *Aulularia* (A comédia da panelinha). Intr., trad. & notas. São Paulo, DIFEL. 1967.

KLOSSOWSKI, P. *Origines cultuelles et mythiques d'un certain comportement des dames romaines*. Paris, Fata Morgana, 1986.

VASCONCELOS, F.P. "A mensagem jurídica em *Os Adelfos* de Terêncio." *Diálogos Clássicos*. São Paulo, 1 : 63-78, 1986.

VEYNE, P. "L'hellénisation de Rome et la problématique des acculturations." *Diogène* [Revue internationale des sciences humaines]. Paris, 1979.

II. Textos.

PLAUTE. *Comédies*. Texte ét. & trad. par A. Ernout. Paris, "Les Belles Lettres", 1952.

PLAUTO [v. Costa].

ABSTRACT: One of the features of Plautus as a playwright is the careful composition of his characters. Representing the "New Comedy" in Rome, Plautus rebuilds specific "types" of the Greek society, very common in the comedies written by his "masters". He makes use of conventionalism and, emphasizing their characteristics, composes true caricatures, but, sometimes, creates surprisingly original *dramatis personae*, impregnating them with Roman elements. Thus, he not only was able to transpose the *palliata* to the Roman world but also gave it a particular style: see, for instance, the female characters in *Aulularia*.

DE TIBULLI PUELLIS

Homero Osvaldo Machado Nogueira

RESUMO: O poeta Tibulo viveu na época de Augusto, que foi marcada pelo apogeu da poesia elegíaca. Em seus versos, dedicou-se a celebrar as duas mulheres que amou, embora ambas lhe fossem infelizes. Mesmo sendo escassos os dados biográficos sobre o autor, é possível "acompanhar" a sua trajetória existencial através das obras que escreveu, pois nelas revela as suas aspirações e as suas frustrações, tendo como pano de fundo a sociedade romana do séc. I a.C.

A época de Augusto é marcada por uma completa transformação das condições do desenvolvimento da literatura. A prosa, no entanto, máxime a eloquência, que chegara à perfeição com Cícero, conhece agora o seu declínio. Isso é compreensível, pois não existindo mais aquela liberdade de expressão dos tempos republicanos, tinha a oratória recebido um golpe mortal.

A poesia, ao contrário, atinge o seu apogeu. A alta sociedade afasta-se da vida política, entregando-se ao estudo, às letras, nas suas luxuosas residências, pois o fórum é agora coisa proibida. Formam-se, então, círculos literários, fundam-se bibliotecas, surge o comércio dos livros, inaugura-se uma nova instituição, a das leituras públicas¹. Ainda mais, o ensino, nas escolas, baseia-se exclusivamente na leitura e explicação dos poetas, enquanto disciplinas como a história, a geografia, a filosofia, não figuram no sistema de educação. Todas estas circunstâncias podem explicar o sucesso da poesia na época augustana, cujos maiores representantes são Vergílio, Horácio e os poetas elegíacos Ovídio, Tibulo e Propércio.

(1) Destacaram-se, na época de Augusto, três círculos literários: o de Mecenas, o de Messala Corvino e o de Asínio Polião. Na época imperial, multiplicaram-se as bibliotecas públicas e privadas, chegando a 28, no século IV. Júlio César desejou criar uma biblioteca, até já havia nomeado Varrão como diretor. Coube, no entanto, a Asínio Polião a concretização do projeto sonhado pelo ditador, ao fundar uma biblioteca no *Atrium Libertatis*. Com o aumento do número de bibliotecas públicas e particulares, surgem muitos livreiros e editores (*bibliopolae, librarii*). Tinham eles equipes de escravos especializados, que reproduziam cópias das obras literárias, obtendo assim bom lucro. A alta sociedade, na época augustana, freqüentava os *auditoria*, salões de leituras públicas para ouvir as *recitationes*, as leituras em voz alta.

A poesia elegíaca, introduzida em Roma por Cornélio Galo², recebeu características latinas graças a Tibulo e a Propércio, que abandonaram as narrações mitológicas, entregando-se às descrições dos sentimentos pessoais.

Poucas são as informações que temos sobre a vida de Tibulo. Pairam dúvidas quanto ao ano e lugar de seu nascimento, quanto à sua família³. Podemos estabelecer, pelo epigrama de Domício Marso, o ano de 18 ou 19 a.C. como o de sua morte⁴.

Tibulo não freqüentou o círculo de Mecenas, mas o de Messala Corvino, a quem seguiu na guerra, no Oriente, permanecendo, porém, em Corcira (ano de 29 a.C.), por problemas de saúde⁵. Embora, como todos os jovens romanos, tenha-se exercitado nas armas, não tinha inclinação para a vida militar, tendo-se dedicado tão-somente à milícia do amor. Duas mulheres aparecem em seus versos: Délia, a quem são dedicadas cinco elegias do Liber Primus, e Nêmesis, a quem o poeta consagrou três do Liber Secundus. Vejamos como as duas paixões do poeta se revelam nas elegias, bem como os sentimentos que elas despertam em Tibulo.

A acreditarmos nas palavras de Apuleio⁶, Délia, o primeiro amor de Tibulo, celebrada em cinco elegias do Liber Primus⁷, é o pseudônimo de Plânia, segundo o costume poético de velar o nome verdadeiro da amada⁸. O testemunho de Apuleio, no entanto, não nos autoriza a considerá-lo como verdadeiro⁹. Na verdade, tudo o que sabemos a propósito de Délia nos chegou através do próprio Tibulo.

-
- (2) Cornélio Galo imitou, ao que parece, os elegíacos alexandrinos, especialmente Euforíão. Sua obra não chegou até nós. Cf. Akla Costa, *op. cit.* p. 88.
 - (3) Há divergências entre os biógrafos quanto à data de nascimento do poeta. Tibulo teria nascido em 48, 49, 54 ou 60 a.C.? Álbio Tibulo nasceu, provavelmente, no ano 48 a.C., entre Tivole e Preneste, de uma família da ordem equestre. Supõe-se que tenha ficado órfão de pai, quando ainda criança, pois o poeta, em suas elegias, não faz nenhuma referência a ele. A mãe e a irmã aparecem, no entanto, em seus versos. Cf. Elegia I, 3, 5 e 7.
 - (4) *Te quoque Vergilio comitem non aequa, Tibulle, Mors iuuenem campos misit ad Elysios, ne foret aut elegis molles fleret amores aut caneret forti regia bella pede.* Apud Ponchon, *op. cit.*, p. 5.
 - (5) Cf. Elegia I, 3, 3.
 - (6) *Eadem igitur opera accusent C. Catullum quod Lesbiam pro Clodia nominarit, Propertium, qui Cynthiae dicat, Hostiam dissimulet, et Tibullum quod ei sit Plania in animo, Delia in uersu.* Apud Lamarre, *op. cit.*, p. 439.
 - (7) Elegias delianas: 1, 2, 3, 5, 6;
Elegia 1: elogio da vida do campo;
Elegia 2: a dor amorosa;
Elegia 3: desespero, resignação e esperança;
Elegia 5: perdido amor;
Elegia 6: Délia infiel.
 - (8) O pseudônimo da amada deveria conter um número de sílabas da mesma quantidade igual a seu nome verdadeiro. Assim, o nome real da Lésbia de Catulo era Clódia, o de Cíntia de Propércio, Hóstia. O nome Délia seria equivalente a Plânia também pelo significado. Cf. Tescari, *op. cit.*, p. 27, Lamarre, *op. cit.*, p. 439.
 - (9) É o único testemunho antigo a respeito da Délia de Tibulo.

Délia, segundo o poeta, tem a face e os braços delicados, é uma loira de cabelos longos:

"Não faz isto com fórmulas, mas minha menina encanta com a face, com os braços delicados e com os cabelos loiros";¹⁰

"Então, ó Délia, corre para mim como estiveres, tendo os longos cabelos em desalinho, com os pés descalços".¹¹

Délia é uma liberta, pois não traz a fita prendendo os cabelos, nem usa a estola, como as matronas romanas:

"Ensina-lhe a ser somente fiel, embora uma fita não mantenha presos os cabelos, nem uma longa estola, os pés".¹²

Seria ela casada? Tibulo fala de um marido que, por força da magia, nada suspeita da mulher:

"Todavia teu esposo não acreditará neste como a mim foi prometida uma bruxa verdadeira pelo mágico rito".¹³

"Ele nada poderá acreditar em alguma coisa de nós, nem em si, se ele mesmo me vir no agradável leito".¹⁴

Em outro passo, o poeta apresenta-o como um patrão severo, que mantém a senhora bem guardada:

"Uma guarda feroz foi colocada para a nossa menina e a sólida porta está fechada por firme ferrolho.

Porta de um senhor severo...".¹⁵

Délia, que tem uma relação amorosa com Tibulo, diante do marido, nega-o:

"Assim também ela nega a meu respeito sempre ao marido".¹⁶

(10) Elegia I, 5, 43-4;

(11) Elegia I, 3, 91-2;

(12) Elegia I, 6, 67-8;

(13) Elegia I, 2, 41-2;

(14) Elegia I, 2, 55-6;

(15) Elegia I, 2, 5-7;

(16) Elegia I, 6, 8.

O poeta, traído pela amada, numa atitude estranha, põe-se a dar conselhos ao marido de Délia, chegando a ensinar-lhe a maneira de guardá-la e impedir suas saídas, oferecendo-se a segui-la ele mesmo:

"Mas tu, esposo incauto da falaz menina, preste atenção em mim, para que ela não te engane, toma cuidado para que ela não freqüente os jovens com muita conversa, para que, solto o vestido, não deite mostrando o seio, nem te engane com sinais e nem tire o vinho com o dedo e nem trace caracteres na superfície circular da mesa.

Tem receio de todas as vezes que ela sair ou disser que visitará os sagrados mistérios da Boa Deusa, que não devem ser visitados por homens.

"Mas se tu acreditas em mim, segui-la-ei só aos altares, então não temerei pelos meus olhos."¹⁷

Tíbulo faz referência também a um tal que, podendo possuir Délia, preferiu o ofício das armas:

"Ele que foi de ferro, como pudesse te possuir, tolo, preferiu as presas e seguir as armas."¹⁸

Délia possui mãe, a quem o poeta pede que guarde o pudor da filha:

"Mas tu permaneças fiel, eu te suplico, e do santo pudor guardiã assista sempre atenta a velha."¹⁹

Na Elegia 3, Tibulo doente, sozinho em Corcira, sonha chegar de surpresa à casa de Délia. Imagina a amada junto à mãe, que fia, que lhe conta histórias:

"Que esta lhe conte histórias e, colocada a lâmpada, puxe os longos fios da roca cheia, mas a seu redor a escrava presa às duras tarefas, pouco a pouco, fatigada pelo sono, deixa cair o trabalho.

Então, quisera eu chegar de súbito, e que ninguém me anuncie antes, mas que eu pareça a ti surgir como um enviado do céu."²⁰

(17) Elegia 1, 6, 8.

(18) Elegia 1, 2, 65-6.

(19) Elegia 1, 3, 83-4.

(20) Elegia 1, 3, 85-90.

O poeta pede à mãe de Délia, à velha de ouro, como ele a chama, que zele pelo pudor da filha. Tibulo manifesta-se, então, seu reconhecimento com estes versos:

"Não te perdôo por causa de ti, mas tua mãe me move e a velha de ouro vence a cólera.

Ela te conduz a mim nas trevas e com muito medo, taciturna, secretamente une nossas mãos; ela me atende à noite, imóvel, na porta, e de longe reconhece o ruído dos passos, quando chego.

Vive por muito para mim, doce velha, eu quereria, se for agora permitido juntar meus próprios anos aos teus.

Eu te amarei sempre e a tua filha por causa de ti. Qualquer coisa que ela faça, ela é, todavia, teu sangue. Ensina-lhe ser somente fiel."²¹

Délia tem sentimentos religiosos. Ela, por ocasião da viagem de Tibulo ao Oriente, na comitiva de Messala, consulta todos os deuses, tira as sortes:

"Dizem que ela consultou todos os deuses, ela tirou três vezes do menino as sortes sagradas."²²

Ísis é, na verdade, sua devoção particular, freqüentando seus ritos:

"De que me serve agora, Délia, tua Ísis, de que me servem aqueles sistros tantas vezes agitados pela tua mão, ou de que adianta, enquanto cultuas piedosamente as coisas sagradas, te purificares, eu me lembro, e dormires só no leito casto?

Agora, deusa, agora me socorre (pois os inúmeros quadros pintados de teus templos mostram que podes curar), a fim de que, minha Délia, cumprindo cantos votivos, fique sentada diante da porta sagrada com uma túnica de linho e duas vezes por dia, de cabelos soltos, deva cantar louvores a ti, bela entre os sacerdotes de Ísis."²³

Délia desperta no poeta o sonho de uma vida tranqüila no campo, jungindo os bois, apascentando o rebanho, dormindo mesmo sobre a terra nua:

(21) Elegia I, 6, 57-68.

(22) Elegia I, 3, 10-11.

(23) Elegia I, 3, 23-32.

"Possa eu mesmo, contanto que esteja contigo, minha Délia, jungir os bois e apascentar o rebanho no monte familiar, contanto que me seja permitido te reter nos ternos braços, teria doce sono na terra inculta."²⁴

Délia, então, guardará os frutos, a tina plena de mosto, contará as cabeças do rebanho, brincará com escravo nascido em sua casa, fará oferendas aos deuses do campo, será a senhora de tudo e de todos:

"Cultivarei os campos e minha Délia estará presente como guardiã dos cereais, enquanto, sobre a cira malharem-se, sob um sol causticante, os grãos, ou ela guardará para mim as uvas em vasilhas cheias e o branco mosto espremido pelo ágil pé.

Ela se acostumará a contar o rebanho, acostumará o loquaz escravo a se divertir no colo da afetuosa senhora.

Que ela saiba oferecer ao deus campestre a uva pelas videiras, as espigas pela messe, um sacrifício pelo rebanho.

Que ela presida a tudo, que ela cuide de tudo."²⁵

Ainda mais, Délia será hospitaleira:

"Para cá virá meu Messala, para quem Délia colherá doces frutos de seletas árvores; e cheia de respeito por tão ilustre homem, zelosa terá cuidados, dará atenção a ele e ela mesma, empregada, preparará a refeição."²⁶

Délia, no entanto, não é só devota, amiga, hospitaleira, apresenta-se também cruel, obrigando seu amante a permanecer diante da inflexível porta:

"As cadeias de uma formosa menina me mantêm prisioneiro e estou sentado como porteiro diante da insensível porta."²⁷

O poeta chega a fazer alusão a um tal que traiu seus amores:

"Que lá resida quem traiu meus amores e desejou para mim prolongados trabalhos de guerra."²⁸

(24) Elegia I, 3, 23-32.

(25) Elegia I, 3, 23-32.

(26) Elegia I, 3, 23-32.

(27) Elegia I, 3, 23-32.

(28) Elegia I, 3, 23-32.

Tíbulo afirma ainda:

"Já Délia, furtivamente, astuta, na noite silenciosa, aquece quem não conhece."²⁹

Délia, porém, nega:

"Ela, que jurou, nega, na verdade, mas é difícil acreditar."³⁰

É na "Elegia 5" que o poeta fala de uma separação. Tibulo recorda-se do que fez durante a doença de Délia, os cuidados que teve.

Agora, ela ama outro, um rico, apresentado por uma maldita alcoviteira. Agora, a porta de Délia abre-se somente a quem bater com a mão cheia:

"Eu era intratável e dizia que suportava bem a separação: mas agora a glória de valoroso está bem longe para mim.

Porque sou movido como o pião posto em movimento pela ficra sobre o solo plano, que um menino rápido faz girar com a habitual arte.

"Queima e tortura o homem feroz, para que não possa dizer algo grandioso depois disto: doma as rudes palavras."³¹

Ardente foi a paixão de Tibulo por Délia, mulher que lhe proporcionou momentos de alegria e de dor, de sonhos e desenganos. O poeta, por várias vezes, desejou libertar-se desse amor, até que uma outra senhora, de nome Nêmesis, veio substituir a primeira.

Tibulo conheceu Nêmesis em Roma, e ela despertou nele violenta paixão, como nos revelam as elegias 3, 4 e 6 do *Liber Secundus*³². Mas quem era Nêmesis?

Escassas são as notícias que temos a respeito dessa cortesã bela, arrogante e cobiçosa.³³ O nome Nêmesis, de origem grega, significa vingança. Entendem alguns críticos que o poeta Tibulo teria no nome da segunda amada a personifica-

(29) Elegia I, 3, 23-32.

(30) Elegia I, 3, 23-32.

(31) Elegia I, 3, 23-32.

(32) O motivo da Elegia 3 é o amor do poeta por Nêmesis. Como ela vive no campo, em companhia de um amante rico, Tibulo chega a humilhar-se, desejando, como escravo, arar os campos, só para vê-la. A Elegia 4 apresenta o poeta reduzido a um *seruitium amoris*. A parte central da elegia é um longo ataque à cobiça das senhoras, consoante esquema da poesia alexandrina. A Elegia 6 é a última dedicada a Nêmesis. Aqui o amor oprime o poeta, inquieta-o, mas não deixa de apresentar alguns acentos de esperança.

(33) Cf. Ponchont, *op. cit.*, p. 93

ção da vingança por causa da infidelidade de sua Délia.³⁴ Se isso for verdade, frustraram-se as intenções do poeta, pois Nêmesis também o traiu, também o abandonou.

Nêmesis era mulher bonita, possuía olhos atraentes: "ela não merece desfi-gurar com lágrimas seus olhos que falam."³⁵ É o único traço descritivo que nos apresenta Tibulo de sua amada.

Na "Elegia II, 6, 47 – 50", Nêmesis não quer receber o poeta por medo de algumas ameaças:

"Muitas vezes, quando da cruel soleira
a doce voz de minha senhora reconheço, ela diz que não está em casa;
muitas vezes, quando uma noite me foi prometida,
ela anuncia que a menina está doente ou algumas ameaças a deixaram
com medo."

Nêmesis estaria com medo das ameaças de quem? Tescari apresenta a hipótese da presença de um marido.³⁶ Seria ela, como Délia, uma mulher presa pelos laços do casamento? Não acreditamos. Nêmesis era prostituta e poderia muito bem, por sua beleza principalmente, suscitar ciúmes de um ou de outros amantes.

Nêmesis revela-se cobiçosa, aos versos do poeta prefere dinheiro:

"não me agradam as elegias nem Apolo, inspirador de meus versos: ela reclama sem cessar dinheiro com a mão em cova."³⁷

Mulher afeita ao luxo, à vida de comodidade, Nêmesis vai ao campo em companhia de uma amante rico:

"Os campos, as casas de campo, seguram minha menina, Cornuto."³⁸

O poeta, então, para estar a seu lado, não se incomodaria em fazer-se camponês, mesmo que tivesse que enfrentar uma árdua labuta:

"Ah! quando visse minha senhora,

com ardor lá eu lavraria o fértil solo com a resistente enxada e à maneira do camponês seguiria o curvo arado, enquanto os estéreis bois removem as terras destinadas às sementes!

(34) Nêmesis, a amada de Tibulo seria a vingadora dos crimes de Délia. Cf. A. della Cosa, *op. cit.*, p. 32.

(35) Elegia II, 6, 42.

(36) "Da 2, 6, 50, dove si dice che Nemesi non accoglie il poeta per paura di non so qualli minacce, si potrebbe sospettare che anch' essa fosse sposata". O Tescari, *op. cit.*, p. 32.

(37) Elegia II, 4, 13-14.

(38) Elegia II, 3, 1.

Não me queixarei porque o sol queimou meu sensível corpo, porque uma bolha estourada feriu-me as delicadas mãos.³⁹

O poeta ainda faria mais para satisfazer o capricho da amada. Contrário à violência da guerra, está disposto a arranjar-lhe dinheiro por meio dos despojos:

"venham já os despojos, se Vênus deseje a opulência, a fim de que minha Nêmesis nade no luxo."⁴⁰

Assim, Tibulo mostra-se também pronto a espoliar o templo de Vênus:

"Mas devo profanar Vênus antes de qualquer outra divindade: ela me aconselha o crime e me destina uma senhora rapace."⁴¹

Só assim, isto é, com muito dinheiro, Nêmesis poderá abrir-lhe a porta:

"Mas se lewares uma grande soma de dinheiro, o guarda será vencido, nem as chaves proibirão e o próprio cão ficará calado.⁴² Por isso, ele também se dispõe a vender a casa de seus avós, se ela assim o quiser:

"Além disso, se ela ordenar vender a casa de meus avós, obedececi, ó Lares, e colocai-a à venda."⁴³

A paixão do poeta por Nêmesis não teve limites, a ponto dele assim se expressar:

"Todo o veneno que tem Circe, todo o veneno que possui Medéia, todas as ervas que a terra da Tessália produz, e o humor que destila da virilha de uma égua no cio, quando Vênus inspira os amores aos rebanhos indômitos, se minha Nêmesis não me olhar com plácido semblante, misture ela outras mil ervas, que eu beberei."⁴⁴

O poeta, no entanto, não conseguiu dobrar o coração de Nêmesis, mesmo quando lhe recorda a trágica morte da irmã:

"Tem piedade, pela morte precoce de tua irmã, eu te peço:

(39) Elegia II, 3, 5-10.

(40) Elegia II, 3, 50-1.

(41) Elegia II, 4, 24-5.

(42) Elegia II, 4, 33-4.

(43) Elegia II, 4, 53-4.

(44) Elegia II, 4, 55-60.

assim tranquila descansa a pequena sob uma terra leve.

Ela é sagrada para mim, a seu sepulcro

levarei oferendas e grinaldas banhadas por minhas lágrimas, junto a seu túmulo me refugiarei e, súplice, ficarei sentado e lamentarei minha sorte com cinza muda.

Ela não deixará seu protegido chorar continuamente por tua causa; em seu nome, eu te proíbo de me seres indiferente, para que seus manes não te enviem sonhos funestos e aflita a irmã não esteja diante do leito durante teu sono, como caindo de cabeça para baixo de uma altíssima janela, ensangüentada veio aos lagos infernais."⁴⁵

Como nos atestam as elegias dedicadas a Nêmesis, Tibulo amou-a com fremente paixão, chegando a dizer que aceitaría a servidão.

Vê-se então escravo, mas geme sob o jugo cruel das cadeias. Mesmo assim continua firme na sua obstinação de tê-la a seu lado.

Nêmesis era bonita e procurava tirar proveito disso. Rodeada de alcoviteiras⁴⁶, escolhia o amante que tinha mais dinheiro. Cantada pelo poeta, não quis renunciar sua vida de prazer no luxo, o que levou Tibulo a manifestar sua angústia, sua desolação, em versos pungentes.

Délia e Nêmesis são personagens com caracteres semelhantes. Ambas são belas, elegantes. As duas são ávidas de dinheiro, de vestes caras e pedras preciosas, a ponto de exigirem que o poeta sacrifique por elas o que ele tinha de mais sagrado, a sua paupertas.⁴⁷

Délia e Nêmesis despertam em Tibulo um amor que se torna um sentimento obsessivo, a única razão de sua vida. O seu amor passa a ser uma doença, porém um *malum dulce*, incurável. Ainda mais, o amor é visto pelo poeta como uma servidão:

"Assim vejo para mim uma servidão e uma senhora preparada:
adeus, para mim agora, aquela liberdade de meus pais"⁴⁸

(45) Elegia II, 6, 29-39. Nêmesis vivia com uma irmã que morreu nova, caindo de uma janela altíssima. Adriana della Casa, *op. cit.*, p. 64-5, afirma, explicando a expressão *de uma janela altíssima (ab excelsa fenestra)*: da questo elemento si può dedurre che Nemesi era di condizione modeste: le cose a piu piani, con le fenestre che davano sulla strada, non erano certo dimare signorili, ma grossi alveari. Anche Nemesi quindi, come le altre donne dei poeti augustei, abitava non "in um basso villino come i signori romani... ma in un grosso coseggiato"

(46) Cf. Elegia II, 6, 44-54.

(47) Não se trata da miséria, mais de vida modesta. A condenação das riquezas pelos poetas elegíacos não significava aspiração ascética, mas desejo de uma vida tranqüila. Vivendo ao lado de mulheres cobiçosas, Tibulo tem necessidade de dinheiro. As referências bucólicas são lembranças do paraíso perdido.

(48) Elegia II, 4, 1-2.

Embora sofra como *servus* de uma *domina*, Tibulo prossegue na sua obstinação de ter o amor dela. Délia é uma *tenera puella*, formosa⁴⁹, Nêmesis possui *oculos loquaces*. Délia mereceu o amor do poeta não pela magia, mas pela beleza natural, como notamos nestes versos:

"Então, ó Délia, corre para mim como estiveres, com os longos cabelos em desalinho, com os pés descalços."⁵⁰

Não obstante a infidelidade de suas amadas, Tibulo procura-as com insistência. Seu amor, no entanto, é perturbado pela cobiça de suas formosas senhoras. Daí, a inutilidade da assertiva de Lídamo: *carmine formosae, pretio capiuntur auarae*⁵¹ Resta então ao poeta permanecer diante da porta a maldizer a riqueza e a cobiça das mulheres, que preferem um *dives amator*:

"Porta de um difícil senhor, que a chuva te acoite, que os raios enviados por ordem de Júpiter de quebrem.

Porta, vencida por meus lamentos, abre já para mim..."⁵²

Em suma, Tibulo, ao celebrar suas mulheres, partindo de um início feliz pela esperança de uma união perene, passa para um estado de sofrimento determinado pela não correspondência de Délia e Nêmesis. Ele não é o poeta do amor, mas do seu próprio amor⁵³, pois sua poesia não transcende a seus sentimentos. Mas em suas elegias há uma nota pessoal e original. Seus versos saem *ex imo corde*, com um tom flébil e amargo.

BIBLIOGRAFIA

BAYET, J. *Littérature Latine*. Paris, Librairie Armand Colin, 1953.

BIGNONI, E. *História de la Literatura Latina*. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., (1952).

CARTHAULT, A. *La poesie Latine*. Paris, Payot, 1922.

CASA, A. della *Le Donne degli Elegiaci Latini*. Torino, Loescher Editore, (1981).

COSTA, A. "O Lirismo em Roma". In: *Temas Clássicos*. São Paulo, Editora Cultrix, (1978), p. 81-105.

(49) Tenera é o adjetivo erótico usado com frequência por Tibulo. O adjetivo *formosa* aparece uma só vez (I, 1, 55).

(50) Elegia I, 3, 91-2.

(51) Elegia III, 1-7: as formosas são seduzidas pela poesia, as cobiçosas pelo dinheiro.

(52) Elegia I, 2, 7-9.

(53) Cf. Guido Vitali, *op. cit.*, p. 16.

- ERNOUT, A. et MEILLET, A. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine*. Paris, Librairie Klincksieck, 1967.
- FALCO, V. de e COIMBRA, A. de F. *Os Elegíacos Gregos*. São Paulo, 1941.
- GAFFIOT, F. *Dictionnaire Illustré Latin Français*. Paris, Librairie Hachette, s/d.
- IZAAC, H. J. "Tibulle est-il l'Albius d'Horace?". In: *Revue des Etudes Latines*. Paris, Les Belles Lettres, 1926, v. IV, p. 110-15.
- LAMARRE, C. *Histoire de la Littérature Latine*. Paris, Librairie Jules Lamarre, 1907, t. II.
- NAGEOTIE, E. *Précis d'Histoire de la Littérature Latine*. Paris, Garnier Frères, s/d.
- PICION, R. *Histoire de la Littérature Latine*. Paris, Hachette, 1982.
- PINCHELLI, B. *Albio Tibulo e gli altri autori del Corpo Tibulliano*. Milano, Rizzali – Editore, 1975.
- PLESSIS, F. *La Poésie Latine*. Paris, Librairie C. Klincksieck, 1909.
- PONCHONT, M. *Tibulle e Les Auteurs du Corpus Tibullianum*. Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- QUICHERAT, L. et DAVELUY, A. *Dictionnaire Latin-Français*. Paris, Hachette, 1895.
- TESCARI, O. *Tibullo. Elegie*. Milano, Istituto Editoriale Italiano. (1951).
- VITALI, G. *Albio Tibullo e gli autori del Corpus Tibullianum*. Bologna, Nicola Zanichelli – Editore, 1954.

ABSTRACT: The poet called Tibullus lived during the Augustan age, when the elegy poets reached its aim. In his verses, he celebrated two unfaithful women (Tibullus was passionately fond of them). Although we have not any biographical data about him, it is possible to study his life trajectory using as source his poems, where Tibullus reveal all his ambitions and disappointments, showing at the same time a view of the Roman society.

DIDO E A RAZÃO DE SUA MORTE

Maria da Gloria Novak

RESUMO: Vida, amor e morte da fênícia Dido. O respeito à memória de Siqueu e a construção da Cidade. A chegada de Enéias e o casamento na gruta; abandono, remorso e morte: o fim. Ora, o novo amor consiste num duplo crime, do qual tem consciência a rainha. Qual é esse duplo crime? Dido mereceu morrer (como pensa)? Não mereceu (como diz o Poeta)? Como se explica a sua atitude em face do herói nos Infernos?

Sem dúvida, as figuras femininas são, na *Eneida*, grandes vítimas: de si mesmas (?), dos Deuses e do destino dos homens. Amata, Camila e Dido são as mais bem caracterizadas, quer na vida, quer na morte; e, sendo embora vítimas, não se mostram como vítimas passivas.

Antes de chegar a Dido, gostaria de focalizar outras personagens femininas da *Eneida*. Estas, por via de regra, são vítimas: e vítimas passivas. Sua principal característica é o sofrimento. Há três grandes exceções: Camila, a rainha guerreira, e Dido, a rainha organizadora; e, noutro nível, Amata, a rainha "doméstica". Não são pacientes, são agentes: até mesmo na morte, como veremos. Ainda assim, vítimas. Há ainda uma personagem que escaparia ao qualificativo *passiva*. É Ana, a irmã de Dido.

Primeiramente, o que é a *Eneida*?

É um poema de Públio Vergílio Maro (c.70 - 19 a.C.), poeta maior da época de Augusto, que na literatura latina tradicionalmente se conta a partir de 43, ano da morte de Cícero.

Na juventude (em 39, ou seja, provavelmente aos trinta e dois anos), o Poeta publicou as *Bucólicas*, poemas líricos de inspiração pastoril (*Omnia uincit Amor* X 69). Nos dez anos seguintes, compôs um dos mais belos poemas do Ocidente, *Geórgicas*, em que enaltece o campo (*Labor omnia uicit* I 145). E, na última década de sua vida, compôs a epopéia *Eneida*, sua última obra, que ele, aliás, sentindo a aproximação da morte mandou queimar, no que, felizmente para nós, não foi atendido (*Fata uiam inuenient* III 395; X 113).

A *Eneida* não é só uma epopéia inspirada nas helênicas *Ilíada* e *Odisséia* mas é a epopéia romana por excelência: é o poema da romanidade, o poema da

fundação e da grandeza de Roma, fundação e grandeza determinadas pelo Destino. E narra o destino de seu fundador, o troiano Enéias.

Todos conhecemos o roteiro da *Eneida*, poema em doze livros.

Nos seis primeiros, encontramos o herói nos mais variados pontos entre Tróia e Cartago: sobre o mar e sobre a terra, e também nos subterrâneos da península Itálica.

Nos seis últimos, o troiano, já na Península, enfrenta e vence os obstáculos que se lhe oferecem à fundação de Roma. São livros de guerra, plenos de episódios de amizade e amor, bravura e insensatez.

Nos livros I a IV e no livro VI, encontramos, face a face, os protagonistas do episódio de Dido.

No *livro I*, o troiano chega, naufrago, às costas da Líbia, por artes de Juno, sua inimiga e protetora de Cartago. Juno vê na presença dos troianos ali uma segurança para Dido contra os chefes vizinhos – que cobiçavam ao mesmo tempo a cidade e a rainha –, o mais ardente dos quais era Jarbas, filho de Júpiter. Mas Vênus, que protege o filho, quer vê-lo na Itália; não confia numa cidade protegida por Juno e, com o auxílio do filho Cupido, faz nascer na pobre Dido um amor sem fim pelo herói (cf. 674.749).

No *livro II*, este conta à rainha os últimos fatos que presenciou em Tróia até a perda da esposa, o encontro de sua sombra, e a difícil decisão de partir. A cidade está prestes a cair às mãos do inimigo. Este inimigo são os gregos. Todos conhecemos a causa alegada da guerra de Tróia: Helena, esposa do chefe grego Menelau, abandona o lar e segue o belíssimo troiano Páris Alexandre, filho de Príamo, o rei. Os gregos, chefiados por Agamenão, irmão do ofendido Menelau, vão à guerra. Cercam a cidade, num cerco terrível de uma década. E depois, todos sabemos: o cavalo e tudo o mais. Helena é reconquistada. Volta ao lar e envelhece digna e tranqüilamente.

No *livro III*, enfim, Enéias relata a construção dos navios, a partida e a longa viagem. Afastam-se da Frígia e, por sete anos, vagueiam de oráculo em oráculo, quer dizer, de déo em déo, porque os oráculos são difíceis de entender e de lembrar. Chegam à Sicília, onde o herói perde o pai (708), fato que nenhum oráculo havia predito. A essa altura, já conhece o seu destino: a península Itálica – uma terra fértil, chamada Hespéria, onde corre o rio Tibre e onde o esperam uma esposa real e um reino, segundo profetizara a sombra de Creúsa (II 772), primeira esposa, que ele perdera em Tróia.

O *livro IV* é totalmente dedicado à paixão. Setecentos e cinco versos de uma história de amor, heroísmo e sacrifício. Amam-se Dido, rainha de Cartago, e Enéias, destinado a ser o fundador de Roma: a rainha esquece a Cidade; o herói esquece a Itália. Está cansado de sete anos de incertezas no mar e se entrega à paz e à segurança de uma cidade erguida, e ao amor. É preciso que o mensageiro de

Júpiter o chame à realidade de sua vida e de seu destino (265-76), destino que ele próprio aceitara – e é por isso que obedece: chorando, abalado o espírito pelo grande amor, como diz o Poeta (332-95.448).

A seguir, no *livro V*, os ventos, um ano após a morte de Anquises, levam os troianos de volta à Sicília. O herói faz realizar jogos fúnebres em honra ao pai (46). As troianas, inspiradas por Juno, tentam incendiar a frota, mas uma chuva limita a perda a quatro navios. Anquises aparece em sonho a Enéias e lhe ordena visitá-lo no país das sombras (772), com a Sibila de Cumas. O troiano parte em direção ao Continente, acompanhado dos fortes, enquanto os fracos permanecem na Ilha e fundam uma cidade. Os que embarcaram atingem seguros a Itália mas perdem na travessia o seu piloto Palinuro.

No *VIº livro*, chega Enéias à Campânia e procura a Sibila, arauto de Apolo, que prediz as lutas que o herói terá de enfrentar para conquistar as terras que lhe reserva o Destino. Enéias e a Sibila descem ao país dos mortos. Atravessam o Cocito e passam por todas as regiões dos Infernos: pela dos que morreram ao nascer; pela dos inocentes, condenados injustamente; pela dos suicidas que se arrependem do seu gesto (434-7) – e Dido não está entre esses; pela região das vítimas do amor (440 et seqs), onde Enéias encontra Dido e jura que foi contra a vontade que abandonou o litoral da Líbia: tão contra a vontade como abandonara Ílio, mas curvando-se à vontade do Destino (cf. II 804 e VI 460: *cessi*); e chora e tem piedade da rainha, diz o Poeta; passam a seguir pela região dos mortos na guerra – e os soldados de Agamenão fogem ao ver o troiano; encontram aí Deífobo (494), irmão de Páris e terceiro marido de Helena, que a bela entregara aos gregos na última noite; atravessam depois a região dos castigos dos criminosos e chegam à dos benfeitores da humanidade (637), que esperam o fim dos seus mil anos de purificação para voltar à terra. Entre estes está Anquises. O pai mostra ao filho o futuro de Roma e a grandeza de sua raça (*te tua fata docebo*, 756 et seqs), destino depois descrito no escudo feito por Vulcano (cf. VIII 626-728). E o fundador volta com a sacerdotisa à superfície da terra.

A partir de então, não mais abandona a Península.

No *livro VII*, está na embocadura do Tibre (25), no ponto que lhe é destinado e que ele tem de conquistar pelas armas. Aí encontra o rei Latino, a filha deste, Lavínia, noiva do chefe rútilo, Turno. Oráculos haviam anunciado a chegada do herói (59) e este é bem recebido por Latino, que nele vê o genro prometido por Fauno, seu antepassado (249 et seqs). Juno encoleriza-se e, à sua ordem, uma das Fúrias, Alecto, a mais terrível (de cabeça envolta em serpentes), inspira a rainha e Turno contra o troiano (341). Ainda por arte de Alecto, Iulo mata uma corça de estimação, e a luta começa (475 et seqs).

No *livro VIII*, fortalece-se a confiança de Enéias em si mesmo e no seu futuro. O arcádio Evandro e o Deus do Tibre ajudam-no a encontrar-se: o herói aceitara o seu destino e o Destino deve cumprir-se: *fata uiam inuenient*, dirá Júpiter na assembléia dos Deuses (X 113). É o Deus do Tibre quem o aconselha a

procurar Evandro, estabelecido em Palanteu (18). Este mostra-lhe o sítio em que se erguerá Roma (306). Diz-lhe que os etruscos lutarão com ele contra o seu próprio rei, Mezêncio, e contra Turno. Fecha-se o livro com a descrição do escudo de Enéias, forjado por Vulcano e no qual se vê o futuro e a grandeza de Roma.

No *livro IX*, na ausência de Enéias, que fora buscar a aliança dos etruscos chefiados por Tarco, os rútuos tentam incendiar os navios troianos, mas estes se transformam em Ninfas (107). Ascânio, o filho do herói, mata o primeiro inimigo e recebe o conselho de Apolo (656) – o mesmo conselho que Anquises dera ao filho nos Infernos: evitar a guerra. Os rútuos invadem o campo troiano. Luta-se ferozmente. Os troianos fogem, reagem. E Turno foge.

No *livro X*, assembléia dos Deuses: estes podem atrasar o Destino mas não podem impedir que se cumpra. Os rútuos atacam (118). Volta Enéias, a quem se aliaram Tarco e os etruscos, tirrenos e lígures (308). Odeia-se, luta-se. Turno mata Palas, filho de Evandro, o que, ao fim, lhe custará a vida. Enéias mata o rei etrusco, Mezêncio, e o filho deste, Lauso, episódios dos mais belos e significativos do poema e que, em geral, mais se recomendam à leitura (798 et seqs.833 et seqs).

No *livro XI*, honras aos mortos nos dois campos. Evandro recebe o corpo do filho (139). Os latinos querem a paz (296). Turno propõe enfrentar sozinho o rival, mas um ataque troiano interrompe o conselho de guerra (445). Neste livro, a morte de Camila (778 et seqs), figura magistralmente construída e à qual adiante voltarei.

Enfim, no *último livro, XII*, Enéias e Latino concluem o pacto segundo o qual o troiano e o rútuolo, em combate singular, decidirão a guerra. Os rútuolos rompem o pacto e o troiano é ferido. Vênus cura o filho. Enéias e Turno devastam as fileiras; e quando o herói decide invadir a cidade latina, a rainha desespera-se e mata-se. Enfim, o combate singular. Júpiter proíbe a esposa, Juno, de voltar a interferir no destino do herói. O troiano vence o rútuolo, recebe a mão de Lavínia e aí está, segundo Vergílio, o começo da história de Roma: *fata uiam inuenerunt*, "os destinos encontraram seu caminho".

Focalizemos as figuras femininas.

Estão a merecer carinhoso estudo as mulheres anônimas da *Eneida*. Na Sicília, as troianas que tentam incendiar a frota (V 613 et seqs); na Península, mães de Palanteu e mulheres de Ílio, a chorar a morte do filho de Evandro (XI 36.146); latinas que maldizem a guerra (215), ou, aflitas, ocupam as torres para ver o combate entre Enéias e Turno (XII 131); ou se cobrem de luto com Lavínia pela morte de Amata (604-7): vítimas, sempre vítimas; e a mãe de Euríalo, a chorar a perda do filho (IX 284 et seqs.473-502): mãe sem nome próprio, como a representar as mães de todos os pobres Euríalos sacrificados na insensatez das guerras.

Excetuemos essas grandes vítimas anônimas e também as Deusas e as semideusas, as Fúrias e a Sibila.

Encontramos primeiro, em *Tróia*, Cassandra, Hécuba e as noras, Helena, Andrômaca e Creúsa.

Cassandra aparece uma única vez na *Eneida* (II 403). Com os cabelos em desordem, a virgem filha do rei Príamo é arrastada pelos gregos, erguendo inutilmente os olhos ao céu: os olhos, que as mãos as tem presas. A sua imagem é de grande aflição e dor.

Hécuba é a esposa de Príamo: com as cem noras, testemunha o assassinio do marido. A primeira imagem que dela se tem é de pânico, diante da ruína dos muros do palácio (II 486-90). Depois interpela amorosamente o esposo, quando o vê portando armas então inúteis (519-25). Veremos que é sempre amoroso o modo como as esposas se dirigem ao marido: aqui Hécuba, depois Creúsa; na Península, Amata.

Helena, Enéias a vê sentada à entrada do templo de Vesta, silenciosa e escondida (II 567-8), após haver cometido os crimes que o terceiro esposo, Deífo-bo, chamando-a *egregia coniunx*, conta nos Infernos a Enéias (VI 511-30). Vênus é mais indulgente com Helena: diz que não foram nem a detestável beleza da argiva nem a culpa de Páris a causa dos males de Ílio, mas a inclemência dos Deuses (II 601-3).

A *Andrômaca*, esposa do chefe Heitor, chama-a o Poeta *infelix* (II 455). Reduzida à escravidão após a queda de Ílio, chorando inconformada a perda do filho e do esposo, a vida serena em Butroto não lhe apaga as antigas dores e humilhações (III 294-345).

A mãe de Iulo, *Creúsa*, a esposa literalmente perdida no tumulto da guerra, presente ao longo de mais de duzentos versos do livro II (562-794), filha dos reis de Tróia, é uma das grandes vítimas no poema. O seu primeiro epíteto é *deserta*, "abandonada" (II 563). Sua imagem é de dor, submissão e súplica (651 et seqs), amor e bom-senso: abraçada aos pés do marido ante a queda iminente de Tróia, suplica-lhe que a leve com ele à morte ou defenda o lar (*hanc primum tutare domum* II 677). Desaparece ao abandonar a cidade (738-40), e o herói nunca mais a encontra viva: somente lhe vê a sombra, triste imagem, que o chama *dulcis coniunx* e lhe profetiza um novo reino e uma esposa real (769-94).

Na Península, vemos Caieta, Sílvia, Lavínia e Amata, e Camila.

Os funerais de *Caieta*, a ama, iniciam o livro VII (1-6): é enterrada na costa do Lácio e esse é, simbolicamente (?), o primeiro ato do herói em terra firme.

A *Sílvia* (VII 92.483 et seqs), filha do pastor do rei, cabe a tristeza de ver assassinado o seu animalzinho de estimação.

A primeira menção de *Lavínia*, filha dos reis do Lácio, está no livro VI (760 et seqs), nos Infernos, onde é chamada *coniunx*. Anquises mostra a Enéias o último filho que lhe dará Lavínia, Sívio, futuro rei de Alba Longa. Volta, a seguir, nos livros VII, XI e XII. À revelia dos seus, deseja o rei acolher no Lácio o troiano. A virgem Lavínia, causa de tanto mal (*causa tanti mali*, como diz o Poeta, XI 480), é desejada por muitos pretendentes (VII 52-5), o mais ardente dos quais – e fatal – é Turno, chefe dos rútuos. Cora diante do apaixonado Turno e chora à idéia de perdê-lo (XII 64-7); mais tarde, entrega-se à dor ao ter conhecimento da morte violenta da mãe (605-6).

Pudor e sofrimento são as suas características; pobre vítima indefesa por mais que tente protegê-la a mãe: Turno quer Lavínia, mas Enéias quer a Itália. A menina é condição e o Destino deve cumprir-se.

A história da rainha do Lácio, *Amata*, de sorte inglória, uma das três figuras femininas mais fortes e mais bem construídas da *Enéida*, é intimamente ligada à da filha. Admira Turno e o quer para genro (VII 56-7): admiração e querer desastrosos, porque o rútilo não terá a mão da jovem, e tudo gira em torno disso. Amata chora e fala mansinho (357), como falam no poema as esposas: e docemente censura o marido, que quer dar a filha em casamento a um estranho, sem ter piedade quer da filha, quer da esposa, quer de si mesmo. Acusa o troiano de querer roubar-lhes a menina, como Páris roubara Helena (*sic*). É um discurso longo e inútil. Atormentam-na inquietações e iras.

Então o veneno que lhe instilara a serpente da cabeleira azulada de Aleto começa a agir, e a infeliz, fora de si, percorre delirante a cidade. (*Infelix*, diz o Poeta, *sine more, lymphata* VII 376-7). Esconde a filha nos montes frondosos e a consagra a Baco! E, ao seu exemplo, todas as outras mães saem de casa transformadas em bacantes. A rainha, tendo nas mãos um galho de pinheiro, canta o hino nupcial para a filha e Turno e incita as outras mães às orgias báquicas (385-403).

Mais tarde, aterrorizada pela sorte da batalha, chorando, quase a morrer (*conterrita sorte flebat... moritura*, diz o Poeta, XII 54 et seqs), procura conter o ardor do genro.

Depois, ao julgá-lo morto, perturbada pela dor, clama que ela própria é a causa dos males e, demente, falando muito no seu triste furor, quase a morrer, diz novamente o Poeta, rasga os mantos de púrpura e, mísera, prende do alto de uma trave o nó da morte deforme:

*Infelix, pugnae iuuenem in certamine credit
exstinctum et subito, mentem turbata dolore,
se causam clamat crimenque caputque malorum,
multaque per maestum demens effata furorem
purpureos moritura manu discindit amictus
et nodum informis leti trabe nectit ab alta (XII 598-603).*

São eloqüentes os seus epítetos, eloqüente a sua descrição, eloqüente o processo de demência que a domina até culminar na morte horrenda.

Amata e Dido são as grandes vítimas de Deusas: a peninsular, de Juno; a tíria, de Vênus. (Ou serão vítimas de si mesmas, como pensam?) Ambas morrem pelas próprias mãos e, embora decorram ambos os suicídios de um momento de consciência, diferem no entanto: para Amata, fim; para Dido, como veremos, reinício.

E chegamos a *Camila*.

Esta, rainha dos volscos, é guerreira, *aspera uirgo* na expressão de Vergílio, que a compara ao gavião (IX 664.721-4), uma das duas únicas mulheres verdadeiramente agentes do poema. Consagrada a Diana, a sua história é emocionante. Surge no fim do livro VII (803-17) no desfile das tropas, e o seu surgimento é uma visão de beleza:

"(...) Da nação volsca chegou Camila chefiando um esquadrão de cavaleiros e tropas brilhantes de bronze. Guerreira por excelência, não habituara suas mãos femininas à roca ou aos cestos de Minerva mas a suportar, virgem, duras batalhas e, na corrida, a ultrapassar os ventos. Ímpar, ou voaria por sobre as espigas de uma seara intacta sem ferir, na corrida, as tenras hastes ou, pelo meio do mar, deslizando por sobre a onda intumescida caminharía sem molhar os rápidos pés.

A guerreira, toda a juventude e as agitadas mães, precipitando-se de casas e campos, atônitas e boquiabertas a admiram e contemplam enquanto passa: o régio manto que vela com púrpura o belo porte; a fivela que entrelaça de ouro a cabeleira; ela própria, que porta a aljava lícia e a murta pastoral, guarnecida de ponta de lança".

Volta no décimo primeiro livro (498 et seqs.604-7.648 et seqs). Filha de Metabo, a sua história, quem a conta é Diana (XI 535-96).

O pai, cruel rei dos volscos, expulso de seu reino foge por entre lutas de guerra e leva, apertada ao peito, a filha pequena, Camila, companheira de exílio. Percorre montes e bosques. Perseguem-no, de todo lado, setas e, ao seu redor, voam os volscos. Eis que, em meio à fuga, chega a um rio, transbordante por causa das chuvas. Ele, preparando-se para mergulhar, é retido pelo amor à filha e teme pelo fardo que é o objeto de seu amor. A pensar em mil soluções, repentinamente decide. Acomoda a filha em pedaços de cortiça, enrola tudo em cascas de árvore e equilibra e prende o bebê enroladinho ao meio do dardo enorme e sólido, porque feito de carvalho nodoso, que ele, guerreiro, portava com mão forte. Ergue o dardo, balança-o com o bebê preso a ele e reza a Diana:

"Doce virgem filha de Latona, habitante dos bosques, a ti eu próprio, o pai, dedico esta serva. Portando pela primeira vez as tuas armas, suplicante, através das brisas foge ao inimigo. Recebe com meu testemunho, Deusa, como tua a que agora é entregue às brisas incertas" (XI 557-60).

Diz. E lança o dardo.

A menina voa por sobre o rio; o pai atira-se à água, escapa aos inimigos e, na outra margem, arranca do capim o dardo com a garotinha, que é, já então, um dom a Trívia. Nenhuma cidade o recebeu. Viveu nos montes vida de pastor. Alimentava a filha com o leite de uma égua. Quando a menina aprendeu a andar, ar-

mou-lhe as mãos com uma lança aguda e pendurou ao ombro da pequena o arco e as flechas.

Camila, diz o Poeta, não teve ouro nos cabelos nem longos vestidos: uma pele de tigre pendia-lhe da cabeça ao longo das costas; e sabia girar a funda por sobre a cabeça e abater o cisne branco. Muitas mães a quiseram por nora, mas a jovem contenta-se com Diana: cultivava o amor às armas e à virgindade.

Agora a Deusa lamenta que Camila tenha entrado na guerra, porque os presságios são infaustos. Dá à companheira, Ópis, o arco e a aljava, e lhe ordena vingança: morra aquele que ferir a rainha. Ela mesma levará, numa nuvem, o corpo e as armas da guerreira, para enterrá-los num túmulo na Pátria. E Ópis desce à terra.

A seguir, o Poeta mostra-nos, entregue à luta, o esquadrão de Camila. Esta, portando a aljava, ou atira ou, melhor, esparge setas (*lenta... spargens hastilia denset*, como diz Vergílio, XI 650) ou brande o machado de dois gumes. Ao ombro, o arco de ouro e as armas de Diana. Mesmo quando bate em retirada, volta-se e espalha flechas. Luta cercada de sua guarda de honra: três companheiras escolhidas entre as peninsulares. E luta, *aspera uirgo*, e vence.

Um lígure a desafia a lutar a pé. Camila se deixa enganar: apeia, mas o guerreiro foge a cavalo. A rainha torna a montar, persegue-o, vence-o. Mas outro, inspirado por Júpiter, incita os companheiros contra a guerreira (XI 725). E outro, Arrunte, decide derrubá-la: segue-a de perto. Camila, de repente – e esse é o seu único erro –, vê Cloreu com a clâmide cor de açafão, todo brilhante em ouro nas suas armas frígias; até o cavalo está enfeitado por uma pele de animal entretecida de ouro. A visão é excessiva! Guerreira ou gavião, Camila é mulher. Não vê mais nada: só Cloreu. E assim acaba caindo às mãos de Arrunte, que lança o dardo rezando a Apolo, o mais divino dos Deuses, e pedindo-lhe não troféus ou despojos mas apenas o poder de ferir Camila e vingar a desonra de suas armas (XI 785-93). Logo que o lança, todos os volscos olham na direção da rainha: ela nem ouve nem vê nem percebe nada. E o dardo lhe penetra fundo no seio e, como diz o Poeta, lhe bebe o sangue (XI 801 et seqs).

A guerreira puxa com a mão o dardo mortal, mas este está preso. Comandante, ordena a uma das companheiras que fuja e leve a Turno as últimas ordens: que se entregue à luta e afaste da cidade os troianos. A morrer, a guerreira tem consciência de sua força (*potui* XI 823), que ora se extingue e das trevas que começam a envolvê-la. E diz adeus (*iamque uale* 827). O Poeta faz morrer Camila como viveu: senhora de si, embora vencida:

*(...) Simul his dictis linquebat habenas
ad terram non sponte fluens; tum frigida toto
paulatim exsoluit se corpore lentaque colla
et captum leto posuit caput arma relinquens
uitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras (XI 827-31)*

"Largava as rédeas enquanto falava
escorregando à terra, contra a vontade; então, fria, pouco
a pouco, soltou-se de todo o corpo e, lenta, apoiou a nuca
e a cabeça vencida pela morte, abandonando as armas;
e a vida, gemendo, foge indignada para o reino das sombras".

Perdida a rainha, a primeira a fugir é a sua ala; seguem-na os rútuos (XI 868 et seqs), ao passo que correm à luta os teucros, os tirrenos e os arcádios de Evandro (832-5).

Há vários aspectos interessantes aqui. Primeiro a identificação de Camila a sua alma e a sua vida, o que, embora seja imagem corrente na poesia clássica, não deixa de ter grande força neste passo. Também a sua indignação e dor ao enfrentar o caminho das sombras: indignação pelo erro cometido, que a obriga a abandonar o corpo e as armas. E, ainda, a fuga dos seus soldados ao vê-la morta: porque a rainha era o centro da força; ela mesma o dissera (*potui* XI 823).

Finalmente, em *Cartago*, fora do roteiro, em perturbador *intermezzo*, encontramos a grande vítima *Dido*, que sobressai, como no céu o sol nascente apaga as estrelas, para empregar uma expressão lucreciana; e também *Ana*, a irmã, o Cícero de Dido.

Não tenho a intenção de estudar o comportamento do herói em relação à rainha, o que fiz noutra publicação (*Calíope* 7). Parece-me, no entanto, importantíssimo destacar, na sua vida e em todos os seus atos, o papel do Destino. Quanto ao mais, o meu interesse consiste, precipuamente, em estudar *a razão da morte de Dido*, que, aliás, não pertence ao contexto da fundação de Roma (embora se projete para o futuro, na figura do seu vingador, Aníbal).

Sempre me interessei pelo suicídio da Fenícia, pelo seu amor ao troiano e, principalmente, pelo seu amor a Siqueu e pelo amor de Siqueu, além da morte. Sempre me impressionou vê-la com o marido nos Infernos, o que, afinal, repugna a alguns estudiosos. Sempre me desconcertou o modo como Dido *olharia* – porque o fato é que não olha – Enéias nos Infernos: *torua tuens*, que os intérpretes são quase unânimes em traduzir por alguma coisa como "olhares furiosos" – e sempre me pareceu que não era isso: e não é. E decidi entender o que não entendia.

Se o lugar de Elissa é ao lado de Siqueu – e é, porque assim o quer o Poeta –, qual a razão pela qual pode voltar ao primeiro amor? Como explicarlhe a morte? – Cumprimento do destino? Afinal a *Eneida* é uma epopéia e o Destino será a personagem principal. – Castigo? Sempre havia pensado que o suicídio era um castigo. Será um castigo a morte da Fenícia? Por outro lado, mata-se por Enéias? Se não, como explicar que o seu pensamento esteja voltado para ele até o último suspiro? São as perguntas que me faço.

Primeiramente, quem é Dido?

Em Tiro, é esposa de Siqueu, o mais rico dos fenícios, e o ama com grande amor (I 340-4). Eis o primeiro esboço do retrato: é esposa que ama (*uxor amans*

343.352). Siqueu é morto pelo cunhado Pigmalião. Dido foge com o tesouro do marido e os tírios que odeiam Pigmalião. De fato, comanda a fuga. Eis o segundo traço do retrato: como Camila, é comandante (*dux femina facti* I 364).

Em Cartago é rainha, é a belíssima Dido, comparável a Diana (I 496-503). Rica e poderosa, dita aos homens o direito e as leis ela, a quem Júpiter concedeu o fundar uma nova cidade e conter pela justiça orgulhosas nações (507-23). Experiência do mal, socorre os infelizes (630), e à chegada dos troianos lhes oferece a Cidade:

Voltis et his mecum pariter considerare regnis?

Vrbem quam statuo uestra est (I 572-3)

"Quereis também estabelecer-vos comigo, igualmente, nestes reinos? A Cidade que ergo é vossa".

Entretanto Vênus, que teme os fenícios (I 861) e teme, principalmente, o poder de Juno, inimiga do troiano, imagina para proteger o filho novas artes; e decide inflamar na rainha um grande amor, que nenhum poder divino possa mudar: o que faz, na primeira noite, no primeiro banquete, por meio do filho Cupido (I 657 et seqs). E aquele coração, que perdera o hábito de amar, é inflamado de um amor novo e vivo, que suplanta a fidelidade à memória de Siqueu (719-22).

Assim, a rainha, que vivia como planejara sua vida, a belíssima, qual Diana, a felicíssima Dido, se transforma, sem saber (*in scia* I 718), na infeliz, na mísera, na misérrima Fenícia¹: "bebe" um amor sem fim (749), que Deus nenhum pode mudar (674), e se consome num "fogo que arde sem se ver" (*caecus ignis*, diz o Poeta, IV 1-2).

E começa a pensar que, *se não* houvesse decidido não se unir a ninguém pelos laços conjugais depois que a morte levara o seu primeiro amor, *se não* tivesse desgosto do tálamo e das tochas nupciais, talvez pudesse sucumbir a essa culpa: só a *essa culpa*. Reconhece os vestígios da antiga chama: entretanto quer ser devorada pela terra ou fulminada pelos raios de Júpiter *antes de* violar o pudor ou romper juramentos de fidelidade. Siqueu levou o seu amor, diz: que o tenha e o conserve consigo no sepulcro (IV 15-29). Dido quer lutar, e luta. Cupido, na verdade, nem lhe apagou a lembrança de Siqueu nem a consciência da culpa: a consciência permanece fiel. Os sentidos, não mais.

Consulta a irmã, que lhe diz as palavras que os sentidos desejam ouvir (IV 31-54): palavras que mais lhe inflamam de amor o coração e lhe dão esperanças ao espírito indeciso e lhe cortam os laços ao pudor:

(1) *Infelix*: I 712. 749. IV 529.596. VI 456; *misera*: I 719. IV 429; *miserrima* IV 117; *moribunda*: IV 323; *moritura*: IV 308.529.604.

*His dictis impenso animum inflammauit amore
spemque dedit dubiae menti soluitque pudorem* (IV 54-5).

Já não se compara a rainha a Diana mas a uma corça ferida que dispara pela floresta, fora de si, com o ferro mortal preso ao flanco:

*Vritur infelix Dido, totaque uagatur
urbe furens, qualis coniecta cerua sagitta* (IV 68 et seqs).

Juno, vendo-lhe o sofrimento e vendo interrompida a construção da Cidade (IV 88), e revoltada porque a pobre Dido é vítima do ludíbrio de duas divindades, propõe a Vênus o casamento dos heróis:

*Quin potius pacem aeternam pactosque hymenaeos
exercemus? Habes tota quod mente petisti:
ardet amans Dido traxitque per ossa furorem.
Communem hunc ergo populum paribusque regamus
auspiciis: liceat Phrygio seruire marito
dotalisque tuae Tyrios permittere dextrae* (IV 99-104)
"Por que não preferimos uma paz eterna e laços conjugais?
Tens o que, de todo o coração, pediste:
arde uma Dido amante e leva a paixão nos ossos.
Governemos, pois, um só povo, sob os mesmos
auspícios; seja-lhe permitido obedecer a um marido frígio
e confiar à tua destra, como dote, os tírios".

Vênus compreende a intenção, que não é outra senão afastar Enéias da Itália – mas concorda e sorri (IV 128).

O que é muito importante observar é que, para Dido, embora não para Enéias (cf. IV 338-9), – e essa é a razão do sorriso de Vênus – houve casamento: estiveram presentes Juno, a protetora do matrimônio, as Ninfas, as tochas e o éter cúmplice das bodas. Mas o herói não os viu. E esse dia foi o primeiro da morte da rainha; esse dia foi a causa dos seus males (166-70).

Dido se detém a bordar com fios de ouro os mantos do herói (IV 263-4) e invoca a legitimidade da nova união para esquecer a infidelidade à primeira (cf. Guillemain 1968: 242), mas nem a legitimidade de um amor consagrado pelo matrimônio anula a culpa com relação a Siqueu: e essa culpa e o remorso decorrente dominarão mais tarde a Dido abandonada por Enéias.

Jarbas, antigo pretendente recusado, reclama ao pai, Júpiter Hamon. Este envia Mercúrio, que interpela o troiano, que, entregue ao amor, esquece a Itália. E Enéias deve partir.

A rainha pressente o que está para acontecer: quem pode enganar um coração que ama (IV 295)? Imediatamente pensa na morte, porque pensa em Siqueu. Mas procura o herói. Invoca o amor, o casamento²; chama-lhe *perfidus*; invoca a morte para dissuadi-lo de partir³; invoca o perdido pudor e a fama, e a solidão (305-30). Chora, implora e suplica (413-4). O herói resiste (438-49).

Então a misérrima Dido, aterrorizada pela vergonha e pela solidão iminente, anseia pela morte: vem-lhe o desgosto de ver o céu (IV 450-1). Lembra-se de que não lhe era permitido viver, sem crime, a vida segundo o costume das feras; lembra-se das promessas feitas às cinzas de Siqueu (550-3). Repudiada, ela mesma sente como paixão adúltera o segundo casamento. Perdida a honra, derrotada pela dor e pelo remorso, decide morrer⁴

Quin morere ut merita es? Ferroque auerte dolorem (IV 547)

"Por que não morres, como mereces? Afasta com o ferro a dor".

É enorme o desejo de voltar ao primeiro amor: ouve o marido a chamá-la; ouve a coruja, com o seu canto fúnebre e o lamento. Sonha com o herói a repeli-la e se vê sempre sozinha, por um caminho longo, a procurar os tírios na terra deserta (IV 460-78). Se pudesse apagar o *intermezzo* troiano!

*Felix, heu nimium felix, si litora tantum
numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae* (IV 657-8)

"Feliz, ah!, muitíssimo feliz se, ao menos, as naus dardânicas não houvessem jamais atingido as nossas praias!"

Tem horror à luz e à vida (IV 692), porque anseia pelo silêncio e pelas sombras que envolvem Siqueu:

*Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi,
et nunc magna mei sub terras ibit imago (...) Moriemur inultae,
Sed moriamur (...) Sic, sic iuuat ire sub umbras* (IV 653-4,9-60)

"Vivi e percorri o caminho que me dera a fortuna.

E, agora, uma grande imagem minha irá para debaixo da terra.

Morreremos sem vingança: morramos porém (...)

(2) *Data dextera quondam* (IV 307); *per conubia nostra, per inceptos hymenaeos* (316); *coniugium antiquom quod prodidit* (Aeneas) 431).

(3) *Nec moritura tenet crudeli funere Dido* (IV 308)? *Cui me moribundam deseris* (...) (323)?

(4) *Ergo ubi concepti furias euicta dolore decreuitque mori* (IV 474-6): entendo *concepti furias* como "sentir remorso", porque, de fato, o remorso enfurece, enlouquece.

Assim, assim quero ser envolta pelas sombras".

Decidida a expiar a culpa (*certa mori*, como diz Mercúrio, IV 564), ordena os preparativos do sacrifício: o leito conjugal⁵, os despojos do amante e as vítimas (636).

A irmã não entende (IV 500-2). Ana jamais, aliás, entendeu o coração de Elissa: pensa na Cidade. Já antes, a uma Dido indecisa diante da promessa ao marido e indecisa diante do novo amor, racionalizara: primeiro, dizendo que os mortos estão bem mortos, o que não é verdade: eles vivem em nós, na lembrança que temos do amor que tivemos; a seguir, dizendo que havia perigo de todos os lados para Cartago; e, terceiro, lembrando o quanto podia crescer a glória de Cartago, se Dido tivesse o troiano por marido (34-49).

Enfim, morre a Fenícia Dido. Convencida de culpa, ergueu o altar do sacrifício e *foi a própria vítima expiatória*.

Que culpa? – Dupla: contra as promessas feitas a Siqueu e não cumpridas; e contra si mesma, o pudor, a honra, a fama.

Poderíamos imaginá-la culpada em relação à Cidade. A rainha, porém, não se vê assim: *urbem praeclaram statui, mea moenia uidi* (IV 655). Nem a vê assim o Poeta: *nec fato merita nec morte* (696). Dido não morreu para cumprir o destino. A *Eneida* é uma epopéia: mas o episódio de Dido é um conto de amor. Também não morreu de morte merecida. Mísera, morreu antes da hora, dominada por um súbito amor (697), do qual não pôde nem poderia jamais livrar-se. Vênus o determinara: amor que Deus nenhum poderia mudar, o que explica o não querer vingar-se do herói, e o que explica o seu pensamento voltado para ele até o último instante de sua vida.

Ovídio, que alguns estudiosos consideram o menos indicado entre os exegetas de Vergílio, é, ao meu ver, quem melhor entendeu o coração da Fenícia. Escreve em pretensa *Carta de Dido a Enéias*:

*Et quo, si non sim stulta, carere uelim.
Non tamen Aenean, quamuis male cogitat, odi,
Sed queror infidum quaeque peius amo* (28-30)

"(...) Não fosse eu insensata, quereria passar sem ele;
Enéias, no entanto, embora planeje o mal, não o odeio,
mas lamento-o, infiel, e, lamentando-me, pior o amo"

Pensando no pudor e em Siqueu, teria Dido escrito ainda:

*Exige, laese pudor, poenam et uiolate Sychaeae
Ad quem, me miseram, plena pudoris eo*

(5) *Lectum iugale quo perii* (IV 496-7).

(...)

Da ueniam culpae (97-8.105)

"Exige, pudor ferido, meu castigo, e também traído Siqueu,
a quem me dirijo, pobre de mim, cheia de vergonha.
Perdoa minha culpa".

De fato, o que Elissa procura na morte é a companhia de Siqueu. Tanto que, nos Infernos, *não* está entre os que se arrependem de haver procurado a morte. Dido *não* se arrepende; e está nas planícies que choram, entre os que o duro amor devorou com seu veneno cruel, e aos quais não abandonam, nem na própria morte, as inquietações. O que explica a sua atitude ao se deparar, lá, com o herói: inflamada (*ardens*), não o encara; de olhos baixos, ouve-o e, já agora senhora de si, não demonstra qualquer emoção; afinal, sem amor ao troiano (*inimica*, diz o Poeta), se refugia no bosque onde o primeiro marido, Siqueu, lhe responde às inquietações e corresponde ao amor (467-74).

Há, ainda, um dado que me parece interessante. Se a rainha não se considera culpada em relação à Cidade, e também não a consideraria o Poeta, Ana talvez pense diferentemente:

Exstincti te meque, soror, populumque patresque

Sidonios urbemque tuam (IV 682-3)

"Destruíste a ti e a mim, irmã, o teu povo e os nobres
sidônios e a tua Cidade".

Ora, Dido ao procurar a morte é a *mulher*, a *amante*, mas arrasta consigo a rainha. E Ana sofre naturalmente como irmã de Elissa, mas não sei se não, principalmente talvez, como irmã da rainha de Cartago; e não sei se não interpreta o sentido romano de valorização da Pátria. E se Ana é o duplo de Dido, como em geral se diz, então será o duplo *rainha, comandante*: não amante, mulher, apesar da impressão contrária que pode, às vezes, causar-nos (cf. IV 34 et seqs), o que, ao meu ver, não importa; nem creio que importasse realmente a Vergílio. Volto a Ovídio, que termina a *Carta de Dido* com estas palavras:

Nec consumpta rogis inscribar Elissa Sychaei;

Hoc tamen in tumuli marmore carmen erit:

"Praebuit Aeneas et causam mortis et ense;

Ipsa sua Dido concidit usa manu"

"Consumida pela pira não terei a inscrição *Elissa de Siqueu*.

Estes versos, porém, se encontrarão no mármore do túmulo:

Deu Enéias tanto a causa da morte como a espada.

E Dido caiu, tendo usado, ela própria, sua mão".

Eis, novamente, a Dido que distribui a justiça. O que me parece fundamental é que a morte voluntária de Elissa em holocausto a Siqueu é um gesto de amor e a leva de volta a ele. Siqueu é o seu Deus: é o amor estável que Elissa procurou, e não encontrou, no Troiano.

Para finalizar, gostaria de estabelecer um paralelo entre Camila e Dido e, mais frouxamente, Amata, as três rainhas que pagaram com a vida o preço de seu engano. Enquanto as duas primeiras surgem como personagens agentes e poderosas, Amata, mais frágil, se restringe ao âmbito da família.

Camila foi enganada pelo fulgor das armas de Cloreu; Dido, pelas artes de Vênus, pela beleza do herói (*os unerosque Deo similis* I 589); Amata, pelos seus poderes de esposa e de mãe. Ao fim, absolutamente conscientes de sua vida, indignam-se por haver errado: é nítida em Camila a indignação; em Dido, o remorso que leva à purificação pelo sacrifício; em Amata o remorso que leva à demência e à morte infame. Enquanto a primeira, indignada, abandona as armas e, gemendo, vai para o reino das sombras, Dido, humilhada e cheia de esperança, procura o primeiro amor. A rainha do Lácio, porém, fora de si após breve momento de consciência, procura a morte. (E na morte? Castigo? Descanso?)

Enfim, Diana, a quem fora consagrada Camila, dá-lhe sepultura. Siqueu, a quem Dido amara, recebe-a nos Infernos. E Amata? Nem se lhe menciona funeral: sua morte ignóbil não tem as dimensões do sacrifício de Dido ou da morte não procurada de Camila.

O que é preciso assinalar é que *o erro ficou – sempre – na vida*. Isto é bem claro no caso de Amata: a última lembrança é o seu último gesto: fim absoluto. Camila também não aparece nos Infernos. Morreu, simplesmente, apesar da bela imagem poética do décimo primeiro livro: *uitaque... fugit... sub umbras* (831). Portanto, morreu com ela o desejo das armas de Cloreu, se já não havia morrido antes, como ao meu ver morrera, no momento da consciência. Dido aparece no Aqueronte mas, com relação a Enéias, *inimica*, "não amiga", isto é, *sem amor*. Ou seja, o amor verdadeiro, que é o amor a Siqueu, vence a morte e a acompanha ao mundo das sombras, o que nos leva de volta às *Bucólicas*: *omnia vincit Amor*. O amor paixão, não: o amor que Vênus e Cupido insuflaram na pobre Elissa, e que a levou à morte e que Deus nenhum poderia vencer, a morte o venceu.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras especiais.

BELLESSERT, A. *Virgilio, su obra y su tiempo*. Madrid, Tecnos (1965).

GUILLEMAIN, A.M. *Virgilio, poeta, artista y pensador*. Buenos Aires, Paidós (1965).

PERRET, J. *Virgile*. (Paris) Du Seuil (1959).

RAT, M. "Introduction". In: VIRGILE L'*Enéide*. Paris, Garnier (1960).

II. Textos.

OVIDE. *Héroïdes*. Paris, "Les Belles Lettres", 1961.

VIRGILE. *Enéïde*. Paris, "Les Belles Lettres", 1966.

RÉSUMÉ: Didon, sa vie, ses amours, sa mort. La reine, fidèle à la mémoire de Sychée, bâtit la ville de Carthage. Cependant, l'arrivée du Troyen a le pouvoir de tout bouleverser et, pour un moment, la reine abandonne ses promesses de jadis. A-t-elle oublié son premier amour? Comment peut-on expliquer qu'il la reçoive? Enfin, Didon est-elle coupable? Se sent-elle coupable? Comment doit-on comprendre sa mort? Châtiment? Destin? Désespoir? Remords?

Les femmes sont de grandes victimes dans le poème. En quoi Didon et deux autres reines, Camille et Amata, diffèrent-elles des autres personnages féminins?

A DEUSA ÍSIS NAS METAMORFOSES DE APULEIO

Antonio Chelini

RESUMO: Para explicar por que o escritor latino Apuleio deu à sua obra máxima o título de *Asno de Ouro* (*Asinus Aureus*), o autor discute o papel exercido pela deusa Ísis nos rumos tomados por Lúcio, o protagonista principal, mostrando que, como outros livros da antiguidade greco-romana, o que se narra é uma busca, a qual culmina com a iniciação do jovem personagem nos mistérios da deusa egípcia, que lhe restitui a forma humana (Lúcio havia sido transformado em asno). Esse tema mítico-religioso é discutido através de numerosas referências ao panorama sócio-político e cultural da Roma cosmopolita do tempo de Apuleio, que havia importado e abrigado diversas divindades estrangeiras, como a própria Ísis, e agora as rejeitava, como tentativa de revitalizar o panteão tradicional.

Entre os autores latinos na África, Apuleio ocupa, sem dúvida, um lugar de destaque.

Nasceu em Madaura por volta de 125 de nossa era e morreu em Cartago, em 190. Era de família proveniente da Itália, tendo o pai exercido cargos importantes em Madaura e, ao morrer, deixado bela herança ao filho. Graças a tal herança, Apuleio teve oportunidade de viajar para Cartago, onde estudou. Depois foi para o Oriente, passando pela Grécia e pela Itália.

No Oriente esteve em contato com os cultos e mistérios que fascinavam os intelectuais. Na Grécia aperfeiçoou-se na língua grega, uma vez que já a sabia e começou o estudo da retórica. Voltou depois a Roma, onde, conforme ele mesmo diz: "empreendeu o estudo e adquiriu a prática do idioma dos Latinos, com grande sacrifício e esforço, sem nenhum professor para guiá-lo". (Apol. XXIV).

De volta a Madaura, dedicou-se à advocacia, fazendo sempre viagens para aperfeiçoar-se e pesquisar.

Em Ea, Trípoli, casou-se com rica viúva. Acusado por parentes da mulher, defendeu-se, apresentando a obra *Apologia*. Foi, depois, morar em Cartago, onde continuou sua vida de advogado e o estudo da retórica, da filosofia e da história natural.

Escreveu: *Flórida*, obra de retórica e filosofia, *O demônio de Sócrates* (*De deo Socratis*), *A doutrina de Platão* (*De Platone et eius dogmate*), *O Mundo* (*De Mundo*), *Apologia* (*Apuleius et de magia liber*) e, por fim, *Metamorfooses*, ou *O Asno de ouro* (*Metamorphoseon ou Asinus aureus*).

Alguns autores creditam-lhe também a obra *De herbarum virtutibus* (sobre as virtudes das ervas).

Flórida, como o próprio nome diz, é uma antologia em 4 volumes, onde se apresentam, sem o menor nexos lógico, notas, textos, sentenças filosóficas, anedotas e curiosidades.

O tratado sobre *O Demônio de Sócrates* é uma compilação de obras platônicas misturadas com opiniões e considerações sobre os deuses, demônios e gênios, colhidas junto aos Caldeus. Essa obra mereceu refutação por parte de Santo Agostinho na obra *A cidade de Deus*.

A *Apologia* é uma obra improvisada em poucos dias e onde se misturam ironia, bom humor, eloquência e erudição. É a sua obra mais pessoal.

Metamorphoseon ou *O Asno de ouro*: célebre novela em que Lúcio, desejoso de transformar-se em pássaro, cai num grave erro, sofrendo, por isso, uma grande penitência.

Ele se dirige à Tessália a fins de negócios e, no caminho, encontrou dois outros viajantes. Com a justificativa de que uma boa conversa encurta o caminho, entrou na conversa com eles. Teve sua curiosidade aguçada, quando ouviu falar de mulheres que têm o poder de "abaixar o céu, manter a terra em suspensão, petrificar as fontes, dissolver as montanhas, tirar os espíritos do inferno, atingir as estrelas e iluminar o Tártaro".

Chegando a Hípata, hospedado na casa de um conhecido do pai, acabou sabendo que a esposa desse senhor é uma dessas feiticeiras. A empregada, Fótiis, moça muito bonita, foi encarregada de levar as bagagens de Lúcio até o quarto a ele destinado.

Em poucos dias ele ganha a confiança da moça e, num de desses encontros noturnos, consegue convencê-la a dar-lhe a pomada maravilhosa que o transformará em pássaro. Por engano, ele recebe outra pomada e, aplicando-a sobre o corpo, pouco a pouco, ele se transforma em asno.

A jovem tem a intenção de colher pétalas de rosa que devolveriam a Lúcio a forma humana, quando, à noite, a casa é assaltada e o asno levado pelos ladrões. Mais à frente, é raptada também uma jovem, muito bela. Uma velha escrava foi posta em companhia da moça. Para consolar a desesperada moça a escrava conta histórias, entre as quais a de Psique e Cupido que ocupa o final do IVº livro e os dois seguintes.

Depois de mil aventuras, ele consegue escapar e vai parar em *Cêncreas*, nas costas do mar Egeu. Nesta cidade, seguindo os conselhos da deusa Ísis que lhe aparece em sonho, ele consegue recuperar a forma humana, depois de comer as pétalas de rosa.

Há na obra passos delicados, outros muito livres, outros imorais.

Clouard, um dos que traduziram o *Asinus Aureus*, na introdução do seu trabalho diz que Apuleio representa um nome, uma obra e um mistério, pois o silêncio dos contemporâneos é absoluto a respeito do escritor africano.

O latim de Apuleio não é puro, não é correto, vício comum a todos os escritores africanos dessa época.

O estilo é rebuscado, retórico, não deixando de empregar, a propósito ou involuntariamente, os helenismos.

Ele gosta do efeito: não deixa as grandes tiradas, os ditos sentenciosos, além das descrições com muitos pormenores.

Apuleio foi um místico e, por isso, há sempre na sua obra o dualismo: artifício e religiosidade, sinceridade e dilentantismo, o que faz um paradoxo.

Somente a famosa história de Psique e Cupido daria, por si, renome ao escritor, nas palavras do já citado Clouard.

A RELIGIÃO DOS ROMANOS NO FIM DO PERÍODO REPUBLICANO

Em menos de 150 anos a religião romana tinha-se modificado bastante, não na estrutura formal, mas no substrato psicológico.

O fenômeno era natural: na Grécia as mesmas causas tinham provocado efeitos análogos. Um ritualismo bastante forçado provocara, em Roma, a reação das forças emotivas, principalmente por parte das mulheres, e o apelo aos ritos estrangeiros; o progresso do racionalismo, favorecendo a incredulidade nos meios cultos, não atinge o conjunto das superstições e magias, prontas a tomar a dianteira no primeiro momento oportuno; e, no caso de crise política ou social prolongada, essas energias, novas ou dominadas durante muito tempo, liberam-se e abalam, até as bases, até mesmo uma religião instalada há muito tempo no mecanismo do Estado.

Esse era o caso da religião em Roma. Os políticos vinham fazendo seus auspícios, os dos partidos, celebrando suas festas religiosas, mais para fins pessoais do que religiosos. O cônsul Bíbulo proclamava todas as manhãs sua *obnuntiatio* (o anúncio dos presságios), enquanto seu colega, César, não cuidava de nada disso; a renovação dos Jogos Sagrados, a prolongação das "súplicas" acabavam em proveito dos magistrados e procônsules. O longo pragmatismo que, por longo tempo, bem soubera respeitar a religião nacional, sem tirar proveito dela, agora a fazia escrava das paixões humanas. Por causa disso ela sofria, tanto mais quanto a simplicidade do campo e a gasta ideologia sobre os deuses e os ritos perdiam, incessantemente, terreno diante das atrações urbanas oferecidas pelo culto e pelo pensamento gregos.

E esta sensibilidade, em busca de reconfortos individuais, não se encontrava nos ritos oficiais a não ser recorrendo às esperanças de salvação que somente as religiões vindas do Oriente podiam ou iriam levar até Roma.

Essa deterioração geral não estava nem conjurada, nem afastada, nem era atenuada por uma política religiosa coerente.

A teologia artificial imaginada pelo grande pontífice, Múcio Cévola, bem sabia do que traziam a mitologia e a filosofia gregas, mas não tentava fundi-las com a tradição Romana. E, ainda mais, o que ele tentou foi somente no campo político. O valor dos sacerdotes diminuía cada vez mais perante o povo, depois que Sula elevou para 15 o número de pontífices, áugures e decênviros encarregados dos assuntos religiosos; esses sacerdotes tinham ainda um certo renome místico nos meios populares o que não acontecia com os Tícios (sacerdotes encarregados dos sacrifícios junto dos Sabinos), com os Irmãos Arvaes (grupo de 12 sacerdotes de Ceres) e com os Sális (outro grupo de sacerdotes), que a incompreensão e o abandono tinham levado para o esquecimento. Os velhos valores mágicos pareciam um resíduo que pesava sobre todos.

A negligência também ou os compromissos políticos dos pontífices, por omissões ou acréscimos, desorganizaram por completo o calendário a ponto de César precisar acrescentar dias para reestabelecer a correspondência do ano com a trajetória do sol.

Muitas divindades da antiga Roma caíram no esquecimento, outras não serviam senão para a devoção de pequenos grupos. E o que era mais grave: alguns dos grandes deuses eram reivindicados por homens políticos ambiciosos como protetores de grupos ou de pessoas. Por exemplo, Vênus, deusa da boa sorte, serviu para esse papel sucessivamente em favor de Sula, de Pompeu, de César, com os nomes de Felix (da boa sorte), *Victrix* (a vencedora), *Genitrix* (a mãe), *Vindicatrix* (a vingadora), como na *Fedra* de Sêneca.

Trocando de atributos, ela lembrava o mundo lunar ou estelar, o maternal ou o militar, o cósmico ou o real.

Nessa decomposição do patrimônio religioso romano, era natural que religiões orientais, da Ásia Menor e do Egito, ganhassem terreno no mundo romano. Lentamente, é claro. Soldados e mercadores já as conheciam e praticavam, fosse em seus países de origem, fosse em Delos ou na Sicília, onde diversas religiões estrangeiras já estavam começando a implantar-se ou já estavam implantadas.

Os grandes portos da Itália as acolhiam e elas eram recebidas com segurança em certos meios romanos, onde respondiam, em parte, às inquietudes espirituais dos homens e mulheres a quem não mais satisfaziam as práticas religiosas nacionais.

Nessa matéria se vê que os pontífices e senadores não tiveram um sentimento nítido: no fundo, foram quase sempre reticentes ou, até, contraditórios.

Assim, o emprego das formas antigas, a pressão das novas necessidades afetivas, a flutuação da gestão pontifical não eram tais que certos espíritos, mesmo muito lúcidos, devessem renunciar à esperança de uma regeneração interna da religião nacional. O orgulho também de um domínio mundial impulsionava a uma reação contra os afluxos religiosos vindos de fora. Vemos até, com surpresa, um aristocrata, Ápio Claudio, crer no mais irracional dos auspícios e em todos os outros, a ponto de ser criticado por seu colega, Cícero, no desempenho do vaticínio, do augúrio. A reação tomou, sobretudo, a forma política.

No IIº livro de seu tratado sobre as leis (*De legibus*) Cícero formulou as prescrições religiosas permanentes do Estado Romano; Varrão compôs *Antiguidade das Coisas Humanas e Divinas* (*Antiquitates rerum nouarum et diuinarum*). É um balanço impressionante de tudo o que dizia respeito à religião e à vida e sob o qual viveram os últimos séculos da latinidade: somente que, em muitos desses casos, seu livro evocava práticas ou nomes divinos que já não diziam mais nada para os Romanos. Nem Cícero nem Varrão comprometiam, nessas obras, suas sensibilidades religiosas ou filosóficas pessoais, mas pensavam enfrentar razoavelmente o aspecto social e natural do problema.

Horácio, Vergílio e Tito Lívio, fosse pela poesia, fosse pela prosa, faziam-se profetas que reclamavam a volta à religião e aos bons costumes.

O comportamento tradicional (*mos maiorum*), os exemplos deixados pelos antepassados, as virtudes ou valores de simplicidade, pureza familiar, coragem, sobre os quais estava assentada a grandeza de Roma, vinham apresentados como corolários da restauração religiosa.

Por seu nacionalismo proclamado, a restauração religiosa de Augusto se declarava contra o progresso dos cultos provindos de fora, do Oriente, principalmente.

Se em 43 Otávio, Antonio e Lépido, triúnviros, decidiram construir um templo oficial a Ísis, deusa provinda do Egito, e agora, em 27/28, tem-se a proibição de qualquer capela particular às divindades egípcias ou orientais, podemos imaginar o contraste dos dois comportamentos.

Outro exemplo dessa contradição temos, lembrando que, quando o senado ordenou a derrubada dos templos de Ísis e de outras divindades estrangeiras, foi necessário, conforme narra Valério Máximo, que Emílio Probo desse os primeiros golpes para encorajar os trabalhadores para esse serviço, uma vez que eles estavam tomados de um temor supersticioso.

As razões políticas de oposição às influências egípcias foram claras, os pretextos de ordem pública, aceitáveis e o lado religioso, evidente: os deuses de Alexandria e seus mistérios eram temidos; foram tolerados com certa dificuldade até o século primeiro d.C., quando Tibério escolheu a ocasião para destruição de um templo e precipitação de uma estátua da deusa no Tibre. Se Augusto havia conclamado seus sucessores a zelarem pela religião de Roma, havia por parte dos sacerdotes e adeptos das deusas maior dedicação no restabelecimento dos cultos e reconstrução dos templos.

Não podemos deixar de ver na conclamação de Augusto um paradoxo: enquanto Roma era chamada a se fazer sempre mais cosmopolita e capital do Ocidente e Oriente, tentava-se cortar a tendência que, já havia alguns séculos, tinha feito a cidade acolhedora dos cultos provindos de fora e pretendia, agora, restringir esse culto ao círculo das divindades dos antepassados: como se o serviço a um deus estrangeiro fosse tão perigoso para o poder estabelecido como o ateísmo, a filosofia ou a prática da magia.

A ADOÇÃO DE OUTRAS RELIGIÕES: QUE DEUSES? DE ONDE VIEM? COMO FORAM RECEBIDOS?

Para não falar de Deméter de Elêusis e de Dionísio cujos mistérios e cultos vieram para Roma já bem antes, também da Grécia, falemos, agora, unicamente dos cultos de Cibele e de Ísis.

Eles respondiam às mesmas aspirações de salvação. O fiel que neles se alistava, que se comprometia perante os mesmos, era obrigado a cerimônias coletivas, conduzidas por sacerdotes autoritários. Era selecionado por uma iniciação individual rigorosa que o punha às ordens desses sacerdotes e ao serviço místico da divindade.

Grandes diferenças com os do Império Romano e da Grécia e que respondiam bem às novas necessidades, às vezes contraditórias das almas, marcavam esses cultos. Chegados a Roma sob forma mais ou menos helenizada, longe de acentuarem essa tendência, tomam no Império Romano um caráter nitidamente exótico: como para melhor proporem a seus fiéis o benefício das misteriosas sábedorias do Oriente. Em toda religião, em todos os meios, a singularidade de seus ritos distinguia os fiéis que, de uma ponta a outra do Império formavam comunidades de Ísis, de Cibele e de outros deuses, assegurando-se cada qual de uma graça de salvação e com cuja certeza ele somente contava no templo da divindade que o acolhera.

Roma não deixou de agir sobre as religiões que a invadiram, mas de modo irregular e sob aparências contraditórias: nesse cadinho desmesurado, com efeito, as contaminações, involuntárias, certamente, eram tão fatais quanto as oposições doutrinárias.

Os grupos religiosos, muitas vezes secretos, tinham sua razão de ser na sua própria singularidade. Os cultos orientais aceitos sob pressão de fiéis conscientes, viam mais vantagem em cortar de modo nítido os antigos cultos latinos: era a condição para o sucesso das mesmas. Mas, em sentido contrário, a proliferação dos lugares de reuniões exóticas, respondendo às aspirações espirituais e utilizando simbolismos análogos, não se fazia sem empréstimos recíprocos e diversas assimilações.

A reflexão metafísica dos latinos tornava-se tão frouxa que se preferia, muitas vezes, antes a confusão que a nitidez doutrinária. E se as religiões do Oriente influíam na religião de Roma, essas mesmas religiões seriam em seus países de origem influenciadas pela religião de Roma. Assim vemos o bétilo (pedra) de Cibele vindo informe para Roma, feito antropomorfo em Roma, recebendo a cabeça de uma mulher, sem perder o caráter oriental no seu culto. Em Palmira, em pleno deserto entre Mediterrâneo e Eufrates, os deuses puramente semíticos apresentam-se ora como Marte, ora como Ceres e, ainda, como o sol coroadado e em seu carro. Na Síria as aparências romanas dos deuses predominam por volta do século IV; o tauróbulo, rito de aspersão com o sangue de um touro, vem do Oriente a Roma sem ser aceito na Grécia e no século IV volta a Atenas.

ÍISIS

Célebre divindade dos Egípcios, irmã e esposa de Osíris.

Desde o segundo século a.C., os deuses egípcios contavam admiradores em Roma, pricipalmente entre as populações cosmopolitas.

A princípio, as hostilidades do governo foram manifestas: em 58, 53, 50 e 48 a.C. o senado mandou fechar templos e destruir imagens e divindades orientais. Em 28 Augusto proibiu a construção de um templo. As proibições, renovadas por Agripa e Tibério, foram abolidas por Calígula. Em 18 construíram um templo a Ísis no campo de Marte. Sob os Antoninos e os Severos seu culto tomou incremento notável. De Roma passou para as províncias, mas sem grande aceitação.

O ritual de Ísis era mais completo que o de Cibele: compreendia duas partes, uma de manhã e outra à tarde.

Pela manhã o sacerdote reavivava o fogo sagrado, depois de ter retirado o manto que cobria a estátua da deusa. Fazia libações com água que dizia ser do Nilo. Tudo isso era feito ao som de cânticos, música de flauta e instrumentos de percussão. Essa música significava a presença benfeitora da deusa. As cerimônias, em ordem inversa, à tarde, deixavam as almas na espera do amanhã, prontas para as admoestações dos sonhos místicos.

O culto a Ísis tinha também seu calendário litúrgico dividindo o ano. As principais festas eram o *Nauigium Isidis*, a nave de Ísis, e a *Inuentio*, a descoberta de Osíris.

A primeira ocorria em 5 de março. Consistia de uma grande procissão fluvial que ia do Tibre até o mar. Os iniciados vestiam roupas brancas; os sacerdotes levavam uma urna com água do Nilo e a imagem da deusa, toda enfeitada.

A segunda, a do descobrimento do Osíris, marido de Ísis, realizava-se, em Roma, no início de outubro. Ele, diziam, tinha sido morto por Seth e seu corpo cortado em pedaços. Ísis os encontrou todos e Osíris foi ressuscitado, tendo sido transformado em protetor dos mortos. Sua comemoração anual passava do desespero lúnebre à mais completa alegria.

As cerimônias de Ísis tinham todas um caráter hermético e somente os iniciados as compreendiam bem. A admissão ao culto iniciava-se pela cerimônia da purificação, quando o sacerdote conduzia o iniciado a um lago próximo do templo e o aspergia, invocando os deuses. Reconduzido ao templo, ouvia os mandamentos que deveria observar: abster-se de carne, de vinho, guardar continência e silêncio. No fim do décimo dia, era conduzido a um lugar misterioso, escuro e escondido a que somente os sacerdotes tinham acesso. Subitamente a noite se iluminava com fulgores e visões maravilhosas. Depois, em trajes magníficos, era apresentado aos fiéis; trazia uma tocha na mão e uma coroa de palmas na cabeça. Vinham, em seguida, os banquetes, as danças, as festas, não faltando a licenciosidade característica dessas festas. Os adeptos de Ísis ganhavam, assim, a certeza de obter a salvação após a morte.

A religião de Ísis recrutava em todas as classes e não visava a elevação espiritual de um grande número; para a maior parte, abluções, gestos, fórmulas, períodos de continência, eram suficientes por si sós, sem compromisso verdadeiramente pessoal; a antiguidade das cerimônias encorajava as celebrações mecânicas, mas não se pode dizer que fosse uma religião esclerosada: sob seu aspecto imutável ela se deixava levar ao progresso geral da reflexão ética e da metafísica. Podemos ler no livro XII das *Metamorfoses* de Apuleio, no fim do século II, que a submissão aos ritos isíacos não fazia senão exaltar um fervor de união com a divindade, uma sensibilidade e confiança de surpreendente frescor de atualidade, pois a iniciação mística do eleito aparece aí mais ainda como apaziguamento de uma alma voltada agora ao serviço da divindade que remediava as inquietudes. Era a essas inquietudes, portanto, que respondia sobretudo, mas em graus bastante diferentes, a *religião* de ÍSIS.

CARACTERÍSTICAS DE ÍSIS

Antes de procurarmos, no livro das *Metamorfoses* de Apuleio, as virtudes e características de Ísis, vejamos o que os arquetólogos, i.e., os que estudam as virtudes de um ser, apontam dessa deusa, baseados em textos, em inscrições, não latinos, mas sobretudo egípcios.

1. Natureza:

1.1 Características essenciais:

1.1.1 senhora da terra,

1.1.2 inventora (com Hermes) das escritas hieroglífica e demótica (cur-siva dos egípcios),

1.1.3 instrutora das leis e dos mais antigos costumes.

1.2. Genealogia:

1.2.1. filha de Cronos,

1.2.2. irmã e mulher de Osíris (com quem deu os cereais aos homens),

1.2.3. mãe de Horos.

1.3. Culto:

1.3.1. festejada no dia 1º do ano,

1.3.2. adorada principalmente pelas mulheres,

1.3.3. senhora de Bubaste (cidade do baixo Egito).

2. Onipotência:

2.1. Comando do céu:

2.1.1. separa o céu e a terra,

- 2.1.2. fixa o percurso dos astros,
- 2.1.3. aloja-se nos raios solares e acompanha o sol.

2.2. Domínio dos elementos:

- 2.2.1. domina os raios, os ventos, os mares e rios, as chuvas,
- 2.2.2. faz surgir os continentes e as ilhas,
- 2.2.3. fixa seus lugares e limites.

3. Poder:

- 3.1. senhora da guerra e da paz,
- 3.2. todos cumprem suas ordens,
- 3.3. ela desfaz todas os embaraços,
- 3.4. vence o destino.

4. Ensinamentos:

- 4.1. ensinou aos homens a arte de fazer o pão, suprimindo a antropofagia,
- 4.2. ensinou a construção de casas e abandono das grutas,
- 4.3. ensinou os socorros: medicina, navegação, arte militar.

Enfim, ela é considerada a inventora e a instrutora da civilização sob três aspectos: moral, social e jurídico.

No texto das *Metamorfoses*, vamos ouvir, primeiramente, do próprio Lúcio e, depois, da deusa, as qualidades da mesma.

Na sua oração, Lúcio dirige-se à divindade empregando os seguintes termos:

Rainha do céu; Ceres – nutriz, mãe e criadora das colheitas, fazendo o homem deixar de comer bolotas de carvalho; Vênus que uniu os sexos, dando nascimento ao amor e continuidade ao gênero humano; socorro das mulheres que estão para dar à luz; claridade úmida que nutre as sementes fecundas (*met.* XI, 2).

Aparecendo a Lúcio, Ísis se apresenta com os mais diversos nomes. Ela mesma diz que é: mãe da natureza; senhora dos elementos; origem e princípio dos tempos; divindade suprema; rainha dos mares; primeira entre os habitantes do céu; governadora dos mais altos pontos luminosos do céu; governadora dos silêncios solitários dos infernos; poder único; venerada com os mais diferentes ritos; chamada por múltiplos nomes: mãe dos deuses; deusa de Pessinonte pelos Frígios; Minerva pelos atenienses autóctones; Vênus Pafiana pelos cipriotas banhados pelo mar; Diana Dictina pelos cretas portadores de flechas; Prosérpina Estigiana pelos sicilianos trilingües; Ceres Acteana pelos habitantes do Elêusis; ainda Juno por uns, Belona por outros, por estes Hécate, por aqueles *Rammúsia*. "Mas os egípcios e os etíopes chamam-me pelo meu verdadeiro nome: Ísis" (*Met.* XI, 5).

A TRAVESSIA DE LÚCIO E A VOLTA DE LÚCIO

Muitas obras literárias são desenvolvidas mostrando uma viagem em busca de algo, orientada por um ser superior ou movida por uma vontade, por uma procura.

Podemos citar, entre outras:

A busca do santo Graal; a busca do Eldorado; a procura da fonte da juventude;

a busca da terra prometida;

a *Odisséia*, para a volta a Ítaca;

a *Eneida*, para a procura da terra onde se iniciaria a nova raça.

Também a obra *Metamorfoses*, de Apulcio, é uma busca. Com uma pequena diferença, todavia: os outros têm um ponto marcado onde chegar; Lúcio, não. Basta que ele encontre rosas ou roseiras floridas.

Quando ocorreu o engano, logo no início e Lúcio se transformou em asno, ele não se tinha informado sobre o que fazer para voltar a ser homem, mas ouviu quando a bela moça, Fótis, disse: "o remédio não é difícil; logo ao amanhecer irei procurar rosas; basta que ele coma pétalas".

Mas, antes que tivesse chegado a manhã, chegaram os ladrões e lá se foi Lúcio em forma de burro, sem ter comido pétalas de rosa.

E é a partir daqui que vamos ver o asno na sua viagem, tendo sempre em mente a desesperada procura de rosas

Por duas vezes Lúcio deparou com rosas ou flores parecidas. Na primeira vez, conforme lemos no livro III – 29, ele não ousou aproximar-se da roseira florida, pois pensou: "se comesse as rosas, voltaria à forma humana e, diante dos ladrões, isso pareceria uma coisa diabólica". Ele seria tomado por um mago, feiticeiro e, por que não dizer, por um lobisomem (um *Versipelles*) e o castigo não demoraria a vir.

Outra oportunidade: ele chegou com os ladrões a um pequeno vilarejo, onde os bandidos se puseram a conversar com pessoas que pareciam amigas. Houve até troca de presentes que o burro – Lúcio – julgou que fossem fruto de roubo, pois isso eles faziam cochichando entre eles.

Os animais foram aliviados das cargas e deixados a pastar livremente. Atrás da cabana dos ladrões havia uma horta. A fome, a falta de costume de comer feno, fizeram com que, em três tempos, ele devorasse um bom tanto de hortaliças, enquanto procurava pelos arredores, quem sabe?, uma roseira. O lugar era propício: longe da estrada, atrás de pequeno arvoredo, escondido. Se ele achasse o remédio... Ele estava, assim, nesse oceano de fantasia, quando, maravilha! avistou uma planta florida, flores rosa-vivo, alegres, convidativas. Uma prece ao deus do Sucesso, uma corrida e ele estaria salvo. Mas que desilusão! Chegado junto à planta, não foram rosas frescas e orvalhadas que ele viu. Por pouco não se intoxicou, pois a planta não era outra senão o loureiro-rosa, planta a que chamamos es-

pirradeira, cuja seiva leitosa é terrível veneno para os olhos e as folhas tóxicas para os animais que as comem.

Há toda uma arquitetura, toda uma progressão ontológica até as rosas encontradas com o sacerdote, a partir dessas duas rosas tentadoras e que nós tentaremos explicar, descrevendo a viagem de Lúcio.

Somente a escolha da rosa como antídoto da metamorfose já é reveladora e nos leva a uma interpretação simbólica: conhece-se a riqueza do símbolo da rosa como de outras flores.

É interessante ver a rosa associada à personagem mitológica de Adônis e, portanto, a um belo mito de morte e de ressurreição. Enquanto Adônis morre, ferido pelo javali, nascem as rosas brancas e anêmonas que se pintam com o seu sangue e com o de Afrodite que se fere nos espinhos.

À primeira vista, parece não haver viagem, travessia, pois as peripécias de Lúcio parecem um amontoado de tribulações e aventuras, sem um fio diretor perceptível. As situações são variadas, às vezes contraditórias; Lúcio troca sempre de patrão e isso lhe modifica a situação; é brutalizado aqui, maltratado ali, ameaçado de perder a vida, e isso quase aconteceu quando ele por pouco não foi assado no lugar de um cervo; trabalha para um moleiro, acionando as rodas pesadas, padece nas mãos de um jardineiro, tem alguns dias felizes nas mãos de um padeiro, cuja especialidade era pão-de-mel.

Além desses episódios, há inúmeros outros que são histórias dentro de histórias, formando uma fábula milésia e esse errar pelo mundo jamais pareceria um trajeto com um fio determinado, orientado.

Se nas outras obras há percalços e tribulações que devem ser transpostos para que o herói cumpra seu destino, nas *Metamorfoses* o que move Lúcio é a curiosidade, é sempre a busca do que está à frente, levado por uma reação puramente instintiva e não em função de uma espiritualidade, de uma ordem recebida.

Lúcio queria ser um pássaro, isto é: através desse sonho de vôo, ele queria atingir imediatamente uma forma de sublimidade, sem tê-la merecido e sem iniciação. Ele se acha um asno, isto é: através desse animal, humilhado, simbolicamente fechado numa forma rudimentar e desvalorizada da vida. É como se ele postulasse e tentasse partir para o sublime – o vôo – e caísse no castigo – o asno –, por não ter passado pela iniciação.

Na nossa análise vimos, com um pouco de certeza, que, nas *Metamorfoses*, a viagem ou o trajeto não toma a forma orientada que aparece nas outras obras; ela transcreve uma forma de evolução, pois Lúcio percorre um itinerário depois de uma queda na animalidade até a promessa de redenção no livro XI.

Pela história de Lúcio, temos claramente a idéia, comum em todos os esquemas iniciáticos, que o ser deve amadurecer para evoluir. As qualidades que lhe são necessárias para isso, ele não as pode adquirir, a não ser através de provas e experiências pessoais.

Existem ensinamentos (como é o caso da iniciação aos mistérios de Ísis, no livro XI), mas eles não podem germinar e desenvolver-se num terreno pronto, devidamente preparado, para aceitá-los.

É todo o significado do sofrimento de Lúcio: não haverá economia de provas para Lúcio trocar aquele descabeçado rapaz dos dois primeiros livros e tornar-se o homem cheio de sabedoria do iniciado aos mistérios de Ísis.

Se em algumas obras as provas ocupam as primeiras passagens, nas *Metamorfoses*, com exceção do conto de Psique e Cupido, elas se espalham por toda a obra. Essa diferença provém da importância dada a essas provas necessárias para a manutenção do herói: se um obtém seu ápice através de umas poucas grandes provas, outros as têm simples, mas que se estendem por toda sua vida. A sucessão de boas e más situações é imprevisível, reproduz todas as possíveis que a vida oferece e que Lúcio deve esgotar.

Ele procura diferenciar-se cada vez mais da bestialidade física ou moral que o envolve; ele é sensível; ele percebe que aqueles que o tratam, tratam-no cada vez melhor. O humano que emerge daquele disfarce animal, não tem mais tanto em comum com o Lúcio de outrora.

É, então, que a noite o surpreende solitário, na praia de Cêncreas e aí se opera um fato mais importante do que a transformação em asno: no seu sonho vai ocorrer-lhe a revelação de Ísis.

Lúcio cumpriu laboriosamente a parte catártica de sua iniciação. Ele fez parte de seu caminho mostrando-se obediente às ordens do destino.

Falta-lhe, agora, comer as pétalas de rosa. Ele não terá trabalho para encontrá-las. É a recompensa e todo o trabalho passado ou vivido. Ele mesmo não acredita, mas tem a confirmação por parte da deusa. Uma cesta de rosas ser-lhe-á oferecida, por assim dizer, por um sacerdote, na procissão que ocorreria no dia seguinte. Diz-se oferecida, pois o sacerdote com o cesto de pétalas, virá em sua direção e não achará ruim quando o asno começar a comê-las. A deusa diz: "não tenhas medo; rompe por entre o povo; ninguém se horrorizará, mas lembra-te de que, até o final de tua vida, terás um compromisso para comigo"

Há a descrição da procissão, de todos que dela participam. Depois da longa enumeração dos participantes, o sacerdote que vem em direção do asno, oferecendo o cesto de flores. Logo que o vê, o asno avança.

Ele descreve a sua transformação, agora em ordem inversa, descreve o seu estupor; pede um tecido de linho para se cobrir.

Vimos, então, uma terrível, mas necessária desintegração do herói, ponto preliminar para a sua reconstrução ontológica.

POR QUE ASINVS AUREVS?

R. Martin, na *Revue des Etudes Latines*, 1970, p.332, diz que na *Metamorfose* temos uma viagem, bem como uma idéia de alquimia

Participando de estados regressivos, caminhando e recebendo, às vezes, revelações superiores, Lúcio, que representa a psique humana, chega a conhecer possibilidades inerentes à sua condição.

É o sentido das peripécias, no final das quais Lúcio chega a uma forma de decantação, uma verdadeira metamorfose.

Diz o autor que *aureus*, em latim, pode muito bem significar: ruço, avermelhado.

A cor avermelhada era a cor detestada pelos fiéis de Ísis. Se o autor lhe deu a cor ruça, avermelhada, ele queria ter, já na cor, o que, para os fiéis de Ísis, era a representação dos pecados e das forças do mal.

Portanto, o próprio título do livro já traz uma significação ontológica, participa de uma natureza afastada de Ísis, um ponto de perfeição, para quem a psique humana quer dirigir-se.

Essa ambivalência é notavelmente mostrada pela do termo *aureus*: tomado no significado de ruço, avermelhado, ele representa um estado inicial, regressivo; mas, se lhe damos a importância da matéria e não da cor, o ouro encontra seu estado sublimado de luz que se torna fim simbólico e em direção do qual volta a busca da alquimia: a busca da perfeição.

Muitas imagens fundamentais de *Metamorfoses* são assim bipolarizadas.

A luz, símbolo bastante importante nessa procura, carrega-se dessa ambivalência em vários pontos; há, nas *Metamorfoses*, uma verdadeira e uma falsa luz. Esta é a ruim, artificial, emitida pela lâmpada de Psique (V 20, 21, 23) ou pela de Panfiléa definida já pela sua natureza como ruim. É Milão, marido de Panfiléa, que diz: "é uma sibila famosa... com essa lâmpada ela observa tudo o que se passa no céu como se fosse um laboratório".

Há, depois, a luz verdadeira e boa, quer ela se irradie do próprio Amor (*met.* VI, 13, 21), quer ela se irradie da deusa Ísis: "Em plena noite, vi o sol brilhar como uma luz branca" (*Met.* XI 3, 10).

Encontramos, ainda, bivalência no próprio nome de Fótis, que por sua etimologia, significa o mesmo que Lúcio: luz. A irradiação que provém de Ísis – e da qual o nome do iniciado é como um reflexo – brilha tão forte que eclipsa as luzes imperfeitas ou maléficas como a de Psique ou de Panfiléa.

Também existe um bom uso da luz, o que presta homenagem à deusa; e outro que procura desvendar seus mistérios sem o devido preparo ou contrapor-se a seu poder: é através dessa complementaridade de símbolos aparentemente opostos que se exprime, nas *Metamorfoses*, a mensagem de ÍSIS.

BIBLIOGRAFIA

BAYET, J. *La Religion romaine*. Paris, 1969.

FERGUSON, J. *The Religions of Roman Empire*. Ithaca, New York, Cornell Univ. (1976).

GRIMAL, P. *La civilisation romaine*. Paris, Arthaud, 1974.

THOMAS, J. *Le dépassement du quotidien*. Paris, Les Belles Lettres, 1986.

RÉSUMÉ: Pour expliquer pourquoi l'écrivain latin Apulée a donné à son chef-d'oeuvre le titre de *L'Ane d'Or*, (*Asinus Aureus*), l'auteur comment le rôle exercée par la déesse Isis dans la destinée de Lucius, le principal protagoniste, et montre que, comme dans d'autres livres de l'antiquité greco-romaine, c'est une recherche qui est contée, recherche qui culmine avec l'initiation du jeune personnage aux mystères de la déesse égyptienne qui lui restitue sa forme humaine (Lucius avait été transformé en âne). Ce thème mythico-religieux est discuté à travers de nombreuses références au panorama socio-politique et culturel de la Rome cosmopolite de l'époque d'Apulée, qui avait importé et donné abri à un certain nombre de divinités étrangères, comme Isis justement, et maintenant les rejetait, dans l'intention de redonner vie au panthéon traditionnel.

100

O RELATO DE ISMERINA
(Fragmentos de uma viagem à Paraíba)

Aurora Feroni Bernardini

RESUMO: Durante um Congresso de Literatura, uma professora da USP visita o estado da Paraíba, como conferencista. É período de eleições, num Brasil pré-"abertura" política. Como atividade paralela, passa a acompanhar uma conhecida advogada local, que estava realizando "sozinha" a reforma agrária no Nordeste e pleiteava agora uma vaga na Câmara de Vereadores. É apresentada a vários amigos e simpatizantes da advogada, alguns dos quais residiam em sua própria casa, como a velha Ismerina, pessoa sofrida como todos ali, porém sempre disposta a uma conversa e com uma boa estória para contar na ponta da língua. A professora decide registrar o seu depoimento, impressionada que está com o seu valor poético (Ismerina é uma excelente contadora-de-estórias) e com o seu significado humano.

O relato se prende a uma viagem que fiz à Paraíba, estado do Nordeste do Brasil, em fins de 1982, a convite de uma entidade que patrocinava um Congresso em Literatura. Havia lido a *Descrição Geral da Capitania da Paraíba*, de Elias Herckmans, traduzida por José Higino, e o livro de Orlando Tejo sobre *Zé Limeira, o poeta do absurdo*, e tinha muito interesse em conciliar as atividades do Congresso com o conhecimento da realidade circunstante. Comentei com conhecidos sobre a viagem iminente e um deles me falou muito de uma advogada de Campina Grande, "mulher aguerrida e lutadora, que está tentando realizar a reforma agrária sozinha. Esta mulher é conhecida até em Cuba. Roberto Retamar a considera um de nossos heróis nacionais. Consegui que um grande número de famílias de lavradores que moram há mais de trinta anos no campo, perto da cidade, tivessem legalmente assegurada a posse das terras que ocupavam e isso, pode-se imaginar a que preço: numa luta acirrada e interminável contra os proprietários locais e os políticos a seu serviço. O nome dela é Tereza".

Chegando ao hotel de Campina Grande, comi espiga de milho assada num braseiro da rua principal e fui ao salão do Congresso. Faixas multicores, barracas de produtos típicos na porta e um público apinhado de estudantes do secundário, preparados, assinando boletins de presença para que a nenhuma das sessões fal-

tassem ouvintes. Alguns coronéis aposentados constando do programa como "Conselheiros" da comissão organizadora. Olheiros, melhor seria, pois a "abertura" ainda não era cogitada e, no norte, as organizações oficiais funcionavam como a administração dos tártaros: "olhos e ouvidos do rei". Muito que bem. Assisti à primeira sessão e retirei-me. Nada mais, nada menos do que era esperado. De volta ao hotel, telefonci para Tereza. Disse a que vinha e que gostaria de passar 24 horas com ela, "um dia na vida de Ivan Denisovitch", brinquei. Acompanhá-la em todas suas tarefas, viver em sua casa, sair para a sua luta, sem consideração para com minha origem paulista, minha diferença. "Ela parece, mas não é não" ouvi Tereza dizer a um companheiro – que estranhava meus traços europeus. Sou grata a Tereza por ter-me aceito assim: loira, lavada, estrangeira. Este é o aspecto nacional que tudo redime e que tudo põe em risco. Aceitam a todos, indiscriminadamente, conquanto venham com uma flor na mão.

A flor, no caso de Tereza, só poderia ser a correntinha do padre Cícero, ou do Padre Ibiapina, ou de outro padre Zé qualquer, beatificado pelos ansios da população desvalida. Jamais, como ele pensava na época da Faculdade de Direito, a foice, a peixeira, o forçado.

A primeira coisa que Tereza entendeu, quando voltou à Paraíba como advogada militante, após a perseguição de uma década no Rio, era que tinha que pregar as reformas de base ao lado dos bispos nordestinos que, curiosamente, eram a parte militante da igreja, contrariando os desígnios da corte pontifícia.

"Ninguém faz pesquisa no Brasil", disse-me Monsenhor Luiz, que visitei ao lado de Tereza, logo de manhã cedo, possuidor da melhor biblioteca do Nordeste. "Para percorrer os caminhos de Padre Cícero, temos de esperar o ensaio de brasilianistas como Ralph della Cava, ou saber de Lampião pelo "The Bendit King", de Billy Chandler.

"Quem se importa em refazer os passos de Ibiapina? Quem deixa o gabinete e as bibliografias compiladas escavando arquivos e fazendo pseudo-pesquisas em cartórios, para vir até aqui estudar os índios desmemoriados, os jítós?"

Monsenhor Luiz fala um português castiço, com grande esmero. "A senhora é crítica?" – pergunta-me com um interesse deferente, não isento de piedade.

"Em nossa meditada opinião a crítica entrou numa espécie de colapso. Rendeu-se aos valores da consciência literária sem maiores repensamentos. Com isso perdeu-se, sociologicamente."

Como assim, Monsenhor? Há tantos críticos hoje que são também jornalistas, intérpretes engajados de nossa época... "A literatura não tem poder de gerar novas formas ideológicas, ao menos no Brasil. Ela tem que correr, para mal alcançar alguns reflexos de nossa realidade: a realidade das elites. E digo mais: o próprio escritor hoje escreve apenas o seu próprio mito". Mas Monsenhor, não pode haver coincidência entre o mito do escritor e o mito do povo?

"Mito do povo? – Monsenhor sacode a cabeça, como a dizer, a César o que é de César". Se há uma obra cultural, do tempo do ronca, como dizemos nós

aqui, que deve ser salva, antes que se percam os últimos resquícios, é justamente a do padre Ibiapina. Como fez Ataliba Nogueira com a de Antônio Conselheiro. Eu não posso dá-lo à senhora por que se foi pelas mãos de um amigo e ainda não voltou. Ele desencavou sermões do Conselheiro preparando a festa de Nossa Senhora das Dores, dos quais se depreende que ele não é aquele idiota fanático de quem fala Euclides. Ele faz sermões recheados de expressões bíblicas para reforçar sua experiência dolorida: seu tema é de âmbito nacional, como o de Ibiapina. Sabe, o missionário do Nordeste cearense, que firmou-se aqui, na Paraíba. Ele peregrinava por este Nordeste inteiro abrindo igrejas e cemitérios. Ele tem rastros em todas as regiões do Nordeste. É preciso ir lá e verificar a história. Como fez um alemão, Umhard, não lembro bem o nome, que conseguiu dois livros de crônicas sobre Ibiapina e, em 83, vai ser o centenário dele.

"E os índios Jitós – retoma Tereza, vendo que o velho padre se perde no enredo de suas recordações, querendo me obsequiar com algo de muito insólito – "são uma tribo desmemoriada. Só se pode subir lá onde eles estão, em tempo de seca. São mais de cem metros quadrados escavados dentro da terra. É lá que se encontram as covas de caboclos. Mas é preciso ir com quem conhece o local. Por causa das cobras que vivem nas covas, junto às cerâmicas. Há um episódio como o da Inês de Castro: mandaram matar a todos, há uns vinte anos. Sobrou apenas uma família, e agora uma única índia desmemoriada, que conta coisas estranhas sobre as inscrições rupestres que têm lá. Você falará com Ismerina, que ainda lembra de alguma coisa". Nossa visita matinal ao Monsenhor finda-se abruptamente. Entram Domitila e Moema, que têm que falar com Monsenhor sobre a situação dos índios bolivianos. Ficamos de voltar à noite, para a fala ao público. "Vamos, diz-me Tereza, vamos até em casa".

Saio do gabinete imemorial de Monsenhor Luiz com um eco deste apelo à história. Alguém que relate os mitos deste povo, seu clamor, sua esperança, antes que o tempo os arrase e banalize nos anúncios anônimos da TV Globo – como no filme *Bye Bye Brasil*, diz-me Tereza, atenta.

Campina Grande está em época de eleições municipais. Tereza é candidata a vereadora pelo PMDB. Aqui, diz-me ela, a diferença com o PDS é mínima. "Quem manda são os donos da terra e quem tem dinheiro, de um lado ou de outro. A casa que eu tenho é grande. Consegui-a como parte do pagamento por um processo de herança de uma minha cliente muito rica, dona Idalina, a madrinha de minha filha; você vai conhecê-la. Fiz uma reforma agrária lá dentro. "Passamos pela casa de dona Idalina. É grande, mais de doze cômodos. Há bordados pelas mesas todas e o culto da culinária." É aqui que preparamos os banquetes políticos – diz Tereza apresentando-me à devotada senhora –, sábado vamos fazer um com um cabrito que mataram lá em casa. Pena você não estar aqui. No quintal, criam perus e cevam-nos com aguardente, pois a carne fica macia. "Nas paredes há estampas de beatos com a lamparina acesa. As colchas de crochê cobrem as quatro camas de seus quartos. "Só às vezes a Isildinha dorme aqui. Minha última filha, a

quem dona Idalina nomeou sua herdeira". Isildinha tem uma bala na cabeça, consequência de um tiroteio com a "mão branca", o correspondente ao "esquadrão da morte", de São Paulo. Mão branca está a mando dos donos da terra que querem impedir o trabalho legal que Tereza desenvolve no campo. É muito simples, explica-me Tereza. "Comecei com uma poucas famílias, na Lagoa Nova, residindo há mais de trinta anos no campo. Consegui que elas tivessem o direito legal de posse dessas terras, das quais tiram seu sustento, sua sobrevivência. Agora são mais de novecentas famílias, mas não pense você que é coisa estabelecida. Vivo recebendo ameaças, minha vida é imprevisível. Eles é que devem se conscientizar de seus direitos, para saberem defendê-los, mesmo quando eu não estiver". Saímos da casa de Idalina e passamos pelo mercado. Homens param e abraçam Tereza na rua. "É a nossa candidata" dizem eles, olhando para mim como se fosse enviada de algum jornal estrangeiro. "Mais, é a mãe da gente".

Olho comovida para Tereza que tem a minha idade. Seu rosto é curtido pela aspereza do tempo que passou, parece não registrar os anos.

"Manoel Bonito também é candidato a vereador", diz-me Tereza. "O mal dele é que ele é louco por dinheiro. A cunhada ficou viúva é ele cobra juros da cunhada. Coisa feia, vai largar disso, não é Manoel?". Ele sorri. "Conte para a nossa amiga como foi a história da invasão". Tereza é solícita. Ela quer muito que as coisas sejam conhecidas. Jornalistas alemães já estiveram ali, rodaram um filme e ficaram de mandar cópias. Mas ninguém nunca mais soube de nada. "Foi assim. Nós tínhamos a nossa plantação há muitos e muitos anos. Certo dia o administrador mandou colocar estacas para nós não entrarmos. Fomos à doutora Tereza e ela disse, não pode não. Reclamamos, o delegado intimou a três. Fui com trezentos. Se plantarem estacas, dissemos, é só a gente arrancar e queimar. Aí o delegado falou: 'Agora vocês vão para João Pessoa' Ninguém foi. Voltamos cada um para sua casa. O Teixeira disse: se vierem me caçar, tem a peixeira aqui, pronta".

Saímos do mercado. Um verdadeiro cenário, para os olhos leigos de um estranho. Potes de barro, sacos de farinha, raízes tuberosas. E as bancas do cordel. Tereza faz questão de me comprar o folheto de São Saruê, uma espécie de terra prometida do Nordeste.

Última etapa antes de chegar a casa de Tereza: uma rápida parada pelo Fórum para saber de uma audiência com o juiz. Tereza é recebida com abraços. É afetiva e comunicativa. "Eu não cobro dos pobres", diz-me ela. " Não sou como a Fafá. Você viu que bonita que ela é? Ela cobra de todos. Mas o marido tem ciúmes dela. Costuma até bater-lhe. Coisa feia, não é? De fato Fafá é bonita, devotada, formosa, cheia de braçaletes.

"A mulher do Nordeste é mesmo assim: nem os estudos conseguem emancipá-la do machismo".

Chegamos à residência de Tereza. Uma antiga casa de fazenda recomposta, circundada por lotes de terreno, todos cultivados. Entramos. Uma multidão de

pessoas que vão e vêm. Entram na cozinha depositando coisas, saem carregando outras. Descansam um pouquinho no banco de madeira da sala, para dar uma olhada na campanha política, na televisão. São as famílias que moram nos lotes da casa de Tereza. Sem contar os afilhados, os amigos, os empregados. A mais velha entre eles é Ismerina. Conhece coisas que os outros nunca ouviram."Ismerina, venha conhecer a professora. Ela gostaria de ouvir você falar". De fato, comentei com Tereza, a fala de Ismerina é admiravelmente poética. Ismerina, rosto sério e suave, ainda esbelta em sua roupa de renda e de florzinhas, senta e conta.

RELATO DE ISMERINA

Meu nome é Ismerina Maria da Conceição, de Lagoa Nova. Nasci e me batizei lá. Meu esposo é filho natural de Bananeiras. Ouvia papai falar em sertão. Ele dizia: Minha filha, é um lugar tão bom, tão grande, mas por outra parte é um lugar que tem muita pedra. – Pai, eu queria ir lá nem que fosse a passeio – dizia eu.

Certo dia, errando foi em março de 1937, quando o campo onde estávamos aboletados já não dava mais para nos dar o próprio bocado. "Vamos para o sertão", meu avô disse. Não sei quantos anos o papai tinha. "Eu não estou ouvindo nem estou vendo, Jesus conta", ele falou.

A gente achando por aí por fora, pode ir. E assim fomos, para a fronteira do Rio Grande e Paraíba. "No Loredo tem um povo que está catando algodão." Para lá fomos, esse tal do Loredo, morador do pai dessa, que está aí. Eu fui crescendo até que um dia teve a festa. "Eu vou lá olhar, "disse meu futuro esposo". Tem uma velha e uma nova. Eu vou olhar para essa brejeira, se for bonita vou ter uma paquera."

Gente alva eu tenho abuso, com quem eu não queria, não chegou. Com quem eu queria, chegou e eu abracei.

Pergunta à minha mãe e ela te diga quem eu era.

Aí, ele ficou por ali e eu fiquei olhando. E ele foi jogar uma sueca. A gente de longe joga melhor do que de perto. Ele olhava para o sol, tinha isto de intimidade na casa. E a minha velha que se gastou a vida, doze filhos, foi e botou mais esse prato de leite.

Ele era bom para mim, eu não fiz e não vou me acondenar, mas ficávamos os dois apertadinhos.

Ele chegou na cor desta toalha e eu estava fazendo roda para se pôr. Neste tempo ele era bom de saúde (chora). Depois ficou inválido das pernas.

Como de fato de maio para o fim fui eu que sustentei.

"Você quer casar comigo?" Dona Vera... eu fiquei branca. Se você tem dito... Aí eu fui com toda vergonha. Eu disse sim!

Também eu nunca dei trabalho a ninguém. Quando era nove horas já tinha arrumado tudo em casa e até ia ajudar o Chico Nicol, farmacêutico. Tinha um en-

xovalzinho de meu. Quando foi na hora da igreja a igreja era assim. Era só atravessar a avenida e a gente já estava na igreja. Casamos, tivemos filhos, os anos passaram.

Na secona de 58 eu não tinha fé de escapar.

Foi essa aí que me deu de comer (aponta para onde está Tereza).

A seca era forte, o gado morria. Não tinha um homem capaz de tirar o couro e a carne. Porque os flagelados não saqueiam as propriedades.

Eles tem grande respeito à propriedade privada. Se na beira da estrada há uma vaca que morreu de fome eles não comem não. Vão saquear a cidade mas não invadem a propriedade. O sistema deles preconceituoso não deixa.

O gado morria assim. A gente também.

Foi naquele tempo que ele foi se operar. Tempo ruim. Duas filhas tivemos, duas se perderam com a vida. Mulher não pode precisar.

Um dia vem outro rapaz de Boa Vista: "O povo está bravo lá na caatinga." Jerimu – digo pro meu velho –, eu quero a goiaba para fazer doce. Eu tenho sofrido mais que a jumenta da Coleira. Vamos mudar pro Cariri. "O senhor tem sítio lá?" "Tenho propriedade lá". Vamos pra lá, meu velho. E assim fomos. Morar no Cariri é bom.

Só que a tábua de pau pegou ele. Da firma que construiu a estrada de ferro. Pegou ele e ele morreu. Ele levantava a cabeça e depois baixava.

Quem não quer morrer nasce morto.

Sofrendo assim, quem não tem não deve nada.

Êta mundo velho.

Pois eu fiquei vivendo lá até que minha mãe morreu. Depois voltei para Natal, no Rio Grande do Norte, na casa da vó de Tereza. Família grande, com muito filho para trabalhar.

Ximarria – o tempo num instante passa.

Foi no mês de abril, maio, junho que sua avó não tinha ainda esfalecido – ela esfaleceu na véspera do santo – foi quando dois bandidos foram lá, atrás de Tereza, em 1964. Tereza estava escondida, eles entraram. Arrombaram a porta e entraram.

"O comício da Maria Barbosa está uma apelação", foram dizendo eles. Em primeiro lugar está Nosso Senhor Jesus Cristo e Nossa Senhora, disse eu. "Onde está dona Tereza?", foram dizendo eles, me empurrando.

Eu disse que não sabia, mas Tereza tava escondida no caixão de defunto a caminho do Rio de Janeiro, que a coisa aqui no norte estava mais brava ainda.

Eu tinha passado a noite todinha no quarto da avó dela. Fazendo quarto ao cadáver.

De tardezinha vieram uns caçadores de rua para caçar ela. Aí esses caçadores se arrancharam em baixo do pé de oiticica. Frente com frente ficou assim: casa com casa.

Anoiteceu. Jantamos. Enquanto a comida assentava eu estava vendo eles, arranchados.

Eu tava dormindo um sono tão bom. Meu sono, por pesado que ele seja, ele é maneiro.

Eu senti tá-tá-tá, lá pros lados da porta.

Aí, com um pouco mais, de novo. Despertei-me mesmo.

Eu ouvi um resmungo do João. Eu disse "João". Ele disse "o que é?"

Eu digo: "João, aí no terreiro tem gente." Eles bateram na porta. "Quem diabo bate na minha porta?" Essa minha tia levantou-se e acendeu a luz. Abriu a porta da frente. Quando eles vieram pedir licença já estava na porta do meio e os soldados ficaram fora.

Pediram licença e um foi para o quarto. Dos dois meninos meus e do João. Um foi no quarto e focou. Minha casa é dividida por duas, sendo uma. Corrigiram a casa todinha, focaram tudo, não sobrou canto.

"Mulé" – me deu um secume na minha boca – "Sabe me dar notícia. Dona Tereza Braga é comunista." Mas ela já tinha sumido lá do sítio.

Se vocês dissessem onde ela estava, eles davam não sei o quê.

É bom que eu fiquei tão assim, que eu, é bom que tava só de combinação.

Criatura, quando olhei para mim e vi que estava só de combinação, minha boca secou que ficou como língua de papagaio. E eles olhando: e pinicava o olho um pro outro. Eu fiquei tão alheia, tão sem ar, quando fui pegar o urinol pra jogar pela janela.

Ele falou: "Não, não senhora" E ele era tão alvo que as mãos dele eram brancas.

"Eles vão falar coisas pra você", cochichou-me o João. "Mas você não se teima. Esses garotos, você sabe que estão debaixo de ordem."

"Você e seu marido vão para Fernando de Noronha."

"Não é longe não – disse eu – são dois dias de viagem."

Os garapés estavam todos cheios d'água.

As muriçoca estava tudo mordendo.

Água, lama, muriçoca. Se pegassem a Tereza eles torravam ela.

"O senhor – disse eu – vai numa diligência. Se não achar nada, pronto. É que o senhor vai dizer"

Botaram que a Tereza tinha saído de Natal dentro do caixão.

"Vamos" – disse ele –. "Vamos".

Té logo, vá desculpando. Pode dormir seu sono sossegada que nós não volta mais.

João disse "olha!"

Aí minha tia fez o fogo, fez o café e fomos para a nossa rede.

E a Tereza foi ter no Rio com a Berenice.

Uma era a mesma coisa da outra.

Nós estivemos apertados por causa deles?

Eu é que não ia dizer onde ela estava.

Houve um juramento, mas isso aí foi muita promessa pra essa criatura não ir presa. Quando ela fugiu saíram de noite num jipe, pela Várzea. Foram deixar

ela na casa de um fazendeiro que era até cangaceiro, dentro de uma sacada de ser-
ra, no estado do Ceará. Elas estavam como filhas desse homem.

Depois dona Iva foi me dando notícias delas lá no Estado do Rio, mais de
dez anos.

Até que um dia a cachorra chorou. Mas ela está com o bucho cheio, falei,
que será que ela tem. Fui ver. Era Tereza.

Tereza interrompe a história finda de Ismerina. É hora do almoço. Em sua
casa vão chegando marido, filhos, afilhados, companheiros de chapa. "A política
não é a Paraíba. Nós temos que ganhar metade deste país. Você tem que ter con-
vicção. Como é que é? Entra paera o P.P. por causa do Marins. Volta para o
PMDB por causa do Marins. Quem que você é, mulher de homens?"

"A coisa mais difícil do mundo é a gente ensinar".

"Tem que ter muita paciência".

O almoço está posto. Um feijão paraibano especial que dá em arbusto o
ano inteiro. Parte do bode do churrasco, tapioca e muita verdura.

"Plantamos tudo aqui no terreno da casa. Cada um tem um lote e vende o
que planta." Naturalmente, cada família que reside no terreno de Tereza tem uma
história sofrida em seu passado. Como o casal de idade que matou seus filhos e os
enterrou no pé de bananeira, "para que não crescessem escravos. A gente não sa-
bia que ia poder ter uma terra da gente." Os filhos de Tereza são crianças, são
santos como o pai deles, diz ela, mãe coruja. Mostra-me uma composição do me-
nino de oito anos.

Agora, diz o marido de Tereza, vamos para o campo. Já são quatro horas
da tarde e há uma brisa fresca que perpassa a natureza. O clima de Campina
Grande é privilegiado, informa-me o Tobias, afilhado de Tereza e motorista do
fusca que nos leva ao campo. Uma hora de estrada e chegamos.

A primeira casa é a do compadre de Tereza. Ele tem doze filhos peque-
nos, todos morando com ele. A casa é baixa, sem luz nem água. Expande-se
horizontalmente pelos cômodos de barro, como uma catacumba. Na cozinha, o
lugar central, ferve um panelão de feijão com quiabo. É tão delicioso, regado
a caninha, que dispensa a carne. O quiabo engrossa o caldo e dá-lhe consistên-
cia de uma gelatina. Na rede chora uma criança: está com dor de ouvido. Te-
reza faz-lhe um emplastro e orienta a mãe para que o reaqueça de hora em
hora. A criança pára de chorar. O grupo dos homens na cozinha agora aumen-
tou. Afluiram não se sabe de onde, não se ouviu nenhum som. A campanha
política os une como numa conspiração.

Após o segundo gole de cachaça, sorriem, sem constrangimento. Contam
casos curiosos, numa camaradagem viril, que nos inclui a ambas. É uma glória de
sensação. "Cumpadre Tomé, mostre onde está" – "É aquele das estacas", confi-
dencia-me Tereza. Imediatamente ele suspende a ponta da camisa e deixa entre-
ver a peixeira, do lado do bolso direito da calça. O dono da casa intervém, quase
sem dentes. Em sua observação risonha ressoa a palavra " caraio". Em volta da

casa, "o campo" é impressionante. Pés de salada de um metro de altura, batatas, milho, tapioca, feijão, todos crescendo na maior fartura. "É que a região é fértil", explica Tereza, quando visitamos, umas após outras, umas dez casas, em campanha.

Fala-se em candidatos, estratégias várias. "Se todos os posseiros da Lagoa Nova votarem em mim, já estou eleita". "Mas Tereza, como, se votarem? Eles não percebem o que você faz por eles? Conseguir que possuam o produto da terra que cultivam, que ninguém os roube, que ninguém os explore"? Tereza sacode a cabeça. "Isso aqui é Nordeste. Você não imagina o que é isto aqui. A força que esta gente tem para enganar os simples, para iludi-los com uma mentira e, depois, para desviar os votos. Isto aqui é Nordeste."

ABSTRACT: The work is about a trip I undertook to Campina Grande, a city of Paraíba, a state of North-East of Brazil, in 1982, and my meeting with Tereza, an extraordinary woman, responsible for the settlement of many miserable families in the prosperous region of Lagoa Nova. Her story was told me by Ismerina, an old placewoman of Tereza's family, no more alive.

A LITERATURA FEMININA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO

Nelly Novaes Coelho

RESUMO: Reflexões acerca da força inventiva e das peculiaridades formais e/ou temáticas da criação literária, produzida pela mulher brasileira, desde os anos 60/70 até o momento (1989); e analisada em relação à crise sócio-cultural ainda em curso em nosso século.

Entre as conclusões provisórias a que se pode chegar, pela análise da produção de vinte escritoras (selecionadas em função não só do valor intrínseco de suas obras, mas também como representativas das várias tendências da ficção contemporânea), registramos: a consciência de que à linguagem poética ou ficcional compete dar realidade definitiva às novas vivências; a presença de problemáticas específicas do "eterno feminino" em transformação; a inexistência de uma sintaxe linguística especificamente "feminina" (tal como alguns estudiosos tentam provar); a evidência de que o valor literário de uma obra não depende do sexo do autor ou autora, mas do talento de cada um; e finalmente a importância basilar que essa literatura adquire para um possível conhecimento ou conscientização das transformações estruturais que atingem hoje a Sociedade e a Cultura herdadas.

Entre os fenômenos mais significativos deste último quarto de século, no âmbito da Literatura e da Crítica, está sem dúvida a crescente importância que vem assumindo três áreas de criação literária que, tradicionalmente, eram ignoradas ou minimizadas pela cultura oficial. Referimo-nos à literatura escrita pela mulher; à literatura destinada às crianças ou jovens e à literatura "negra".

Está claro que, muito mais do que simples moda, esse triplo interesse arraiga em um fenômeno cultural muito amplo: a inegável emergência do "diferente": o espaço conquistado pelas vozes "divergentes" no seio da Sociedade e a descoberta da alteridade ou do Outro (via de regra oprimido, pelo tradicionalismo instituído) que impedia (ou impede?) ao Eu sua verdadeira auto-descoberta.

Já não há dúvida de que, na base das mudanças que dia-a-dia alteram o mundo herdado do passado, está a gradativa e crescente mudança dos conceitos que definiam, nos planos social, econômico e político, as figuras da Mulher, da Criança e das chamadas "raças inferiores" (as que, escravizadas pelo branco, ajudaram a construção desta nossa esplêndida civilização-do-progresso, agora em fase de troca-de-pele.)

Nessa ordem de idéias, insere-se o chamado *boom* da Literatura Infantil a partir de meados dos anos 70; bem como a tímida produção literária ou crítica da "negritude" (e também a redescoberta da nossa "mitologia indígena"), que se tem manifestado, entre nós. E, principalmente, se compreende a força com que a Literatura Feminina se vem impondo à Crítica, como um fenômeno especial a exigir a atenção; mesmo a despeito das muitas vozes (inclusive de muitas escritoras...) que vêm nessa distinção (feminino versus masculino) mais uma discriminação.

A nosso ver, muito longe de consistir "discriminação" ou de se identificar com um novo preconceito (a pretensa substituição do Machismo pelo Feminismo), a preocupação especial que, nestes últimos anos, a Literatura Feminina vem despertando nos leitores e nos estudiosos, se liga ao fato de que a metamorfose-em-marcha no mundo de hoje tem, na *mulher*, a sua pedra-de-toque.

Já se sabe à saciedade que, entre as grandes revoluções inovadoras a que nosso século vem assistindo, a que arraiga na transformação do mundo feminino é das mais decisivas, pois atinge as bases do Sistema de relações vigentes no mundo civilizado que herdamos.

Note-se, ainda, que a atenção que a produção literária das mulheres vem exigindo da Crítica, como fenômeno específico que é, em meio à produção literária geral, não se identifica com uma *intenção* judicativa. Não se trata de saber se a literatura "feminina" é melhor ou pior do que a "masculina". Obviamente já não têm mais sentido as discussões que se centravam na questão do "valor" maior ou menor de um ou outra; pois já é ponto pacífico o fato de que valor literário não tem sexo. Tanto há os grandes escritores ou escritoras, como os meramente bons, medíocres ou péssimos... O confronto entre ambas as produções levam facilmente à conclusão de que homens e mulheres se igualam em força ou energia criativa (desde que tenham idênticas oportunidades de desenvolvimento cultural), e que a maior ou menor "espessura" literária de cada obra depende exclusivamente da maior ou menor "qualidade" do espírito que a produz, seja de homens ou de mulheres.

Nesse sentido, a Crítica atraída pela produção literária da mulher tem-se preocupado basicamente em descobrir *o que é*, essa literatura; como se constrói e por que trilha determinados caminhos (temáticos, estruturais, estilísticos, ideológicos, etc.) Ou, pelo menos, tem sido esse o "horizonte de expectativa" que permanece em nosso espírito quando, diante de cada livro ou nova autora, entregamo-nos à leitura e à análise, tentando chegar ao além-texto ou ao subtexto, onde estaria oculto o essencial.

Para nós, a ponte para esse "diálogo com a esfinge" (que é cada obra literária autêntica) está nas relações estabelecidas entre a obra e o momento histórico-cultural em crise, que a gerou. Em maior ou menor grau, a Crítica literária atual empenha-se em detectar as relações entre a obra e a atmosfera cultural em que ela "respira". E, a partir dessas relações, caracterizar a linguagem criada, a vibração de sua matéria poética e os inúmeros aspectos que fazem dela uma obra literária autêntica e "contemporânea".

Talvez não seja exagero afirmar (só o tempo o dirá...) que, atualmente, a produção literária das mulheres é muito mais expressiva do que a dos homens, em se tratando de *testemunho* ou *reflexo* da crise civilizacional ainda em processo. Crise que abala muito mais fundo os valores ou padrões do comportamento "feminino", do que atinge os padrões "masculinos". Daí, por exemplo, a "busca da identidade", – uma das forças motrizes da literatura atual, seja mais exasperada na criação literária das mulheres, do que na dos homens.

Nosso percurso, neste breve ensaio sobre a literatura feminina no Brasil, procurará estabelecer os nexos entre *crise* e *criação literária*, como abertura de caminhos à compreensão de suas peculiaridades. Começemos pelo mais geral e abrangente.

A CRISE DA MULHER NO SÉCULO XX

Analisando a crise da mulher em nosso século, o filósofo Julian Mariás chama a atenção para o fato de que a palavra "crise" tem a mesma raiz que "crítica" e que o significado predominante de "crise" é desorientação, não de um indivíduo ou grupo, mas de uma coletividade, – o que dá o caráter histórico que todas as crises apresentam. Nessa ordem de idéias, a "crise", que vem sendo vivida pela mulher em nosso século, se identifica com uma *crise histórica*, gerada pela desorientação de homens e mulheres diante de uma avalanche de interrogações, postas pelos novos tempos, sem que se encontrem respostas seguras e indiscutíveis para cada uma delas. Diz Julian Mariás:

"No século XX, a mulher se pergunta por si mesma. Dir-se-á: não o fazia antes? A mulher não se perguntava por si mesma? Não no mesmo grau, com as mesmas frequência e intensidade. Cada mulher (como cada homem) se pergunta por si mesma. A vida humana consiste em cada um perguntar-se por si mesmo e ir dando um significado ao nome próprio que cada um de nós possui: isso é nossa biografia. Mas normalmente, as mulheres perguntavam *cada uma por si mesma*; pois em outras épocas dava-se por suposto *o que é mulher*; as mulheres acreditavam saber o que era ser mulher (ou o que devia ser) ./.../ inclusive o que era mulher exemplar, pareceu óbvio na maioria das épocas ./.../ Atualmente não o é. Ao lado da pergunta que cada mulher faz a respeito de si mesma, singularmente, há uma questão prévia: Que quer dizer "ser mulher"? Que significado tem? Agora, precisamente agora, nesta época em que vivemos. Mas esta questão não é exclusiva dela, porque o *homem está referido à mulher*, nisso consiste ser homem, do mesmo modo que ser mulher consiste em *estar referida ao varão*. A crise em que a mulher se encontra quanto à sua própria condição envolve imediatamente o homem".

Temos aí o problema colocado com clareza. Na verdade, em todas as épocas, e das mais variadas maneiras, o mundo feminino foi apoio e espaço concreti-

zador das idéias, crenças, conquistas ou inovações do mundo masculino... Assim, nada mais natural que agora também esteja sendo o espaço por excelência onde o "novo" se está forjando, em meio a desencontros, perplexidades, acertos e desacertos. Com a diferença de que, agora, um dos elementos-chave da mudança-em-processo é o *próprio mundo feminino*, é a própria condição-de-mulher que tenta se redescobrir e se reequacionar em sintonia com as novas forças imperantes. Como diz, Marina Colasanti:

"... somos mutantes, mulheres em transição. Como nós, não houve outras antes. E as que vierem depois serão diferentes. Tivemos a coragem de começar um processo de mudança. E porque ainda está em curso, estamos tendo que ter a coragem de pagar por ele. /.../Saímos de um estado que embora insatisfatório, embora esmagador, estava estruturado sobre certezas. Isso foi ontem. Até então ninguém duvidava do seu papel. Nem homens, nem muito menos mulheres./.../Mas essa certeza nós a quebramos para poder sair do cercado".

Só através dessa perspectiva, a de *um mundo em mutação acelerada* de suas antigas bases, é que se pode compreender melhor as transformações que se vêm processando no voz feminina que, nestes últimos cinquenta anos e cada vez com mais força e essencialidade, se vem fazendo ouvir na Literatura Brasileira.

Há uma voz especificamente "feminina"?

Uma das perguntas mais frequentes que se colocam hoje nas discussões sobre a Literatura Feminina, diz respeito à especificidade da voz que ali fala. Haveria um discurso essencialmente "feminino"? Existiria uma *linguagem feminina* na Arte? Evidentemente, não são perguntas ociosas ou gratuitas e têm sua razão de ser, uma vez que em passado recente acreditava-se em diferenças de ordem biológica que determinariam a criação artística do homem e da mulher: o primeiro, sendo ativo, forte e dinâmico seria dono de uma arte idêntica à sua natureza viril; enquanto a segunda, sendo sensível, frágil, psicologicamente sutil, afetiva, ingênua, etc. criaria uma arte também delicada e frágil...(como vemos, já nessa diferenciação está patente a presença do modelo-de-comportamento que se considerava ideal para a mulher...)

Hoje, as diferenciações continuam a ser pesquisadas, principalmente via psicanálise junguiana, que aponta para um simbólico masculino, – *animus*, e para um simbólico feminino, – *anima*. Entretanto, as análises têm provado que nem sempre tais simbolismos correspondem ao sexo correlativo... O que nos leva a concluir que a diferenciação entre a criação literária masculina e feminina não pode ser decidida exclusivamente no âmbito do biológico.

Há ainda as pesquisas ao nível do discurso, que apontam como características "femininas" na literatura contemporânea: a palavra fragmentada; a tendência

a impregnar a palavra escrita com elementos da oralidade; a insistência no próprio emissor (o discurso voltado para o sujeito que fala); a projeção da linguagem no nível simbólico; a tendência a explicar o universo em lugar de interpretá-lo; a predileção pelo "detalhe", como ocorre com o relato popular; etc. (Cf. artigo de Marta Traba)

Como é fácil perceber, tais diferenciações estilísticas ou estruturais são comuns à linguagem moderna, desde seus primeiros "inventores". Resultam da crise cultural que o nosso século vem vivendo e, em absoluto, seriam características de uma maneira de dizer ou de um discurso literário feminino. Adotado por homens ou mulheres, o estilo contemporâneo, não estabelece nenhuma diferenciação plausível entre a escrita do homem e a da mulher.

Não haveria então nenhuma literatura *feminina*? A literatura seria uma criação transcendental, que se concretizaria em plano acima das contingências existenciais de classe, raça, sexo, etc.? Evidentemente que não. Ninguém duvida que a Literatura ou a Arte em geral, nada mais são do que formas especiais de relações que se estabelecem *entre os homens e suas circunstâncias de vida*, como dizia Ortega y Gasset. Ou melhor, a natureza da Arte depende do que acontece no contexto histórico, econômico, social, de classe ou de dominação, em que está "situado" o artista ou o escritor.

Nesse sentido, não é possível pensarmos a criação artística ou literária, em sua verdade maior, sem pensarmos na Cultura em que ela está imersa. É através dessa perspectiva que, sem dúvida, podemos falar em uma *literatura feminina* e uma literatura masculina... pois as coordenadas do Sistema Social/Cultural ainda vigente estabelecem fundas diferenças entre o ser homem e o ser mulher. Dessa diferença deriva, evidentemente, certas peculiaridades que podem ser detectadas na criação literária de um e de outro.

A grande mudança, que o nosso século trouxe para a vida da mulher, foi evidentemente fator determinante para o surgimento e expansão de uma literatura feminina que, em qualidade, está no mesmo nível da produzida pelos homens.

A "NOVA" MULHER

Dentre os fatores mais importantes que atuam na "gestação" dessa "nova" mulher (cuja presença na Sociedade se faz cada dia mais forte), destacamos o amadurecimento crescente de sua consciência crítica. Consciência que a força a se posicionar, não só em relação à falência do modelo-de-comportamento feminino, herdado da Sociedade Tradicional (a Sociedade cristã/burguesa/liberal patriarcal/capitalista que vem sendo questionada e abalada em seus alicerces desde o início do século), como também quanto à interdependência existente ou imposições do contexto sócio-cultural em que essa criação surge.

Desse amadurecimento crítico resulta, na literatura, a presença cada vez mais nítida de uma nova consciência feminina que tende, cada vez com mais for-

ça e lucidez, a romper os limites de seu próprio "eu" (tradicionalmente voltado para si mesmo, em uma vivência quase autofágica), para mergulhar na esfera do "outro", – a do ser humano partícipe deste mundo em crise. Daí que o eu-que-fala, na literatura feminina mais recente, se revele cada vez mais claramente como "nós". Em suma, nestes últimos anos, os problemas limitadamente "femininos" têm-se alargado no sentido de se revelarem ilimitadamente "humanos".

De uma literatura lírica/sentimental (gerada pela contemplação emotiva), cujo referencial de valores se paulava pelos padrões que a sociedade cristã/patriarcal defendia como únicos e absolutos (castidade, submissão à autoridade do homem, discrição, ingenuidade, paciência, etc.) a mulher chegou a uma literatura épica/existencial (gerada pela ação ética/passional), que expressa claramente o rompimento da polaridade maniqueísta, inerente à imagem-padrão da mulher, anjo/demônio, esposa/cortesã, "ânfora do prazer"/"porta do inferno", etc. Em lugar de optar por um desses comportamentos antagônicos, a "nova" mulher assume ambos e revela a ambiguidade inerente ao ser humano.

Isso significa que, da *submissão* ao "modelo", ela passa gradativamente à sua *transgressão* e nos anos mais recentes à busca de uma nova imagem que lhe permita auto-identificar-se novamente com segurança. Na área da poesia ou da ficção, vem sendo esse o caminho seguido. Caminho que explica também a exacerbação do Erolismo, como marca inequívoca de nossos tempos. De um bloqueio absoluto ao sexo, passa-se à liberação também absoluta. Entretanto, algo está mudando: o Amor está sendo redescoberto, em novas dimensões...

A POESIA

No âmbito da Poesia, as vozes femininas que (tal com as dos homens) se fazem ouvir a partir dos anos 60, embora apresentando as mais variadas tendências de estilo, processos ou temas, apresentam um traço comum que as aproxima e identifica como participantes de uma mesma força criadora: *a consciência experimentalista*, no sentido do *reajustamento da linguagem* às solicitações dos novos tempos e o impulso dinâmico de integração do ser humano e da poesia no processo histórico em desenvolvimento. Isto é, uma nova confiança na condição humana, devido à sua possível transcendência através da Arte e do Espírito. Ou ainda, uma nova interrogação do ser-poeta. O amor desaparece como tema ou passa para segundo plano. Em primeiro, aparece predominantemente o tempo e suas mutações.

É o caso de vozes como as de HILDA HILST (*Odes Fragmentárias-61; Trajetória do Ser – 66 e Exercícios para uma idéia-67*); RENATA PALLOTTINI (*Livro de Sônnetos-61; A Faca e a Pedra-65; Os Arcos da memória-71*); NEIDE ARCHANJO (*Primeiros Ofícios da Memória-64; O Poeta Itinerante-68; Poesia na Praça-70..*) YÊDA SCHMALTZ (*Caminhos de mim-64. Tempo de Semear-69..*) EUNICE ARRUDA (*É Tempo de Noite-60; O Chão Batido-63; As Coisas Efêmeras-64...*); IDA LAURA (*Poema Cíclico-62; Antecipação-68; Nova Idade-*

69); LAIS CORREIA DE ARAUJO (*Cantochão-65*); FULVIA DE CARVALHO LOPES (*De Amor e Morte-63, Poliedro-66, Saturno Saturno-69, O Ser Impossível-70..*); YONE GIANETTI (*A fala e a Forma-63, Rosa Dialética-75*); IVETE TAUNUS (*Canto de Amor e Morte para um Rei-63*); LÚCIA RIBEIRO DA SILVA (*Jogo Fixo-66, Estar para Ser-73*); LUPE COTRIM GARAUDE (*Entre a Flor e o Tempo-61, Cânticos da Terra-63, O Poeta e o Mundo-63, Poemas ao Outro-69..*); ILKA BRUNILDE LAURITO (*Janela de Apartamento-68*); STELLA LEONARDOS (*Romanceiro de Estácio-62, Tempos Alados-64, Geolítica-66, Cantabile-67, Rapsódia-68, Cantares na Antemanhã-70..*); STELLA CARR (*Três Viagens no meu Rosto-65, Matéria de Abismo-66, Caderno de Capazul-69..*) CORA CORALINA (*Poemas dos Becos de Goiás-65*); NÚBIA MARQUES (*Um Ponto e duas Divergentes-59, Dimensões Poéticas-61, Baladas do Inútil Silêncio-64*); MARIA JOSÉ GIGLIO (*Luz ao longe-60, Poemas ao Amado-62, O Labirinto-64*).

Em todas essas vozes poéticas estão presentes não só a consciência da *tarefa criadora* que cabe ao ser-poeta, neste mundo-em-caos, como a *sondagem da palavra poética* transformada ela mesma em poema.

É no decorrer dos anos 70/80, que se aprofunda a consciência crítica da mulher em relação a si mesma e a tarefa que lhe caberia desempenhar não só no âmbito da *criação literária*, mas também no da sociedade em-mudança. Dá-se uma espécie de *explosão da fala feminina*, é como se não houvesse nenhum limite, nenhuma fronteira a ser respeitada. Em busca de uma nova identidade, é como se as mulheres tivessem a audácia de não quererem mais se sujeitar à antiga imagem e por não conseguirem encontrar a nova, assumem ao mesmo tempo uma paradoxal multiplicidade de identidade conflitantes... Dilduem-se as fronteiras entre poesia e ficção. Ou melhor, a ficção, uma vez perdida a lógica ordenadora das coisas e seres, vê-se obrigada a trabalhar com a intuição e, tentar organizar, em discurso, a fragmentação do mundo que lhe cabe expressar. Daí que poetas passem também a escrever ficção. Como é o caso de: HILDA HILST (Ficção: *Fluxofloema-70, Qadós-73, Ficções-77, Tu não te moves de ti-80, A Obscena Senhora D-882, Com os meus olhos de cão-86* e Poesia : *Da Morte, Odes Mínimas-80, Cantares de Pedra e Predileção-83..*); HELOISA MARANHÃO (Poesia *Castelo Interior e Moradas-74/78*; Ficção: *Lucrecia-79, Florinda-82, Dona Leonor Teles-85 e Rainha de Navarra-86*); ADÉLIA PRADO (Poesia: *Bagagem-76, O Coração Disparado-78, Terra de Santa Cruz-78 e O Pelicano-87*); Ficção: *Solte os Cachorros-79 e Cacos para um vitral-80*); YÉDA SCHMALTZ (Poesia: *Secreta ária-73, O Peixenauta-75, A Alquimia dos Nós-79, Miserere-80, Anima mea-84 e Baco e Anas brasileiras-85*, Ficção: *Atalanta-87*). Todas elas, escritoras da mais alta temperatura criadora, cujas obras resultam "exemplares" como expressão do feminino-em-evolução ao nível da arte-e-da-vida.

Entre as poetas de "guerra", que continuam obra já iniciada antes ou apenas se iniciam nestes 70/80, destacamos: STELLA LEONARDOS (*Amanhecência-74, Romançário-74, Romanceiro de Anita e Garibaldi-77, Cancioneiro de S.*

Luis-81 e Mural Pernambuco-86); NEIDE ARCHANJO (*Quixote Tango e Fox-trote-75, Escavações-80 e As Marinhas-84*); TERESA TENÓRIO (*Parábola-70, O Círculo e a Pirâmide-76, Mandala-80, Noturno Selvagem-81 e Poemacesso-85*); MARIA DO CARMO B. C. DE MELO (*Ciclo da Solidão-71, Tempo Reinventado-72, As Circunstâncias-75, Invocação de Orpheu-79, Aliança-79, e A Força da Paixão & Incerteza das coisas-84*); MYRIAM FRAGA (*Marinhas-64, O Livro dos Adynata-73, A Ilha-75, A Cidade-79, O Riso na Pele-79, Magma-82*); LARA DE LEMOS (*Para um Rei Surdo-73, Amálgama-75 e Adaga Lavrada-81*); etc. Em 79, MARIA DE LOURDES HORTA publica uma antologia de poesia feminina, *Palavra de mulher*, que apresenta um significativo panorama das diversas tendências ainda em curso.

Há ainda uma importante produção poética que, nos anos 70/80, reflete o período de repressão e autoritarismo em que vivemos durante o governo militar. Trata-se da "Literatura Alternativa", criada pelos poetas "marginais", isto é, aqueles que não tinham acesso aos meios tradicionais de publicação e divulgação. Ficaram também conhecidos como a "geração mimeógrafo". Entre as poetas que mais se tem distinguido nessa linha, estão: LEILA MICOLIS e ANA MARIA CRISTINA CÉSAR.

Nestes anos 70/80, a linguagem disciplinada e culta explode em irreverências e vulgaridades linguísticas que agridem abertamente o sistema ou os Poderes vigentes. O palavão, a promiscuidade, a vulgaridade, a liberação sexual, a grosseria, a falência da Autoridade, em todos os níveis, são assumidos como armas de combate. Em todas as áreas da criação literária, procura-se atingir os próprios alicerces da Sociedade herdada. E até o momento (1989), nada resistiu incólume...

A FICÇÃO

É, porém, na área da Ficção (e também na do Teatro) que essa desagregação do tradicional e essa busca do "novo" se revelam mais contundentes ou explícitas. Mesmo por uma análise superficial da produção ficcional dos anos 70/80 pode se verificar que os principais problemas ali atuantes arraigam no *questionamento* do Ser e do seu Estar-no-mundo e no *experimentalismo* formal ou na consciência da Palavra como agente criador do Real.

Na nova ficção feminina, o Amor (embora sempre latente no universo ali construído) deixa de ser o tema absoluto para ceder lugar às sondagens existenciais; ao ludismo da invenção literária; às fantasias intertextuais; ao questionamento político; à redescoberta do Mito ou da História, – células primeiras do mundo hoje em transformação; e principalmente ao Erotismo. Talvez possamos dizer que este se impõe como força primeira a dinamizar uma diversificada e significativa produção literária, empenhada visceralmente na *busca de identidade* em que cada escritora se entrega, sem terem conseguido, até o momento, descobrir por inteiro. Os tempos não são ainda chegados...

Perseguindo essa multifacetada problemática, surgem tendências aparentemente bem distintas uma da outra: o romance-montagem, que explora os caminhos da "intertextualidade" (cf. a ficção-espetáculo de Heloísa Maranhão); a recuperação da fala arcaica (cf. Sarah Pinheiro de las Casas); a relatividade da verdade e o foco narrativo múltiplo (cf. Maria Alice Barroso em *História de um Casamento*); o registro labiríntico substituindo a estrutura narrativa linear (cf. Hilda Hilst e sua ficção); a exploração dos Mitos ou da Alquimia (cf. Yêda Schmaltz), etc.,etc. (Note-se que os breves exemplos aí indicados não representam exclusividade, mas simples registros "modelares").

O leque de problemas e tendências amplia-se cada vez mais. O fragmentarismo é a pedra de toque dos diferentes estilos. Se nos anos 60, a forma do *conto* é a predominante, a partir dos anos 70, a forma do *romance* começa a se impor e, hoje, praticamente domina a produção de primeira linha. Sinal que já estamos nos aproximando de uma nova *ordem global*...pois o "romance" exige uma ordem abrangente que o *conto* dispensa, ou melhor, repudia... Citando algumas das escritoras e obras que têm contribuído para a evolução da literatura deste período mais recente, temos:

NÉLIDA PIÑON (*Guia Mapa de Gabriel Arcanjo-61; O Fundador-69; A Casa da Paixão-72; A Força do Destino-77; A República dos Sonhos-84...*); HILDA HILST (*Fluxofloema-70; Qadós-73; Ficções-77; A Obscena Senhora D-82; Dona Leonor Telles-85; A Rainha de Navarra-86...*); MARIA ALICE BARROSO (*História de um casamento-60; Um simples afeto recíproco-62; Nome para matar-67; Quem matou Pacífico?-69; O Globo da Morte-81; Um dia vamos rir disso tudo-84; A Saga do Cavalo Indomado-88...*); LYGIA FAGUNDES TELLES (*Antes do Baile Verde-70; Seminário dos Ratos-77; As Meninas-73; Filhos Pródigos-78; A Disciplina do Amor-80; Mistério-81; Horas nuas-89.*); SARAH PINHEIRO DE LAS CASA (*As Crespas Chuvas da Primavera-79*); HELENA PARENTE CUNHA (*Os Provisórios-78; Corpo no Cerco-78; Maramar-80; Mulher no espelho-83; Cem Mentiras de Verdade-85...*); JULIETA GODOY LADEIRA (*Entre Lobo e Cão-77...*); SÔNIA COUTINHO (*Uma Certa Felicidade-76...*); EUGÊNIA SERENO (*Um Pássaro na escuridão-66*); LYA LUFT (*As Parceiras-80; A Asa esquerda do Anjo-81; Reunião da Família-82; O Quarto Fechado-83...*); ANA MARIA MARTINS (*Trilogia do Emparedado-73; Sala de Espera-78; Katmandu-83...*); JUDITH GROSSMAN (*O meio da pedra-70; Cantos Delituosos-85...*); MÁRCIA DENSER (*Tango Fantasma-70; O animal dos motéis-84; Diana, a Caçadora-86*); PATRÍCIA BINS (*Pele Nua do Espelho-89*); MYRIAM CAMPELLO (*Sortilégio-81; Cerimônia da Noite-73...*); BETTY MILAN (*O Sexopluro-81*); STELLA CARR (*O Homem de Sambaqui-75.*); RACHEL JARDIM (*Os Anos 40-73; Cheiros e Ruídos-75; Vazio Pleno: Relatório do Cotidiano-76; Inventário das Cinzas-80*); MÁRCIA KUPSTAS (*Casos de Sedução-87*) etc.

Desenvolvendo-se em diferentes chaves, essa produção ficcional mais recente revela uma mulher que interroga e luta com a palavra no encaicho de um novo conhecimento do mundo e dos outros; de si mesma e do Mistério que permanece no horizonte último da vida.

Como se verá pela recolha de títulos aqui reunidos, dentre os vários caminhos escolhidos pelas escritoras, destacam-se dois que, aparentemente antagônicos, muitas vezes se misturam. Trata-se do *Erotismo* e da *Inquietude Metafísica*. Optando abertamente pela "linguagem do corpo" e pelo "direito ao prazer do corpo" (ambos proibidos pelas normas tradicionais do viver...), a literatura erótica feminina coloca com agudez o problema da mulher de hoje, pressionada entre dois mundos: o tradicional/opressor e o moderno/liberador. Como disse Márcia Denner em *O Animal dos Motéis*: "As mulheres da minha geração perambulam pelo castelo em ruínas do casamento. E se possuem a chave da liberdade conferida pela pílula, nada podem fazer com ela. Deram-nos a chave, mas esqueceram de construir a porta".

Aí está expresso metaforicamente o difícil processo de liberação que vem sendo enfrentado pela mulher-século XX, devido à inevitável inadequação entre a "liberdade" conquistada e a estrutura tradicional ainda vigente na Sociedade. Não se pode negar que, em nosso século, o Sexo explodiu as barreiras que o mantinham na clandestinidade tradicional e se impôs como um dos mais controvertidos mitos contemporâneos. Mas a verdade é que a deslocação dos valores, que essa explosão provocou, ainda não foi resolvida. E a busca continua...

É importante notar que uma das vias escolhidas para essa busca é a do Erotismo limítrofe com a Metafísica. Um dos exemplos mais fascinantes desse "erotismo metafísico" nos é dado pelo breve-denso romance de Hilda Hilst, *A Obscena Senhora D*. Rompendo os limites impostos pelos preconceitos e pela estreitez repetitiva de um cotidiano aparentemente calmo e parado, faz-se ouvir a agônica "Senhora D": "Vi-me afastada do centro de alguma coisa que não sei dar nome: por isso irei à sacristia, teófaga incestuosa, isso não, eu Hillé também chamada por Ehud, A Senhora D, eu Nada, eu Nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa, sessenta anos à procura do sentido das coisas".

Assim tem início a narrativa e nessa obsessiva busca, Hillé-narradora prossegue até o final, tentando tocar o Mistério para lá dos limites conhecidos, lá onde o sagrado e o profano formam uma só massa voraz e aterradora que engole sua lucidez. A violência verbal de *A Obscena Senhora D* se identifica com a violência que devora o homem contemporâneo, a partir do momento de conscientização, em que ele, encarando de frente o mistério de sua condição, e com lucidez, exige uma resposta racional para o caos e o calvário que parecem ser, afinal, o verdadeiro destino do Homem.

De qualquer forma, para além do poço obscuro uma indecisa luz é vislumbrada...

O espesso erotismo desse belo/terrível romance acaba por se identificar com a enorme interrogação existencial que impulsiona a busca que muitas mulheres vêm empreendendo, na vida e na literatura, no encaço de si mesmas; do lugar que devem ocupar no mundo; e de suas possíveis relações com o Mistério...

CONCLUSÃO

Como se poderá depreender do rápido bosquejo de certas linhas da produção literária feminina brasileira contemporânea, já vamos bem longe do início dessa produção, quando quase a totalidade dos escritos se limitava aos problemas de um "eu" amoroso, frustrado pelo desamor ou mutilado pelo bloqueio do meio ambiente. Se frustrações e bloqueios continuam a haver (pois as forças opressoras continuam atuantes no mundo todo), na literatura realizada pelas mulheres, eles surgem, agora, "filtrados" por uma inequívoca consciência crítica, o que altera pela raiz o fenômeno vivido...

Aos nomes aqui selecionados, poderíamos acrescentar pelo menos mais umas duas dezenas de figuras altamente atuantes na construção da Literatura Brasileira de hoje. Conscientes do mundo aberto em que vivemos e da acelerada mutação por que ele passa, as mulheres estão se assumindo, ao lado dos homens, como elementos participantes (vitais e decisórios e não mais, secundários ou passivos) do processo-em-mutação.

A Poesia, a Ficção e o Teatro que elas vêm construindo, nestes últimos anos, estão aí para provar.

BIBLIOGRAFIA

MARÍAS, Julian. *A Mulher no século XX*. SP, ED. Convivium, 1981.

COLASANTI, Marina. *Mulher daqui para frente*. RJ, Nórdica, 1981.

TRABA, Marta. "Hipótese sobre uma escritura diferente" in *Leia Livros*. SP, março, 1982.

RESUMEN: Reflexiones acerca da la fuerza inventiva y peculiaridades formales y temáticas de la creación literaria producida por la mujer brasileña, desde los años 60/70, hasta el momento (1989); análisis de dicha producción ante la crisis sociocultural aún en proceso en nuestro siglo.

A través del análisis de la producción de veinte escritoras (seleccionadas en función tanto del valor intrínseco de sus obras quanto de su representatividad dentro de las varias tendencias de la ficción contemporánea) llegamos a algunas conclusiones: la consciencia de que cabe al lenguaje poético o ficcional dar realidad definitiva a nuestras vivencias; la presencia de problemáticas específicas del "eterno femenino" en transformación; la inexistencia de una sintaxi lingüística específicamente "feminina" (como algunos pretendem probar); la evidencia de que el valor literario de una obra no resulta del sexo del autor o autora, sino del talento de cada uno; y, por último, la importancia básica que esa literatura asume para un posible y necesario conocimiento de las transformaciones estructurales que, hoy, abalan la Sociedad y la Cultura heredadas.

A TROVADORA BEATRIZ – UM META-ROMANCE FEMINISTA

Ruth Röhl

RESUMO: O romance *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura*, de Irmtraud Morgner, caracteriza-se por uma postura crítica face à realidade da República Democrática Alem, bem como por traços narrativos modernos, como por exemplo montagem de textos – em parte documentais, em parte fictícios – e autoreflexão sobre o processo de narrar. Este trabalho examina o romance à luz do Realismo Socialista e da abertura para a estética da modernidade.

O título é longo: *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura*¹. E a autora, Irmtraud Morgner (1933-1989), uma das representantes da literatura feminina da ex-República Democrática Alemã.

Publicado em 1974, o romance é representativo para a literatura produzida na RDA a partir de fins da década de sessenta, literatura esta que se distancia da norma ideológico-literária até então dominante – o Realismo Socialista –, mediante abertura para a subjetividade e para a estética da modernidade.

Como o referencial poético da obra é o Realismo Socialista, cabe aqui um curto retrospecto. O programa do Realismo Socialista, nascido em 1932 de um

(1) MORGNER, Irmtraud. *Leben und Abenteuer der Trovadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1974. Utilizamos neste trabalho a edição especial da coleção Luchterhand, publicada pela editora Hermann Luchterhand GmbH em 1977. As personagens Beatriz e Laura retornam no romance *Amanda (Amanda. Ein Hexenroman)*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag, 1983; Darmstadt und Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, 1983). A temática da emancipação feminina é aí abordada de forma satírica, e a crítica à realidade da RDA se torna mais contundente. As personagens são construídas segundo o princípio da duplicidade; assim, a parte "inútil" de Laura se transforma em uma bruxa feminista – Amanda. Laura e Amanda possuem traços fisionômicos semelhantes, mas a figura da primeira parece achatada e a da segunda, alongada, como que distorcidas por um espelho mágico. Nesse livro, bruxas e hereges frequentam montanhas mágicas onde se pode imaginar o que hoje é irrealizável – e, como tal, é percebido como desordem –, mas que amanhã pode se tornar realidade. O impossível de hoje, o possível de amanhã.

encontro entre Stalin e escritores soviéticos na casa de Máximo Gorki, implica, como se sabe, uma poética normativa determinada por critérios não-estéticos. Como afirma Walter Ulbricht em 1948, essa poética tem por tarefa auxiliar o partido em sua luta pela "concretização de mudanças sociais profundas" e por uma "nova cultura progressista". A herança literária é também utilizada pela política cultural do país estritamente na formação e desenvolvimento da consciência do povo; é posta, portanto, a serviço do desenvolvimento social e, sobretudo, econômico. É essa função social que salta à vista mesmo na definição formulada por Wolfgang Heise, em 1974, quando a RDA já havia superado a fase mais difícil e se mostra mais liberal: "Entendemos, portanto, como nossa herança literária, aquelas obras e valores do passado que no contexto de vida de nossa sociedade vêm a ter uma função viva, que são usadas em um sistema de comunicações estéticas determinado, em primeira instância, pelas condições socialistas."²

A canonização do conceito de Realismo Socialista, ou seja, a transposição de um modelo de literatura do século XIX – reprodução mimética, onisciente, sem rupturas – para o século XX, foi um grande entrave para a produção literária da RDA. Paradoxalmente não se levou em conta nem a especificidade estética, nem a ideológica do modelo privilegiado, modelo este cunhado na literatura da época do realismo burguês e, portanto, anacrônico e incoerente com o sistema comunista. O fato é que, principalmente na fase de alicerçamento do regime socialista, trava-se um combate acirrado contra a arte chamada "formalista", contra o tipo de literatura praticada por Joyce, Proust ou Kafka, e que era vista como reflexo da decadência burguesa. Só a partir da década de sessenta é que esses autores começam a ser publicados na RDA.

Uma postura mais ousada por parte dos escritores delineia-se em fins dos anos sessenta. Alguns críticos vêem o ano de 68 como decisivo, interpretando essa atitude como uma reação à invasão da Tchecoslováquia por tropas soviéticas. O país vive um novo momento de sua história, o da "construção do socialismo amadurecido ou desenvolvido", conforme Leonid Brejnev no VIII Encontro do partido SED, em 1971. No campo da teoria literária questiona-se o conceito de Realismo Socialista e a estética marxista, para muitos anacrônica, impondo-se a busca por novos caminhos. O interesse diferenciado, por parte dos autores, e a existência de um contexto social com necessidades outras possibilitam a aproximação a parcelas da tradição que de início haviam sido postas de lado. Um exemplo é o Romantismo. Rejeitado devido à grande recepção que obtivera por parte de forças reacionárias, como no Terceiro Reich, o Romantismo é redescoberto na década de setenta. A consequência prática é o surgimento de uma vertente literária-

(2) DAINKE, Hans-Dietrich. *Erbe und Tradition in der Literatur*. Leipzig: VEB Bibliografisches Institut, 1977, p. 62.

ria que privilegia a interioridade, a busca de autoconhecimento, a análise psicológica e, evidentemente, a exposição de conflitos.

Considerando-se a especificidade do contexto literário da RDA, é elucidativa a seguinte discussão sobre realidade e fantasia, utopia e fuga, relatada da perspectiva de uma mulher, que se encontra à página 218 do romance: "Ele disse: 'Idéias fantasiosas são uma fuga, sinal de capitulação.' Eu disse: 'Pelo contrário, são sinal de soberania. Sim, de um agir soberano com os objetos da realidade, como fazem as crianças, por exemplo, em seus desenhos.' 'Mas isso denota conflito', retrucou Uwe. E eu dei razão a ele. 'Um conflito entre expectativa e realidade', disse Uwe com perspicácia. E eu o deixei completamente confuso, quando também aí lhe dei razão. E então ele também não hesitou em suspeitar de mim. Como de alguém, por assim dizer, de duas caras, pois segundo ele eu tinha considerado o socialismo a melhor coisa que havia, e a mim uma utopista. A contradição era evidente e absoluta. Uwe passou à prova com a definição: 'Utópica é uma consciência que não se acha em congruência com a vida em torno.' Meus contos de fada, ele os chamou de 'antiimagens' Eu lhe respondi, por exemplo, que meus contos de fada eram atos, não modelos. 'Sucedâneos', interrompeu aos gritos. 'Não', revidei. 'São provas de amor', gritei, 'por você, porque quero ser justa para com você e sua espécie; para isso é preciso ter força, para paciência e justiça histórica é preciso ter muita força, meu caro, sua negligência e sua comodidade ingênua custam-me, pelo menos, uma segunda jornada diária, que me exacerbaria como cientista, se eu não pudesse me sustentar nessa certa tensão utópica. Talvez ela seja até mesmo uma espécie de auxílio à vida, mas uma espécie ativa, não comparável à religião ou a um sucedâneo de religião, que você pratica, talvez ainda continue praticando, pelo menos é o que pensa o meu pai. Se eu quero ser justa do ponto de vista da história, no posso responsabilizá-lo por seus hábitos morais, eles são a norma vigente. Mas também não posso responsabilizar o nosso Estado, senão minha vista ficaria tapada para as grandes melhorias que ele conseguiu realizar em apenas vinte e cinco anos; isto é, basicamente eu preciso me conformar com a minha situação. E isso eu também faço, ninguém pode se retirar da história, eu me conformo. Mas não passivamente. Isto seria o meu fim. Sem a tensão, que às vezes crio para mim, para refrigério do corpo e da alma, no verso de manuscritos, eu seria cientificamente uma noz vazia. Meu otimismo vive dessa tensão entre os pólos realidade e comunismo – minha jovialidade; sem essa tensão eu perderia a capacidade de amar homens.'"

O romance *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura* faz parte do processo literário da RDA e atesta, como pudemos ver, a rebeldia de Irmaud Morgner em relação à poética adotada, poética centrada no herói positivo e em uma realidade marcada pela inexistência de conflitos. Ele se compõe de treze livros e sete intermezzos; começa com a relação das personagens principais e uma observação ao leitor: a estrutura do romance é reco-

mendada mas não imposta, donde a síntese no final do livro. Na breve introdução que segue, assinada por Irmtraud Morgner, já se caminha em via de mão dupla, orientada de um lado pela fantasia e, de outro, pela realidade.

Iniciando com a frase "Sem dúvida o país é lugar do maravilhoso", Irmtraud Morgner descreve seu encontro com uma mulher de nome Laura, que lhe propõe a compra de manuscritos que iriam lhe poupar "uma dezena de viagens, uma centena de estudos para a produção literária e milhares de conversas". Tratava-se de registros da vida e das aventuras de Beatriz de Dia, trovadora que acabara de falecer em Berlim Oriental, aos 843 anos, de quem Laura fora menestrel. Encantada com o fabuloso achado, Morgner decidira-se a publicá-lo; sua versão é fiel à fonte, mudara apenas a ordem dos textos, em atenção ao leitor. Conclui relatando a visita que fez ao crematório do Baumschulenweg, em Berlim Oriental, onde teve a oportunidade de contemplar a fisionomia da trovadora.

A trama do livro retoma o gesto narrativo do romance picaresco e vai tecendo um universo onde convivem o fantástico, o mitológico e o cotidiano socialista. Ao decidir-se a abandonar o mundo dos homens de seu tempo, a trovadora Beatriz é auxiliada por Perséfone, que lhe concede um sono de oitocentos anos em troca de trabalho em prol da reinstauração do matriarcado. Beatriz repete a história da Bela Adormecida: pica o dedo no fuso de uma roca e adormece, despertando no ano de 1968 com as imprecações de um engenheiro civil que "tropeça" no castelo coberto por heras. A revolta estudantil de 68 é uma das vivências da trovadora, que também experimenta as novidades dos tempos modernos: anda de carona, toma LSD, trabalha num espetáculo de strip-tease, etc. Casa-se em Paris e torna-se amante de Alain, estudante em cuja companhia "aprende alemão e Marx", requisitos que a habilitam a aceitar um convite para visitar a RDA. Mais que os elogios tecidos a esse país, o que a move à viagem é a afirmação de que também os expropriados e as mulheres têm o direito de serem registrados na história: "Pois os expropriados e as mulheres, que até agora não foram considerados dignos de serem inscritos na história, nem por isso estão automaticamente sem história", disse Parnitzke ameaçador. 'Não se pode criar ou eliminar a realidade com palavras, mas se pode silenciá-la. Precisamos romper esse silêncio'" (p. 67).

Os restantes dois terços do romance tratam, com muito humor e ironia, dos caminhos e descaminhos da trovadora na "terra prometida" (e em outros países, que visita à procura de um unicórnio). Morre em decorrência do entusiasmo desmedido que a invade, quando da vitória dos partidos de esquerda nas eleições de 1973 na França. O romance termina como começa, ou seja, retomando o primeiro capítulo do primeiro livro; esse final evoca, porém, um fluxo sem fim, e uma vitória do discurso da mulher, pois é um homem, o marido de Laura, que narra a esta – em estilo "beatricio" – a primeira de "mil e uma histórias". As últimas frases mostram o efeito fantástico da presença da trovadora na RDA, e as últimas palavras são uma variação das primeiras: "Pois sem dúvida o país era lugar do maravilhoso".

Os poucos dados sobre a trovadora provençal, mencionados no romance, são absolutamente corretos. Beatrix ou Béatrice, condessa de Die, esposa de Guillem de Poitiers, foi a primeira das *trobairitz*. Viveu no século XII, e de suas canções de amor, dedicadas a Raimbaut d'Aurenga, poeta de rimas "caras" e "obscuras", restam apenas cinco, escritas num estilo simples e num tom apaixonado. A primeira estrofe de uma delas – *Plaintes d'une amante dédaignée* –, talvez a mais conhecida, é citada à página 96 do romance, na tradução para o alemão de Franz Wellner:

"Zu singen kommst mich an, wie ichs auch wehre.
So quäl ich mich um ihn, des ich begehre,
nach dem ich mich wie sonst nach nichts verzehre.
Nicht, wie in artger Huld ich ihm gewogen,
nicht Rang noch Geist noch Schönheit achtet er.
Er lässt mich stehn, verraten und betrogen,
wie ichs verdient, wenn ich ein Scheusal wär..."

(A cantar m'er de so qu'ieu no volria,
Tan me rancur de lui cui sui amia
Car eu l'am mais que nuilla ren que sia;
Val lui no'm val merces ni cortesia,
Ni ma beltatz, ni mos pretz, ni mos sens,
C'atressi 'm sui enganad' e trahia
Cum degr'esser s'ieu fos desavinens.

Il me faut chanter d'autre sorte que je ne le voudrais,
puisque j'ai à me plaindre de celui que j'aime;
car je l'aime plus que tout au monde.
Aupres de lui ne m'aident ni merci ni courtoisie,
ni ma beauté, ni mon prix, ni mon esprit:
me voici donc trompée et trahie
comme si j'étais déplaisante!³)

A trovadora Beatriz não é a única personagem feminina responsável pelo maravilhoso. Marie von Lusignan, chamada de "a bela Melusine", é igualmente auxiliada por Perséfone. Feminista e leitora assídua de livros políticos, escapa da morte na fogueira transformando-se em um ser alado, metade mulher e metade dragão. Enquanto a trovadora dorme seu sono de Bela Adormecida, a feminista trava, ao longo de séculos, uma luta renhida e sem grande sucesso pela vitória dos valores femininos.

(3) JEANROY, Alfred. *Anthologie des Troubadours*. Paris: Librairie A. -G. Nizet, 1974, p. 66 e 68/69.

As aventuras da trovadora que torna à vida após um sono de séculos, história nascida do "espírito da emancipação feminina socialista e do movimento de 68", como diz Genia Schulz⁴, mostram que, na literatura da RDA, a abertura para a estética da modernidade caminha pari passu com uma maior consciência crítica para o papel da mulher na sociedade socialista. Na verdade, várias escritoras vêm desempenhando um papel importante na conquista dessa nova sensibilidade, seja buscando uma maior compreensão e autoconsciência, seja tematizando o próprio corpo e a própria sexualidade. O fato é que, embora vivendo em um sistema que assegura ideologicamente a emancipação feminina e a participação da mulher no discurso cultural, Imtraud Morgner aponta contradições no cotidiano socialista da mulher na RDA, e o faz com tal eficácia, que o romance *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura* é referido, pelo jornal "Frankfurter Rundschau", como uma espécie de "Bíblia da emancipação feminina atual".

É preciso, no entanto, levar em conta a especificidade da literatura feminina produzida na RDA. A crítica literária da RDA geralmente insere a literatura feminina num contexto mais amplo, indicando como ponto de partida de seu universo ficcional a derrota do sexo feminino quando da passagem do matriarcado às primeiras sociedades de classe patriarcais, e mesmo remetendo à história universal da cultura e da barbãrie⁵. Referindo-se à quantidade de livros escritos por mulheres e da perspectiva da mulher, publicados na RDA em inícios de setenta, Eva e Hans Kaufmann, críticos literários de lá, acentuam a filiação socialista dessas obras, afirmando que a emancipação da mulher, enquanto tema e tendência, é sintoma de uma maior participação da mulher na luta por emancipação no sentido mais amplo, no sentido marxista do conceito⁶. Thomas Koebner, da RFA, tam-

(4) SCHULZ, Genia. "Kein Chorgesang. Neue Schreibweisen bei Autorinnen (aus) der DDR". In ARNOLD, Heinz Ludwig (ed.): *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur*. München: edition text Kritik GmbH, 1988, p. 214.

(5) Cf. PLESSKE, Gabriele. "Das ferne Mass der Harmonie". In RICHTER, Hans (ed.): *Generationen Temperamente Schreibweisen*. Halle, Leipzig: Mitteldeutscher Verlag, 1986, p. 223 e 226.

(6) Cf. KAUFMANN, Eva e Hans. *Erwartung und Angebot*. Berlin: Akademie-Verlag, 1976, p. 233. Os autores dão destaque às escritoras Brigitte Reimann, Imtraud Morgner, Gerti Tetzner, Christa Wolf e Sarah Kirsch. Os autores se posicionam claramente à página 187: "Essa acentuação talvez tenha algo de chocante; ela pode despertar a suspeita de que devam ser instauradas aqui uma literatura 'masculina' e uma literatura 'feminina'. É de se suspeitar quando manifestações sociais são reportadas a conceitos antropológico ou biológicos como, por exemplo, à questão da diferença de gerações ou à do sexo. A fisionomia da literatura contemporânea da RDA aponta, contudo, inequivocamente tais acentos distintos. Porém, da mesma forma como não se pode chamar as estórias de Volker Braun de literatura 'masculina', também não se pode dizer que os livros citados, escritos por mulheres, sejam literatura 'feminina', separada dos interesses da sociedade em geral. São obras socialistas, que se destinam a todos que as queiram ler. Elas não defendem interesses sociais distintos do socialismo, embora chamem a atenção para o fato de, nesse contexto, não se acharem totalmente resguardados os interesses dos indivíduos".

bém é da opinião que, na literatura da RDA, a emancipação da mulher está ligada à emancipação da sociedade em geral, lembrando que a voz feminina na literatura da RDA dos últimos vinte anos geralmente expressa o desejo de harmonização entre indivíduo e sociedade, entre a retórica progressista e a realidade⁷

O princípio que rege a estrutura do romance é o da montagem, a "forma do romance do futuro", como se lê à página 169. O motivo da opção por essa forma é simples: é a que mais se adapta ao ritmo da mulher, sempre interrompida por afazeres domésticos. O trecho metapoético a que nos referimos inclui considerações sobre prosa curta e participação do leitor: "A forma ortodoxa do romance exige fidelidade a uma concepção por vários anos. Em face dos intensos movimentos políticos no mundo inteiro e da imensa onda de informação, hoje em dia isto só pode ser levado a termo com sucesso por temperamentos lentos ou obstinados. O que eu ofereço é a forma do romance do futuro. Que pertence ao gênero operativo. (...) Para Beatriz, escrever é um processo experimental. Prosa curta é ar comprimido, se trabalhada com intensidade e muito afínco. não levando em consideração o temperamento, prosa curta corresponde ao ritmo de vida, condicionado pela sociedade, não biologicamente, de uma mulher comum, cuja atenção é constantemente desviada por estorvos de ordem doméstica. Falta de tempo e interferências imprevisíveis obrigam a lances rápidos, sem sintonização sucessiva; eu só consigo começar a escrever em entrega total, ou não. (...) A leitura deve ser um trabalho produtivo: prazer. Só se pode escrever histórias curtas em cumplicidade com o leitor. Cabe a ele a tarefa de completar a totalidade. O gênero conta com a produtividade do leitor. Prosa curta dá o pormenor, o detalhe. É isso. Exatidão de detalhes pesa mais do que colossalidade, se vaga. E ela tem de ser vaga, pois não se pode forçar a epopéia. Esta precisa crescer aos poucos. Na arte, nada pode ser forçado. Ela é algo vivo."

Na obra em questão, a montagem facilita sobretudo o pastiche de estilos e gêneros literários, a mescla entre realidade e ficção, reflexão e fantasia, poesia e metapoesia. Através dessa espécie de mosaico, tem-se um panorama vazado sob uma ótica crítica. A imagem da RDA não aparece distorcida pela ideologia de um herói positivo ou de um mundo sem conflitos, como no Realismo Socialista, mas com todas as suas contradições. As dificuldades vividas nos anos de reconstrução do país e de alicerçamento do socialismo, os efeitos do controle e da censura ideológica no comportamento das pessoas e no sistema editorial, a restrição espacial aos limites geográficos do país são alguns dos problemas aí ventilados e, ao mesmo tempo, relativizados pelo humor. Na verdade, Morgner usa a história do sexo feminino como pretexto, ou melhor, um "pré-texto": a guerra dos sexos, a

(7) Cf. KOEBNER, Thomas. "Die zeitgenössische Prosa II: Erfahrungssuche des Ich. Perspektiven des Erzählens seit 1968". In KOEBNER, Thomas (ed.): *Tendenzen der deutschen Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1984, p. 229.

luta pela emancipação da mulher se dão no espaço social e têm por pano de fundo todo um panorama histórico-cultural, o que faz com que o romance realmente transcenda os limites da literatura feminista.

A postura subversiva de Irmtraud Morgner é também perceptível no tratamento – irreverente – que às vezes dispensa à herança cultural e, acima de tudo, na desautorização da voz autoral. O que mais chama a atenção nessa obra é o quebra-cabeça construído em torno da autoria dos fragmentos. A "cópia" é o procedimento por excelência do romance e é tema da entrevista registrada às páginas 313 e 314. Os sete intermezzos contêm, por exemplo, trechos do romance *Rumba a um outono* (escrito por Irmtraud Morgner em 1965 e não publicado devido à censura) que a bela Melusine copia em seus "livros melusínicos"; os treze livros também contêm capítulos "copiados" pela bela Melusine das mais diversas fontes, desde jornais e revistas até anotações (de Laura) e outras obras. Os capítulos que giram em torno das aventuras da trovadora Beatriz mesclam-se a relatos, contos, histórias para televisão, etc., escritos e/ou plagiados por essa e outras personagens, bem como a cartas, entrevistas e discursos, fictícios ou não, atribuídos a personagens da vida real (à própria Irmtraud Morgner, à poetisa Sarah Kirsch, ao Ministro da Saúde da RDA, etc.). Apenas dois exemplos. O quarto capítulo do quarto livro traz o título "Onde se reproduz, nas palavras e no modo de ver da trovadora, o que o motorista do carro oficial conta a esta, durante o percurso, como sendo a história de um amigo seu". E o título do sexto livro informa também do plágio: "Conto de amor de Laura Salman, que Beatriz de Dia lê para treze funcionários e sete funcionárias do metrô de Berlim como obra de sua autoria". Vários autores da RDA são "copiados" ao longo do romance, como Peter Hacks e Volker Braun. É deste último, por exemplo, a "Canção do Comunismo", enviada pela trovadora à bela Melusine em lugar de uma canção de protesto de lavra própria.

A brincadeira com a dissolução da consciência unificadora do romance torna-se, às vezes, um verdadeiro jogo de esconde-esconde. É o caso dos escritos póstumos de Valeska Kantus – "Paralipômenos a um homem" –, traduzidos da língua do Hades por Beatriz de Dia, que se encontram registrados no verso de um artigo científico atribuído a Rudolf Uhlenbrook, o qual, por sua vez, "talvez não passe de uma ficção de Valeska"

Abolindo o mito do autor, o romance vivencia o processo de criação como mero deslocamento da linguagem de um espaço para outro. Além do mais, as citações e alusões a textos literários geralmente estão dentro de um contexto irônico ou inusitado, engraçado, o que faz com que a literatura seja vista pelo leitor não com uma aura de seriedade, mas em seu aspecto lúdico, como diversão. A menção às cinco canções de amor de Beatriz de Dia deve-se, por exemplo, ao ato da trovadora de, quando de volta à vida, copiá-las de uma antologia e enviá-las ao "Paris-Match". Como se pode ver, humor e ironia, irreverência e engenhosida-

de fazem do "plagiarism" um verdadeiro "playgiarism", como manda a estética pós-moderna.

Assim é que *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura* pode ser considerado um meta-romance feminista: tendo como referencial o Realismo Socialista, ele não só incorpora, como também elabora, em reflexões poéticas, a estética da modernidade, até mesmo o momento pós-moderno. A subversão do cânon literário se faz visível na poética de ruptura que segue – ruptura pelo humor, pela ironia, pelo estranhamento, pela metapoética. Feminismo e modernidade, num livro que é um convite à leitura.

KURZFASSUNG: Der Roman *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*, von Irmtraud Morgner, kennzeichnet sich durch eine kritische Haltung gegenüber der Realität der Deutschen Demokratischen Republik, sowie durch moderne Erzählmittel, wie z. B. Montage von Texten – teils dokumentarisch, teils fiktiv – und Selbstreflexion auf den Schreibprozess. Der hier vorgelegte Aufsatz untersucht diesen Roman im Hinblick auf den Sozialistischen Realismus und die Aneignung der Ästhetik der Modernität.

(8) Cf. FEDERMAN, Raymond. "Imagination as Plagiarism (an unfinished paper...)". In *New Literary History* (3), 1976, p. 565.

A "NOVA" LITERATURA FEMININA ALEMÃ ATRAVÉS DE SUCESSOS

Christl M.K. Brink-Friederici

RESUMO: A "nova" literatura alemã escrita por mulheres após a revolta estudantil de 1968 distingue-se por uma série de sucessos tanto de público leitor quanto de crítica literária. As razões para esses acontecimentos são várias, como a novidade de mulheres escreverem sobre si mesmas ou os temas por elas escolhidos que tratam da sexualidade, homossexualidade feminina, troca de papéis e agressão contra o *status quo* de uma sociedade patriarcal. Examinaremos nesse artigo dez desses sucessos da "nova" literatura feminina alemã, começando com o romance *Amor de classes*, de Karin Struck, de 1973, e concluindo com o de Elfriede Jelinek, chamado *O desejo*, de 1989.

A "nova" literatura em língua alemã escrita por mulheres distingue-se por uma série de sucessos de público e de crítica literária. Esses sucessos têm de ser vistos como resultados da "nova" literatura escrita por mulheres.

Quando falamos de uma "nova" literatura feminina, referimo-nos à literatura que surgiu após a revolta estudantil de 1968 e que iniciou um "novo" feminismo em comparação ao "velho" do século XIX e dos anos anteriores a 1968. Esse "novo" feminismo rompe radicalmente com o *status* vigente da mulher como objeto e nega a determinação de sua identidade pelo homem. As mulheres defendem-se contra projeções de feminilidade, contra a ontologia dos contrastes sexuais, contra o gasto e insípido "assim é você" masculino. O "novo" feminismo leva a sério a mulher como **sujeito**, quer que a emancipação parta dela mesma e não (como pregava o "velho" movimento feminista) da vontade do homem. Parte do pressuposto de que as necessidades e interesses femininos existentes na sociedade não são, ou são apenas muito parcialmente, levados em conta e descobre que o condicionamento das mulheres a papéis específicos contém uma gama de limitações e deformações, caracterizando uma opressão específica, cujas raízes não se encontram no capitalismo, mas sim no sistema patriarcal.

A exigência de autodeterminação da mulher passa obrigatoriamente pelo controle sobre seu próprio corpo, pela opção de alternativas para a família pequena e para a heterossexualidade e a busca de novos métodos emancipatórios na educação das crianças. Para as feministas de hoje, a identidade, i.é., a auto-realização, a autodeterminação e a ativação potencial de auto-ajuda e autocura são

conceitos primordiais, ponto de luta coletiva feminista contra a ordem de um mundo patriarcal.

A preocupação com a linguagem feminina é também uma constante em todas as obras escritas por mulheres. Por isso, a crítica literária Gisela Brinker-Gabler, não sem razão, chega à conclusão de que "só é sensato falar de um 'eu' feminino na literatura, quando esse 'eu' também é determinante lingüístico, formal e figurativo".¹

A "nova" literatura feminina é uma literatura provocadora e se contrapõe ao *status quo* vigente da mulher como objeto e nega a determinação de sua identidade através do homem. A não realização do "eu" feminino explica-se através do *status* de objeto da mulher. A literatura escrita por mulheres, de acordo com a autocompreensão do movimento, sugerido nos anos 60, quer incentivar a mulher à auto-análise, à conclamação de ações e à eliminação da discriminação e opressão.

Dentro desse novo espírito feminista, as mulheres estão a caminho de si mesmas e escrevem a respeito, algumas vezes, de forma precipitada e combativa, abrindo um espaço na literatura para as mulheres, e assim chamando atenção dentro da literatura até há pouco dominada exclusivamente pelos homens. Essa abertura pode ser um dos fatores que levou alguns livros da "nova" literatura feminina a um sucesso publicitário. Isso nos parece talvez a razão mais comum, mas há outras que variam de autora para autora: a novidade de uma mulher falar de si mesmo foi, com certeza, um grande fator no sucesso de Karin Struck em 1973; a sexualidade feminina tratada de uma maneira aberta como nunca feito antes trouxe para Verena Stefan (1975) e Svende Merian (1980) grandes vendas; outras autoras chocaram o público leitor e os críticos com sua agressividade e seu negativismo que, até pouco, foram reservados apenas aos homens escritores. Pensamos aqui em nomes como Alice Schwarzer, Gabriele Wohmann e Gisela Elsner. Outras escritoras conquistaram qualidade literária que lhes atribuiu reconhecimento literário nacional e internacional como no caso da socialista Christa Wolf e da austríaca Elfriede Jelinek. Cabe aqui também o nome da austríaca Brigitte Schwaiger, que, dentro da "nova" subjetividade, conseguiu escrever um livro autobiográfico e sócio-crítico que lhe trouxe grande fama. Um dos últimos sucessos da literatura feminina foi a obra de Christa Moog, em que se mesclam o respeito pela escritora Katherine Mansfield, cujas estações de vida a autora seguiu, e o próprio talento da contemporânea.

Um outro fator pelo sucesso dessas escritoras é o fato de que, a partir dos anos 70, existem na República Federal da Alemanha condições que permitem às mulheres a divulgação de suas obras em escala maior do que no período anterior.

(1) Brinker-Gabler, Gisela: "Das weibliche Ich. Überlegungen zur Analyse von Werken weiblicher Autoren mit einem Beispiel aus dem 18. Jahrhundert: Sidonia Hedwig Zäunemann". In: *Die Frau als Heldin und Autorin* (A mulher como heroína e autora). Bern/Munique, 1979, p. 56.

Existem editoras de mulheres que se ocupam exclusivamente da publicação de textos femininos. Também, as grandes editoras estão mais sensíveis, senão à literatura feminina em si, pelo menos ao potencial de leitoras e leitores que ela representa e atrai. Em vista disso, a difusão da literatura feminina é um ponto essencial para o seu sucesso. Autoras e leitoras têm de ser trazidas para fora do seu isolamento, têm de vir a público e entrar em diálogo. Na Alemanha, a conscientização de uma grande parte das mulheres (e até homens) de sua situação dentro da sociedade e a luta contra a discriminação representam um fator muito importante para o sucesso da "nova" literatura feminina, que se caracteriza, com freqüência, por tiragens de números sensacionais, como nos casos de Verena Stefan, Svende Merian e Brigitte Schwaiger, como veremos adiante.

O primeiro grande sucesso da "nova" literatura feminina alemã foi o romance *Amor de classes*² (*Klassenliebe*, 1973), de Karin Struck, uma obra autobiográfica que aborda as necessidades da classe operária, à qual Karin pertencia. Apesar de ser o primeiro livro desta autora, a obra obteve um êxito completo. A primeira edição saiu na primavera e, no outono, já era publicada a sétima, para a Feira de Livros de Frankfurt/Main (sua circulação atingiu a cifra de 38.000 a 45.000 exemplares).

A princípio, o movimento feminista não tomou conhecimento de Karin Struck, nem de sua luta por uma autoconsciência feminina. Como se explica essa contradição? Foram suas utopias e alternativas de felicidade, sua volta "à la nature" e sua ideologia reformista (preferências macrobióticas), que provocaram a desconfiança do movimento feminista. Sobretudo sua insistência pela gravidez deixava-a mal com as feministas, cuja autoconsciência havia se desenvolvido justamente na luta contra o parágrafo 218 do Código Civil Alemão punindo o aborto e contra o argumento da natureza feminina, que relega a mulher a um papel subordinado dentro da sociedade.

Analisando a segunda metade dos anos 70, ver-se-á que Karin Struck havia se tornado, ao lado de outras autoras como Gisela Elsner ou Christa Reinig, determinante e direcionadora dos esforços por um tipo de comportamento pós-industrial, tendo como fonte a forte convicção de que existe uma relação estrutural estreita entre a tendência de domínio da natureza e a sociedade patriarcal. "A mulher não fala mais, de jeito nenhum, exclusivamente de seu próprio assunto", escreve Christa Reinig em 1976. "Ela, como parte do cosmos, dirige-se contra o destruidor do cosmos que é o homem".³

Do mesmo modo, Karin Struck antecipa o mal-estar diante da linguagem "reinante", que, até à negação, tornou-se constitutiva da literatura feminina. A

(2) Karin Struck: *Klassenliebe* (Amor de Classes). Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1973.

(3) Christa Reinig: "Das weibliche Ich" (O EU feminino). In: *Frauenoffensive Journal* 5, 1970, p. 50.

narradora do seu livro encontra-se numa espécie de relação colonial com a linguagem, vê-se contornada por metáforas que não são as suas. "Adultério? Deslizze? " pergunta ela, "palavras de um ou outro mundo. Um mundo de gangsters. Não o meu"(p. 14).

Dois anos depois de *Amor de classes*, ou seja, em 1975, a nova editora feminista, "Frauenoffensive", publica o volume pequeno, *Mudas*⁴ (Häutungen), de Verena Stefan, recebido com entusiasmo pelas mulheres feministas. Seguramente, a consciência já modificada de uma grande parte delas propiciou tamanho sucesso. Foram vendidos em dois anos 220.000 exemplares apenas por boca-a-boca *publicity*.

Verena Stefan é a escritora que se distingue por sua hostilidade em relação aos homens. "As mulheres são os negros de todos os povos", escreve ela no primeiro capítulo de *Mudas*. E solta seu grito de guerra com "O outro sexo" de Simone de Beauvoir e o "Manifesto para o extermínio dos homens" de Valerie Solanas debaixo do braço.

Em *Mudas*, apontamentos autobiográficos, a autora ilustra a busca de identidade de si mesma e da protagonista Veruschka. Num processo de muda da velha pele em quatro fases, que correspondem aos quatro capítulos do livro, ela realiza a transformação decisiva de um eu completamente dependente e passivo, para um EU consciente de si próprio.

Mas o grande tema de Verena Stefan é a sexualidade feminina. Com toda franqueza, assume uma posição contrária à domesticação sexual da mulher, "para corrigir a falsificação" da história feminina. Manifesta abertamente, pela primeira vez, uma "nova" autenticidade sexual, que se torna uma característica determinante para a literatura feminina, assumindo um significado preponderante – o questionamento de normas culturais vigentes e de padrões da sexualidade feminina. O caminho escolhido por Stefan não é o erotismo homossexual, como tal, mas sim, a negação de um comportamento sexual definido e requisitado pelos homens.

Em *Mudas* a autora se preocupa também com a linguagem. Desta forma, ela escreve todas as palavras em minúsculo, em oposição à norma ortográfica alemã. Contudo, não é só isso: "ao escrever esse livro", observa Verena, "eu esbarrei contra todas as palavras e conceitos da linguagem vigente"(p.3). Para poder continuar escrevendo, ela precisa, em primeiro lugar, destruir as relações corriqueiras, "questionar" os significados correntes, eliminar conceitos, "com os quais não se pode explicar mais nada", e "virar e revirar" as palavras, para que se tornem novamente úteis para as experiências autênticas das mulheres.

Esse começo da literatura feminina nos anos 70, que se ocupou principalmente da exaltação histórica do "eterno feminino" e da sua sensualidade natural,

(4) Verena Stefan: *Häutungen* (Mudas). Munique: Frauenoffensive, 1975, 127 p.

igualmente eterna e desdobrada em lamentações infinitas sobre a sociedade estruturada do modo patriarcal, foi criticada com razão. Por mais importante que fosse o reconhecimento e a pesquisa do EU-feminino em sua primeira fase literária, aclamá-lo demasiadamente fez com que perdesse sua força.

Por isso, as autoras da segunda metade dos anos 70 esforçaram-se para exprimir a "nova" condição da mulher de maneira mais objetiva em suas manifestações histórico-sociais. A mulher continua a ser protagonista, mas abandona sua posição em relação às formas comuns da vida de antigamente. Esse caminho, a princípio trilhado com grandes dificuldades, já que faltava às mulheres o embasamento teórico dos conceitos sociais e históricos para a construção da sua própria existência, firmou-se e comprovou-se, com a obra de Brigitte Schwaiger, *O sal do mar*⁵ (Wie kommt das Salz ins Meer?), que foi publicado no início de 1977, em Viena e Hamburgo, pela editora Zsolnay, e tornou a autora famosa da noite para o dia, com 150 000 exemplares vendidos em poucos meses.

O romance conta a história de uma austríaca de 20 anos que, concluídos seus estudos, tem dificuldades na escolha da profissão. Ela descende de uma família de "sólida classe média" e seu pai, um médico, espera dela uma carreira acadêmica.

Como não consegue decidir o que deseja ou o que poderia tornar-se, abandona, por fim, a procura de uma profissão, para, ao invés disso, casar-se com seu namorado de juventude, Rolf.

Entretanto, com o casamento, começa para ela uma vida de dona-de-casa e esposa, com a qual, desde o primeiro dia, sente-se mortalmente entediada: se indis põe, já que não consegue coadunar-se com os hábitos burgueses, pelos quais se vê agredida. Em sua existência, tudo lhe parece artificial, vazio, sem calor humano.

Finalmente, para se livrar do vazio inconsolável do cotidiano, a jovem esposa foge para um relacionamento amoroso secreto com Alberto, amigo de Rolf.

O alheamento entre a protagonista e Rolf cresce ao ponto de ela contar-lhe sobre sua ligação com Alberto. Permanecendo impossível o entendimento, ambos resolvem se divorciar.

No romance de Brigitte Schwaiger, a protagonista resiste até mesmo a uma depreciação dupla da mulher: através das exigências do pai e do marido, e através da opressão da mãe, que mal tem uma fagulha de vida.

No mesmo ano do lançamento de *Sal do mar*, Alice Schwarzer, a grande figura do feminismo na República Federal da Alemanha desde os anos 70 até hoje, reeditou seu ensaio de 1975 *A 'pequena' diferença e suas grandes conse-*

(5) Brigitte Schwaiger: *O sal do mar* (Wie kommt das Salz ins Meer?). Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Record, s.d. (Viena/Hamburgo: Zsolnay, 1977).

*qüências*⁶ (*Der 'kleine' Unterschied und seine grossen Folgen*), graças ao qual alçou-se a uma posição de relevo entre as feministas. O livro compõe-se, em grande parte, de entrevistas de mulheres e contribuiu bastante para alertar as mulheres alemãs para a sua posição de subalternas. Valendo-se de exemplos da sexualidade, "A 'pequena' diferença" analisa a função das chamadas relações privadas entre o homem e a mulher, a opressão das mulheres, e a libertação sexual pelas quais Alice luta. O ponto crucial de sua argumentação é o monopólio *sexual* dos homens sobre as mulheres e, simultaneamente, o monopólio *emocional* (as mulheres apaixonam-se naturalmente, só pelos homens), *social* (para serem reconhecidas socialmente, as mulheres têm de se fazer valer do casamento ou, pelo menos, do relacionamento com os homens) e *econômico* (as mulheres aceitam, "por amor ao homem", o trabalho não remunerado no lar e mal remunerado profissionalmente). Disse, concluindo: "Só um abalo profundo do monopólio do sexo masculino pode mudar os papéis sexuais" (p. 207).

Alice Schwarzer, com o seu engajamento intransigente nas questões feministas, com as suas publicações sobre o tema da emancipação e como editora da revista feminista EMMA, tornou-se uma personalidade de destaque no decorrer dos últimos vinte anos. Ela luta com paixão contra a violência e contra a mídia masculina, contra as mentiras sobre a igualdade entre o homem e a mulher, contra a nova feminilidade, contra o poder dos homens e a impotência das mulheres e a favor da autodeterminação e dos direitos iguais.

Os anos 80 começaram com um sucesso de venda comparável com a de *Mudas*. Trata-se do romance feminino *A morte do príncipe encantado*⁷ (*Der Tod des Märchenprinzen*) de Svende Merian (1980), que alcançou a cifra de 230.000 exemplares vendidos. Este livro, tal como *Mudas*, é autobiográfico, e inicia-se quando a autora e protagonista Svende coloca o seguinte anúncio no jornal:

mulher de esquerda, 24, gostaria de conhecer homens efeminados, de preferência mais moços. Respostas para 9003.

Apresentam-se dezesseis homens, mas unicamente um, que respondeu com um poema, lhe interessa. Chama-se Arne, e Svende apaixonou-se por ele logo no primeiro encontro. Arne torna-se para ela o príncipe encantado, um homem terno, para quem ela transfere todos os seus sonhos e ilusões, que, no entanto, terminarão com o fracasso e, assim, com a "morte" do príncipe.

(6) Schwarzer, Alice: *Der 'kleine' Unterschied und seine grossen Folgen* (A 'pequena' diferença e suas grandes conseqüências). Frankfurt/Main: Fischer, 1975/77.

(7) Svende Merian: *Der Tod des Märchenprinzen* (A morte do príncipe encantado). Reinbek: Rowohlt, 1984.

O sucesso desse livro não se encontra apenas na defesa do feminismo, mas na busca de um "homem-mulher", uma combinação andrógina, na qual a separação por sexos (a fixação dos papéis) seja eliminada, no sentido de "man-womanly" de Virginia Woolf: "It is fatal", diz ela, "to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly".

Foi também nos anos 80 que Christa Wolf, da antiga República Democrática Alemã, chegou ao movimento feminista através do socialismo. É certo que ela se defende contra a designação de "feminista", mas é tão engajada na luta pela emancipação da mulher quanto as ativistas da República Federal da Alemanha, onde seus livros também foram editados e sempre atingiram altos números de venda.

O tema principal das suas obras é a emancipação da mulher, ou melhor dizendo, a possibilidade da emancipação feminina, e não surpreende o fato de, quase sem exceção, as mulheres estarem no centro da ação das suas narrativas e romances. Christa Wolf disse uma vez:

"O princípio radical de onde partimos (a libertação da mulher) está ameaçado de ficar paralisado na auto-satisfação com o primeiro degrau que já ganhamos e a partir do qual novos questionamentos deveriam nos levar adiante. Questionamentos do tipo: É isso então o objetivo da emancipação, é para desejar, afinal, que as mulheres se tornem iguais aos homens, que possam fazer as mesmas coisas, receber e defender os mesmos direitos que eles, quando, entretanto, os homens precisam ainda ser eles mesmos emancipados?

Trata-se de outra coisa: reconhecer que os dois sexos têm necessidades diversas e que não é o homem que é o modelo da pessoa, mas o homem e a mulher. A maioria dos homens não consegue conceber esta idéia, mas também são poucas as mulheres que tentam ir ao fundo da sua consciência permanentemente pesada — porque elas não podem, pura e simplesmente levar a cabo o que lhes é exigido: a razão estaria na sua própria identificação dependente do ideal de masculinidade, já ultrapassado".⁸

O que Christa Wolf trata, por conseguinte, por meio de exemplos de figuras históricas ou fictícias, não são os temas clássicos da emancipação, mas a ameaça que paira sobre a identidade e a individualidade de todas as pessoas, por causa da explosão das informações e da revolução técnico-científica; da divisão do trabalho, da burocracia e do consumismo; da alienação e do isolamento, dos papéis sociais e da perda da fala. A confrontação de Christa Wolf com o movimento feminista desemboca na pergunta: Como podem as mulheres ser liberadas, enquanto todas as pessoas o não forem?

A "nova" literatura feminina aspira a uma compreensão política das mulheres, mas, além disso, a uma nova compreensão da História, uma vez que as

(8) Christa Wolf, in: *Frauen schreiben* (Mulheres escrevem), p. 167.

mulheres, como nenhum outro grupo social, foram expropriadas dela. A História das mulheres é uma História dos homens. A partir desta afirmação, devemos deduzir que os empreendimentos feitos pelas mulheres no passado não foram considerados dignos de figurar no registro da História – registro esse no qual elas não tiveram participação. Por conseguinte, segundo Virginia Woolf, as mulheres sofrem de uma carência gritante de tradição:

"One could not go to the map and say Columbus discovered America and Columbus was a woman; or take an apple and remark, Newton discovered the laws of gravitation and Newton was a woman; or look into the sky and say aeroplanes are flying overhead and aeroplanes were invented by women. There is no mark on the wall to measure the precise height of women. There are no yard measures, neatly divided into the fractions of an inch, that one can lay against the qualities of a good mother or the devotion of a daughter, or the fidelity of a sister, or the capacity of a housekeeper"⁹

Dentro dessa "nova" literatura feminina de língua alemã, Christa Wolf verifica a ocorrência da mulher na História com sua narrativa *Kassandra*¹⁰, em que empreende um recuo até a Antigüidade.

Kassandra expõe a sua própria história sob a forma de uma corrente de recordações, associações, reflexões, interpretações e reinterpretações das suas experiências. É a história antiqüíssima e profundamente atual de uma mulher que, ao invés de tornar-se objeto, resiste e passa a uma condição de marginalidade. Começa, então, o desenvolvimento de Kassandra para tornar-se uma mulher independente, tomando dolorosamente consciência de que, entre matar e morrer, existe uma terceira possibilidade: viver.

As escritoras Gabriele Wohmann e Gisela Elsner conquistaram uma existência autônoma como autoras. Não se intitulam feministas, mas são-lhes afins pelo seu gênero direto e desassombrado. A crítica chama-as de as mulheres com o "olhar de más". A literatura da negação que elas criam é tomada como adesão ao negativismo. Aí sua receita de sucesso.

A mais fecunda e conhecida das escritoras contemporâneas é, provavelmente, Gabriele Wohmann, que publica, pelo menos, um livro por ano. Ela tentou todos os gêneros, mas o seu forte são os contos, publicados em mais de 20 volumes. A temática que perpassa toda a sua obra é a descrição do indivíduo medíocre e do terror silencioso do ente querido na escravidão dos hábitos.

Ela cultiva a imagem negativa por meio da cor cinza: na roupa, na paisagem e nos livros. Ela descreve o cotidiano cinzento nas diferentes gamas dessa

(9) Virginia Woolf: *A room of one's own*. London: A Triad Panther Book., 1985, p. 813.

(10) Wolf, Christa: *Kassandra*, narrativa. Darmstadt: Luchterhand, 1983.

cor. Ela é determinada pelo intelecto. Os sentimentos não inspiram confiança. Nos romances, a sensualidade é sufocada.

Em *Pares*¹¹ (Paarlauf, 1979), uma série de 15 contos de casais, o olhar re-tém o que é mesquinho e coloca-o na mira do ridículo. Os homens apresentam-se como imbecis e frouxos, as mulheres, geralmente como neuróticas na menopausa. Não aparecem cenas eróticas nem sexuais, embora, sem exceção, se trate sempre de histórias passadas entre homens e mulheres. Em "Clematis", cortar o cabelo re-vela-se como a mais ousada das intimidades: "Você pode me cortar o cabelo, Lorenz? Pergunta Natalie... Ah sim, ela estava planejando para Lorenz uma extraordinária manifestação de amor... um autêntico ato sexual, cortar o cabelo, que demonstração de simpatia!"

Gisela Elsner foi chamada não só de "Cleópatra da ficção", como de "anjo de gelo" das escritoras da "nova" literatura feminina. Nas suas sátiras sociais, aventura-se até aos domínios da crítica radical, exagerando os traços de cada papel social, através de caricaturas impiedosas. Conseqüentemente, o sucesso de venda de seus livros encontra-se na sua notoriedade.

A fixação histórico-social do papel da mulher sobre a casa e os filhos, e a frustração da atividade profissional (muitas vezes a ela associada) é levada *ad absurdum* em *A domesticação*¹² (Die Zähmung), graças à comicidade amarga e à precisão satírica. O romance descreve o processo de troca de papéis num casamento, do qual a vítima é o homem: a cineasta com obsessão pelo sucesso, Bettina Begemann, domina de tal sorte o marido – Alfred Giggenbacher, autor de um modesto livro de poesia lírica e de uma peça de sucesso para o teatro – mediante o clássico recurso da chantagem emocional e consegue levar o marido a renunciar a suas pretensões quanto a futuros êxitos profissionais e a dedicar-se totalmente ao lar e à educação dos filhos.

O penúltimo sucesso dentro da "nova" literatura feminina alemã é o livro de Christa Moog, *Por mil espelhos verdes*¹³ (Aus tausend grünen Spiegeln), de 1988.

A autora nasceu em 1952 na cidade de Schmalkalden (antiga República Democrática Alemã); estudou Educação Física e Germanística na Universidade de Halle e atuou como professora até 1984, quando se mudou para a República Federal da Alemanha.

O livro tem uma história anterior: o escritor Franz Fühmann, falecido em 1984, em Berlim Oriental, era um mentor de muitos jovens escritores da RDA.

(11) Gabriele Wohmann: *Paarlauf* (Pares). Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1979.

(12) Gisela Elsner: *Die Zähmung* (A domesticação). Reinbek: Rowohlt, 1984.

(13) Christa Moog: *Aus tausend grünen Spiegeln* (Por mil espelhos verdes). Darmstadt: Classen, 1988.

Tinha dado de presente para Christa Moog, em 1951, dois volumes de contos de Katherine Mansfield, com a seguinte dedicatória: "A muitas histórias boas!"

A partir desta data, Christa Moog apaixonou-se pela escritora neozelandesa cuja leveza de estilo admirava, que não comentava e explicava nada, evocava – com apenas poucas palavras – coisas, pessoas, paisagens.

Quando, em 1987, Christa ganhou uma bolsa de literatura, realizou seu sonho: seguir as estações de vida de seu ídolo. Assim surgiu o livro *Por mil espelhos verdes*, grande sucesso de venda em 1988, que, sem dúvida, tinha algo a ver com a divisão política da Alemanha em dois estados. Cada vez que um/uma autor/a mudou-se de um lado para o outro (em geral do lado oriental para o ocidental), sua obra tornou-se alvo de interesse geral.

O livro está escrito em três planos: são duas biografias, a da própria Christa Moog e a de Katherine Mansfield, mas no fundo é um livro sobre a pátria (Heimat), sobre a partida, para nunca chegar, sobre a busca de um novo lar que nunca corresponde aos sonhos, e nunca atinge a beleza da pátria que ambas as escritoras deixaram, Katherine com 19 anos e Christa com 32. A primeira fugiu da provincialidade neozelandesa para viver uma vida agitada na Europa, onde morreu, prematuramente, de tuberculose com 32 anos. Quanto mais se aproximava da morte mais nitidamente se lembrava de sua terra natal, e seus contos mais bem sucedidos aconteceram na longínqua Nova Zelândia. Se ela não tivesse partido, nunca teria escrito essas obras de arte.

Christa, por sua vez, deixou a "prisão" de um país do bloco oriental e experimentou a vida livre do mundo ocidental, um mundo sem fronteiras, mas também sem proteção. Viveu de repente a liberdade com a qual sempre sonhava na RDA e procurou se radicar no novo país. Não achou um apoio senão nas cartas que mandava para uma amiga em Weimar, na Alemanha Oriental. De fato, todo o romance é uma única carta longa que junta o passado com o presente. O futuro, ou seja, a busca de uma nova pátria se combina com a da figura de Katherine Mansfield. Mas o que Christa encontra é, como já aconteceu a Katherine, sempre a velha pátria. Mas o importante nos dois casos é a partida, se não ambas não teriam escrito o que podemos ler hoje em dia.

Da austríaca Elfriede Jelinek, diz-se que "perante o seu olhar, a misericórdia desaparece". A frieza de seu olho clínico, maliciosamente cravado sobre a vida, irritou também as leitoras e os leitores de sua última obra intitulada *O Desejo*¹⁴ (Lust), de 1989. Trata-se de um romance com a protagonista chamada Gerti, esposa e mãe, que procura escapar aos ataques sexuais do seu marido nos braços do amante, que também a humilia e a violenta.

(14) Jelinek, Elfriede: *Lust* (O desejo). Reinbek: Rowohlt, 1989, 256 p.

O desejo tem que ser visto no contexto da atual luta das feministas de língua alemã contra a pornografia masculina. A autora originalmente planejou um romance anti-pornô, mas fracassou. Numa entrevista concedida à crítica literária da revista EMMA, a autora disse a respeito: "Eu queria achar uma linguagem feminina para o obsceno. Mas escrevendo, o texto me destruiu. Devo admitir que uma mulher não consegue cumprir esse objetivo, enquanto essa sociedade machista perdure"

Resumindo podemos dizer: as dez obras acima citadas são tematicamente parecidas, pois as suas protagonistas descrevem os mesmos desejos e medos; procuram calor humano; sofrem pela dominação masculina e percorrem a trajetória de uma mulher-objeto para uma mulher-sujeito. Por outro lado, os pontos em comum não podem nem devem ofuscar suas diferenças básicas, manifestadas pela maneira específica de pensar e agir. Por isso, cada sucesso teve suas razões específicas que tentamos salientar nas explicações anteriores.

ABSTRACT: The "new" German literature written by women has had a lot of success both among the critics and the common reader. This is due to a number of factors such as the novelty of women writing about themselves or about special themes which deal with sexuality, female homosexuality, changes of social roles and challenges to the *status quo* of a patriarchal society. In this article we shall examine ten successful examples of this "new" feminine German literature beginning with the novel *A love of classes* by Karin Struck (1973) and ending with a novel by Elfriede Jelinek, *Desire* (1989).

COLETTE REVISITADA

Angela Li Volsi

RESUMO: Um olhar lançado sobre a trajetória singular da vida e obra de Colette (Gabrielle-Sidonie Colette – Saint Sauveur-en-Puisaye, 1873; Paris, 1954), que resgata um insuspeitado lado estóico, invisível à primeira vista.

A obra de Colette é vista como um verdadeiro caminho iniciático, visando recuperar uma sabedoria ancestral, legado que a autora recebeu de sua mãe, Sido, que a iniciara à comunhão com a natureza.

Estou relendo Colette, como um dever de casa que me impus nestas férias. E recebo de presente as deliciosas sensações experimentadas há mais de trinta anos, quando pela primeira vez descobri este universo que me prendeu com sua magia até se esgotar a última linha disponível. Passaram-se trinta anos, agora resta-me a obrigação de saber interrogar o resultado dessa longa decantação.

Não é difícil entender por que a magia da palavra de Colette continua intacta. É que sua palavra tem a ressonância e o peso específico de uma moeda que tem seu lastro em ouro. Para nós, pobres leitores pós-modernos bombardeados pelos apelos dos *mass-media* e adulados por cantos de sereia de todos os tipos a nos prometerem o paraíso, a palavra de Colette tem o mesmo efeito terapêutico de um bálsamo milagroso. Ela nos traz de volta o sabor esquecido de produtos que andam cada vez mais escassos: autenticidade, bom-senso, simplicidade, comunhão com a natureza, solidariedade humana. O lastro da palavra de Colette está depositado em cada erro cometido, em cada lição aprendida, em cada dor experimentada, em cada dolorosa renúncia.

Durante muito tempo ela foi julgada só pelos erros que o moralismo estreito de sua época não lhe perdoava, incapaz de reconhecer em cada um deles os passos de um caminho iniciático, que sua obra revela, à condição de ser considerada em sua totalidade.

O que me proponho é tentar visualizar, através de um rápido retrospecto da vida e da obra, a trajetória dessa iniciação.

Embora Colette tenha se tornado muito popular com a famosa série de suas "Claudine" (*Claudine à l'école* – *Claudine à Paris* – *Claudine en ménage* –

Claudine s'en va), não é aí que vamos poder encontrar a escritora de corpo inteiro. Essa vocação literária, que Colette nunca procurou espontaneamente, é o fruto do oportunismo de seu primeiro marido, Henry Gauthier-Villars, o famoso Willy. Famoso por ser um grande *bon-vivant*, figura obrigatória em todos os acontecimentos sociais de seu meio, teve suficiente faro para pressentir a mina de ouro que se escondia atrás da aparência *farouche* da jovem *bourguignonne*, com pretensões à independência e emancipação e que, acima de tudo, tinha uma curiosidade enorme por todas as manifestações da vida e do amor. A jovem senhora Willy foi diretamente transplantada de sua querida Saint-Sauveur-en-Puisaye para a movimentada vida de Paris em plena Belle-Époque, certamente sonhando com uma vida de delícias e emoções sem fim. Estas não lhe faltaram, mas a maior de todas deve ter sido descobrir que seu marido, quinze anos mais velho do que ela, tinha o propósito de explorar o talento literário da esposa, assim como fazia com um sem-número de outros *nègres littéraires* de que dispunha, para publicar em seu próprio nome as obras que retribuía a preço de trabalho escravo.

Começou para Colette um vida de reclusa, em que foi estimulada, cada vez mais compulsoriamente pelo marido, a pôr no papel os episódios que certamente sabia contar com uma verve única e que só poderiam se referir à sua verde vida de adolescente da província. Willy que, além do faro comercial, tinha muito espírito, uma vastíssima experiência mundana e um certo talento literário (que, segundo um comentário da própria Colette, parece que não conseguia exteriorizar por conta própria), era o fruto mais legítimo daquela burguesia parisiense. Conhecia como ninguém os ingredientes exatos capazes de satisfazer um certo gosto de perversão que o ócio e a vida fácil favoreciam.

Todos os episódios escabrosos e às vezes inverossímeis que apimentam a série das *Claudine* foram sem dúvida sugeridos ou aumentados por Willy. Colette, para fazer jus à fama de mulher libertina que seus livros sugeriam, prestou-se ao jogo de cercar-se de uma aura que justificasse essa imagem, chegando ao ponto de ter ligações homossexuais com a complacência do marido. Aliás, não é dele a teoria segundo a qual, para que uma mulher aprimore sua sensualidade, nada melhor do que um estágio de aprendizado sáfico? Certamente prestou-se ao jogo até descobrir pela primeira vez que seu marido nunca deixara de traí-la, o que fez ruir todo o castelo de justificativas que só uma mulher apaixonada é capaz de construir e sustentar.

O primeiro impulso, após a separação dolorosa cuja decisão partiu de Willy, foi de dar vazão ao desejo de liberdade e independência, quimera sempre perseguida e nunca alcançada. É o tempo de Colette no music-hall, da vida nômade, pródiga em experiências dolorosas, pungentes e fascinantes, abundantemente narradas nas obras *Les vrilles de la vigne*, *L'envers du music-hall*, *La vagabonde* e, mais tarde, *Mes apprentissages*.

As obras escritas imediatamente após a separação de Willy têm a marca indisfarçável de uma necessidade de elaborar, digerir e exorcizar pela literatura o

enorme material de vivência que sua experiência de treze anos ao lado de um homem que – ela mesma diz – não sabe se chama de Maquiavel ou de Fregoli, lhe trouxera. É evidente que a convivência com Willy não pode ser vista só como uma catástrofe que se tenha abatido sobre a vida de Colette. Sem ele, provavelmente todas as luzes e sombras de sua verdadeira personalidade não teriam tido oportunidade de vir à tona com tamanha violência e riqueza, embora certamente tenham custado muito sofrimento. Sem Willy, o diamante bruto poderia nunca ter sido lapidado. Ao comparar a verdadeira inocência de sua mãe, Sido, à sua, encontramos na boca de Colette a seguinte frase: "Elle qui ménagea la bête, soigna l'enfant, secourut la plante, il lui fut épargné de découvrir qu'une singulière bête veut mourir, qu'un certain enfant implore la souillure, qu'une des fleurs closes exigera d'être forcée, puis foulée aux pieds"¹ Com uma única frase, Colette nos revela toda a extensão do amadurecimento que suas experiências lhe trouxeram. Parece que seu longo perambular em busca de si própria, o impulso de se expressar por todas as vias artísticas de que a natureza a dotou foram uma necessidade absoluta, e uma catarse benfazeja a lhe ensinar o verdadeiro caminho de volta às suas raízes, com o precioso fardo de um aprendizado tanto mais valioso quanto mais penoso.

Nessa fase Colette pôde liberar todas as energias de que a natureza a dotara, aprimorando principalmente suas habilidades físicas, quase como uma vingança contra o longo tempo em que ficara enclausurada escrevendo sob as ordens de Willy. Isso lhe permitiu ganhar a vida de maneira quase lúdica, aproveitando seu talento pela música, dança e mímica. O aprendizado ao lado de Willy talvez seja responsável pela ousadia de representar quase nua, o que serviu na verdade para atrair o público que espalhava, deliciosamente escandalizado, sua fama de libertina. Sem dúvida nenhuma, também armazenou experiências preciosas para burilar sua compreensão do ser humano, em contato com os colegas que ela chama de "mes frères étincelants et pauvres".

Após esta fase, aquilo que tinha sido o instrumento de tortura da jovem Colette, o exercício forçado da literatura, tornou-se a válvula que não só foi aos poucos lhe proporcionando a independência financeira, mas revelou-se o meio de expressão definitivo (embora incompleto, segundo a autora) ao qual permaneceu fiel até o último dia de sua existência. Não tinha sido também o involuntário suporte que lhe permitira sobreviver à sua primeira, dura experiência conjugal? Em meio ao desmoronar de suas ilusões, longe da mãe, Sido, eterno ponto de referência, e exilada de seu país natal ("J'appartiens à un pays que j'ai quitté", é a melancólica constatação da autora em *Les vrilles de la vigne*), a obrigação de reviver as experiências da puberdade fez com que não se interrompesse o fluxo da seiva vital que lhe vinha do contato com a natureza, agora transformada em matéria lite-

(1) *La naissance du jour*. Paris: Garnier-Flammarion, 1969, p. 61.

rária. Sem dúvida nenhuma, o grande charme das *Claudine*, apesar das notas destoantes, consiste na evocação daquele universo mágico, em que a verdadeira iniciação, sem que a autora o soubesse, se dera no espaço restrito do jardim de Sido.

Outro elo indissolúvel com a natureza, vital para a sobrevivência de Colette, foi seu contato com os animais, que merecem um capítulo à parte. Não é por acaso que a primeira obra que a autora assinou com o nome de "Colette Willy" se intitula *Dialogue des bêtes*. Seria muito simplório deduzir que Colette, decepcionada com sua vida sentimental e sua vagabundagem no meio da fauna humana dos tempos do *music-hall*, se compensasse com a fidelidade irrestrita de seus cães e seus gatos. Sua ligação com os bichos é muito mais visceral, é um dos segredos de sua sabedoria, pois sempre observou o comportamento animal como teria feito com seres humanos, e certamente com resultados mais gratificantes, pois os animais não costumam mentir.

Sem dúvida nenhuma, se Colette fosse um bicho ela seria um gato. Além de compartilhar com esta espécie animal os olhos *pers* (mistura de azul com verde), e a graça felina de um corpo elástico, embora robusto, a identificação se situa muito mais em nível de seus hábitos e sua psicologia. (Vale lembrar que Colette cresceu embalada pelo apelido de "Minet-Chéri", com o qual Sido carinhosamente a chamava.)

Uma de suas obras-primas se intitula justamente *La chatte*. Foi escrita em 1933, quando Colette já tinha alcançado a maturidade literária e afetiva e a respeitável idade de sessenta anos. A personagem principal, a gata Saha, é tratada exatamente como uma pessoa, pois se transforma na rival de Camille, a jovem esposa de Alain, que incorre no crime de se entender melhor com a felina do que com sua jovem mulher. Ao descrever Camille, Colette evidencia sua vulgaridade e irracionalidade, que a leva a atentar contra a vida do animal, jogando-o pela janela. Para infelicidade de Camille, não só Saha não morre, mas passa a se constituir na prova irrefutável da verdadeira natureza da mulher. Alain acaba por se separar de Camille e volta à sua magnífica cumplicidade com Saha, que sem precisar fazer absolutamente nada além de ser fiel à sua natureza felina, demonstra a todo momento sua enorme superioridade sobre o ser humano. O final da obra é muito significativo: enquanto Saha olha com jeito humano para Camille que vai embora, Alain brinca com algumas castanhas "d'une paume adroite et creusée en patte".

Numa de suas últimas obras, Colette escreve que "ce qui touche au chat m'a été poignant et nécessaire". Não é difícil intuir nesta confissão que a presença do animal vai além de uma simples preferência como qualquer outra, mas provavelmente existe uma relação inconsciente com a própria figura de Sido, que sempre era evocada "parée d'enfants, de fleurs et d'animaux", como a autora a descreve em *La maison de Claudine*.

É um pouco como se a presença de um gato na vida de Colette garantisse o prolongamento da proteção materna. Aliás, num curioso episódio narrado pela autora, numa das poucas vezes em que mandou chamar uma vidente, esta, que

não era das mais brilhantes, após ter-se desculpado por não conseguir naquele momento ver grande coisa, acabou descrevendo com detalhes a última gata que Colette tivera e que, segundo a vidente, continuava a ocupar seu lugar aos pés da dona mesmo depois de morta. Numa visita posterior da vidente, Colette não ousa perguntar se a gata continua no mesmo lugar, de medo de descobrir não ser mais digna da presença do animal.

Esta noção de ser ou não "digna" de alguma coisa, só aparece em Colette com relação a seus laços com a vida vegetal ou animal. Nunca está ligada a problemas de moral ou de religião, o que só reforça uma absoluta ausência de inquietação metafísica:

Maison et jardin vivent encore, je le sais, mais qu'importe si la magie les a quittés, si le secret est perdu qui ouvrait, – lumière, odeurs, harmonie d'arbres et d'oiseaux, murmure de voix humaines qu'a déjà suspendu la mort, – un monde dont j'ai cessé d'être digne?...²

Mas voltemos ao rastreamento dos *apprentissages* de Colette. Durante o tempo que ela passa trabalhando no *music-hall*, quem a ajuda a cicatrizar as feridas do primeiro casamento é a marquesa de Belbeuf (a famosa Missy), que a põe a salvo de seu medo (provisório) dos homens e certamente a socorre com ajuda material. Essa ligação dura até o momento em que o coração da *vagabonde* volta a bater por um homem. Em 1911, conhece o barão Henry de Jouvencel, saindo de um primeiro casamento fracassado, pai de dois filhos (de mães diferentes) e corredor chefe do jornal *Le matin*. A paixão é recíproca e quando Colette, aos 39 anos, percebe que está esperando seu primeiro filho, o casamento se impõe. Alguns meses após o casamento morre Sido, e o nascimento de sua filha, Colette de Jouvencel, traz-lhe providencialmente um novo sopro de vida.

A maternidade foi vivida por Colette com o mesmo encantamento que todo fenômeno da natureza lhe provocava, mas não foi suficiente para desviar sua vida do rumo que já estava traçado. Em *L'Étoile Vesper*, uma de suas últimas obras cuja tarefa principal é passar a limpo todo o passado para reconstituir o verdadeiro significado de sua vida, encontramos uma confissão muito sincera a este respeito:

Mon brin de virilité me sauva du danger qui expose l'écrivain, promu parent heureux et tendre, à tourner auteur médiocre, à préférer désormais ce que récompense une visible et matérielle croissance: le culte des enfants, des plantes, des élevages sous leurs formes diverses. Un vieux garçon de quarante ans, sous la femme encore jeune que j'étais, veilla au salut d'une

(2) *La maison de Claudine*. Paris: Hachette, 1960, p. 6.

partie peut-être précieuse. Quand j'étais jeune, si je m'occupais, par exception, à un ouvrage d'aiguille, Sido hochait son front divinateur: "Tu n'auras jamais l'air que d'un garçon qui coud". Ne m'eût-elle pas dit: "Tu ne seras jamais qu'un écrivain qui a fait un enfant"? Elle n'aurait pas ignoré, elle, le caractère accidentel de ma maternité³

Colette, que continuara a trabalhar no *music-hall* até o nascimento da filha, a partir deste momento é introduzida pelo marido na carreira jornalística, pois é convidada a colaborar no *Le Matin*. Com o advento da guerra, Jouvenel é chamado ao front e Colette permanece firme em seu posto para garantir a subsistência da família. É dessa época sua viagem a várias cidades da Itália, enviada pelos jornais *La Vie Parisienne* e *Le Matin*. O resultado é uma série de artigos sob o título de "Impressions d'Italie".

Com o fim da guerra, Jouvenel encaminha-se para uma carreira política que Colette não poderia compartilhar por absoluta falta de interesse e, principalmente, porque seu segundo marido se revela bastante inconstante em matéria de vida amorosa. Ela ainda suporta algumas situações constrangedoras, mas também este segundo casamento se conclui com o divórcio em 1924. Em decorrência da separação, Colette perde também seu cargo no *Le Matin*.

Neste ínterim, sua fama de grande escritora tinha se firmado definitivamente graças ao sucesso de *Chéri*, uma de suas obras-primas, publicada inicialmente em capítulos semanais no jornal *La Vie Parisienne* em janeiro de 1920. Mais tarde é transformada em peça de teatro, tendo Colette representado várias vezes o principal papel feminino, Léa. (*Chéri* conheceu também uma transposição cinematográfica que não parece ter tido o mesmo sucesso.)

La maison de Claudine representa uma espécie de vingança de seu tempo de escravidão como *nègre* de Willy. Trata-se agora da verdadeira casa de Colette adolescente, sem as intervenções picantes e deliberadamente ousadas que o estilo de Willy lhe impusera. O reino encantado animado pelo espírito de Sido ressurgiu intacto, numa espécie de ritual de purificação.

Em 1925, para conseguir superar seus problemas financeiros, Colette volta ao teatro para representar *Chéri*. É neste ano que conhece Maurice Goudekot, dezessete anos mais novo do que ela. Estamos finalmente diante da etapa definitiva que marca a estabilidade afetiva para nossa autora, pois encontra em Goudekot mais do que um novo amor. Aquele que até o fim da vida ela chamará de "mon meilleur ami" dedica praticamente toda sua vida a ser o fiel escudeiro dessa mulher cuja obra tinha lido com dezesseis anos de idade, e que nunca deixara de admirar. Colette experimenta uma fase de verdadeira plenitude, de longas estadias

(3) *L'Etoile Vesper*. Genève: Editions du Milieu du Monde, 1946, p. 210.

nas regiões da França que mais ama e de grande atividade literária. Agora a vida em contato com a natureza e o ofício de escritora estão intimamente ligados.

A partir desse momento, a produção literária é mais intensa e constante (*La seconde* – 1929; *Sido* – 1929; *Duo* – 1934; *Le toutoumier* – 1939; *Chambre d'hôtel* – 1940; *Journal à rebours* – 1941; *Julie de Carneilhan* – 1941; *Paris de ma fenêtre* – 1942; *Le képi* – 1943; *Gigi* (uma de suas obras mais célebres, levada ao teatro e ao cinema com sucesso) – 1944; *L'étoile Vesper* – 1946; *Le fanal bleu* – 1949).

As mais significativas para se compreender a evolução da autora são sem dúvida *La fin de Chéri* (1926) e *La naissance du jour* (1928).

La fin de Chéri retoma, seis anos depois, a célebre estória de Chéri, o bem nascido jovem de 24 anos iniciado aos mistérios do amor por Léa, uma esplêndida mulher com o dobro de sua idade, melhor amiga de sua própria mãe, que o mimava e o sustentava como a um belíssimo animal de estimação. Chéri terminava no momento em que o jovem, que tinha se deixado convencer pela mãe a realizar um casamento de conveniência, sai da casa de Léa pela última vez olhando para o céu e estufando o peito como um preso que readquire a liberdade. Na obra seguinte, assistimos ao desastre matrimonial de Chéri, agravado pela sensação de inutilidade de sua vida, que conhecera também a experiência de uma guerra. Após seis anos sem nenhuma notícia, Chéri toma de repente, como a última esperança de um naufrago, a decisão de rever Léa. Ele é introduzido por uma empregada na sala em que já se encontram duas senhoras:

Une femme écrivait, le dos tourné, assise devant un bonheur-du-jour. Chéri distinguait un large dos, le bourrelet grenu de la nuque au-dessous de gros cheveux gris vigoureux, taillés comme ceux de sa mère. "Allons bon, elle n'est pas seule. Qu'est-ce que c'est que cette bonne femme là?"

– Mets-moi aussi par écrit l'adresse, Léa, et le nom du masseur. Moi, tu sais, les noms...

Une femme en noir, assise, venait de parler, et Chéri sentit en lui-même un remous précurseur. "Alors... où est Léa?"

La dame au poil gris se retourna, et Chéri reçut en plein visage le choc de ses yeux bleus.

– Eh! mon Dieu, petit, c'est toi?

Il avança comme en songe, baisa une main.

– Monsieur Frédéric Peloux, la princesse Chéniaquine.

Chéri baisa une autre main, s'assit.

– C'est?... questionna la dame en noir, en le désignant avec autant de liberté que s'il eût été sourd.

Le grand rire innocent résonna de nouveau, et Chéri chercha la source de ce rire, là, ici, ailleurs, partout ailleurs que dans la gorge de la femme au poil gris...

– Mais non, ce n'est pas! Ou ce n'est plus, pour mieux dire! Valérie, voyons, qu'est-ce que tu vas chercher?

Elle n'était pas monstrueuse, mais vaste, et chargée d'un plantureux développement de toutes les parties de son corps. Ses bras, comme de rondes cuisses, s'écartaient de ses hanches, soulevés près de l'aisselle par leur épaisseur charnue. La jupe unie, la longue veste impersonnelle entr'ouverte sur du linge à jabot, annonçaient l'abdication, la rétraction normales de la féminité, et une sorte de dignité sans sexe.

Léa se tenait debout entre Chéri et la fenêtre, et sa masse consistante, presque cubique, ne le consterna point d'abord. Lorsqu'elle bougea pour atteindre un siège, elle dévoila ses traits, et il se mit à l'implorer mentalement comme il eût imploré un fou muni d'armes. Rouge, d'un rouge un peu blet, elle dédaignait à présent la poudre, et riait d'une bouche pleine d'or. Une saine vieille femme, en somme, à bajoues larges et à menton doublé, capable de porter son fardeau de chair, libre d'états et d'entraves⁴

Após uma constrangedora conversação a três, a princesa vai embora e os dois ficam sozinhos:

Il se sentait pâle, et la peau raidie autour de la bouche, ainsi que par un grand froid. Il retenait un terrible élan de rancune et de supplication, le besoin de crier: "Cesse! Reparais! Jette cette mascarade! Tu es bien quelque part là-dessous, puisque je t'entends parler! Eclos! Surgis toute neuve, les cheveux rougis de ce matin, poudrée de frais; reprends ton long corset, ta robe bleue à fin jabot, ton parfum de prairie que je quête en vain dans ta nouvelle maison... Quitte tout cela, viens-t'en, à travers Passy mouillé, ses oiseaux et ses chiens, jusqu'à l'avenue Bugeaud, où sûrement Ernest fait les cuivres de ta grille..." Il ferma les yeux, à bout de forces⁵

Inútil dizer que para Chéri o encontro serve para lhe restituir, ainda mais terrível e irremediável, todo o peso de sua vida sem sentido. Ele ainda se arrasta por algum tempo entre sua vida de casado e alguns encontros melancólicos e destrutivos, até que, não conseguindo encontrar as forças para recompor sua vida, acaba se suicidando.

La fin de Chéri é a primeira obra em que podemos identificar, na caracterização da personagem feminina, a imagem de uma Colette que aceita quase com alívio o fim da luta amorosa.

A obra que lhe serve de contraponto e representa a chave de toda a produção literária de Colette foi escrita dois anos depois, em 1928. Trata-se de *La nais-*

(4) *La fin de Chéri*. Paris: Flammarion, 1953, pp. 91/93.

(5) *Id.*, pp. 101/102.

sance du jour, a única obra que, confessadamente, custou à autora o maior esforço de criação e uma angústia inédita. Aqui o corajoso retrato, sem retoques, de uma Colette que já abdicou da luta com seu *cher ennemi*, como costumava se referir ao homem por quem estava apaixonada, já está definido. Goudekot, no livro em que compartilha sua experiência de viver ao lado da escritora, faz o seguinte comentário:

... Le singulier livre! Il a été commencé en 1927, à Saint-Tropez, sur les lieux qu'il décrit, ce qui, dans l'œuvre de Colette est exceptionnel, car elle voyait mieux, même les paysages, avec quelque recul. Si jamais roman a paru autobiographique, c'est celui-là. Tout y est, "la Treille Muscate", le jardin, la vigne, la terrasse, la mer, les bêtes. Nos amis y portent leurs noms réels. Colette s'y met en scène, s'y peint avec la dernière exactitude. Elle n'a jamais poussé si loin l'analyse d'elle-même. Les allusions à son passé, transparentes, sont véridiques. Les lettres de Sido reproduisent celles que Sido écrivit. Les odeurs sont celles qui flattent encore mes narines, j'ai connu ces nuits bleues, j'entends le crépitement des cigales, je subis l'assaut du vent, ma main s'attarde sur le mur tiédi. Tout y est, sauf que *La naissance du jour* évoque la paix des sens et un renoncement à l'amour, dans le moment que Colette et moi vivions ensemble des heures ardentes, exaltées par la chaleur, la lumière, le parfum des étés provençaux.

La réserve qu'elle a toujours observée, quand il s'agit de ses sentiments profonds, n'est pas seule en cause. Je tiens pour certain que ce renoncement, elle l'avait envisagé. Moins par sagesse, car elle avait le goût du risque, que par une propension à éloigner ce qu'elle convoitait le plus. Entre prendre et se déprendre, entre tenir et écarter, elle a souvent balancé. "Le difficile, disait-elle, ce n'est pas de donner, c'est de ne pas tout donner".

Qu'on n'aille pas, surtout, voir là un penchant à la mortification, ou alors il faudrait admettre qu'un certain jansénisme demeure inscrit dans le sang de tout Français, si libre soit-il. Dieu merci, Colette était douée d'un solide appétit pour les biens de cette terre – je ne crois pas d'ailleurs que ce soient les tièdes qui le plus volontiers renoncent – et tirait de leur possession un franc plaisir. Mais en même temps l'habitait une secrète austérité, et l'heure, pour notre couple, de muer l'amour en amitié, c'est elle qui en a, plus tard, avant moi décidé.

De tous les livres de Colette, c'est celui que je préfère. J'y vois, au centre de son œuvre, la fleur de sa pleine maturité. Baigné de poésie, d'une densité, d'une richesse, d'une éloquence sans égales, *La naissance du jour* a failli ne devenir qu'une longue offrande lyrique de Colette à ses dieux lares. Ayant promis à ses éditeurs un roman, elle crut devoir – et c'est dommage – y introduire une affabulation. Celle-ci est mince. Le personnage de Vial, en particulier, reste assez inconsistant. Je n'en suis pas le modèle, comme on l'a cru, et ne pouvais l'être. Je reconnais en Vial un jeune anti-

quaire de Saint-Tropez, mais ma présence constituait une gêne pour que le portrait fût bon. Colette n'a commencé à parler de moi que près de vingt ans plus tard, dans *L'Étoile Vesper*, sous l'aile de l'amitié⁶

Segundo Goudekot, a coincidência entre autora e personagem é quase total. No entanto, e talvez aí esteja a explicação desse "quase", encontramos na obra a seguinte passagem, imediatamente após uma apaixonada descrição da maneira como Sido vivia seus últimos anos:

... Ce que j'entasse n'est pas du même aloi. Mais ce qui en demeurera provient du filon parallèle, inférieur, amalgamé de grasse terre, et je n'ai pas trop tardé à comprendre qu'un âge vient où au lieu de s'exprimer toute en baumes, en pleurs mortels, en souffle embrasé et décroissant, sur les beaux pieds qu'elle embrassait, impatients de courir le monde, – un âge vient où il n'est plus donné à une femme que de s'enrichir.

*Elle entasse, elle recense jusqu'aux coups, jusqu'aux cicatrices – une cicatrice, c'est une marque qu'elle n'avait pas en naissant, une acquisition. Quand elle soupire: "Ah! que de peines Il m'a données!" elle pèse, malgré elle, la valeur du mot, – la valeur des dons. Elle les range peu à peu, harmonieusement. Le temps, et leur nombre, font qu'elle est obligée, dans la mesure où son trésor s'accroît, de se reculer un peu de lui, comme un peintre de son oeuvre. Elle recule, et revient, et recule, repousse à son rang quelque scandaleux détail, attire au jour un souvenir noyé d'ombre. Elle devient, – par un art inespéré, – équitable... *Imagine-t-on, à me lire, que je fais mon portrait? Patience: c'est seulement mon modele*"⁷*

Nesse trecho há duas revelações capitais para a compreensão da totalidade do processo criativo de Colette. No primeiro enunciado grifado encontramos a irremediável certeza, outras vezes expressa no tom pungente de quem não se julga digno de uma graça, de sua inferioridade com relação a Sido. É esse o sentimento que perpassa a obra toda, e a compensação à frustração dele decorrente é o que justifica a própria criação literária da autora.

A segunda revelação importante está contida na conclusão do trecho. Sua leitura admite pelo menos duas interpretações: a primeira é que Colette tem plena consciência de que o modelo do qual quer se aproximar é Sido. A segunda, mais difícil de demonstrar, parece fazer referência às várias camadas coexistentes em cada ser humano. Está aí embutida toda a distância que existe entre autor, narrador e personagem, mesmo quando a obra é declaradamente autobiográfica. Pelo

(6) Goudekot, Maurice. *Près de Colette*. Paris: Flammarion, 1956, pp. 51/53.

(7) *Op. cit.*, pp. 70/71, grifos meus.

simples fato de ter passado pelo processo da criação artística, essas três instâncias nunca podem coincidir. E é por essa razão que o verdadeiro "eu" do artista só pode se revelar na obra, que acaba sendo literalmente uma questão de vida ou morte. Nos interstícios entre uma instância e outra está toda a riqueza e a impalpabilidade do mundo inconsciente, e a verdadeira arte consiste em transmitir esse mundo ao leitor.

No momento em que Colette está no auge de sua vida afetiva e profissional, volta-se cada vez mais para sua vida interior e deliberadamente determina que sua convivência com o marido se aproximará muito mais de uma relação de amizade do que de uma relação amorosa. A partir do momento em que depõe as armas dessa luta incessante que o amor representara em sua vida, pode se dedicar a sua verdadeira tarefa. E esta tarefa é a de recuperar todos os anos de equívocos e de desvios, em que se deixara ofuscar por luzes falsas e por guias espúrios, para voltar com toda sua alma para o verdadeiro guia, a mãe, que se confunde com a natureza.

Não é preciso recorrer a grandes estudos psicanalíticos para detectar em Colette uma espécie de obsessão pela figura materna. Ela própria a chama, em *Journal à rebours*, "le personnage principal de toute ma vie".

La naissance du jour, este romance que na verdade é um longo poema de amor dedicado à sua querida ausente, começa dando a palavra a Sido:

Monsieur,

Vous me demandez de venir passer une semaine de jours chez vous, c'est-à-dire auprès de ma fille que j'adore. Vous qui vivez auprès d'elle, vous savez combien je la vois rarement, combien sa présence m'enchanté, et je suis touchée que vous m'invitez à venir la voir. Pourtant, je n'accepterai pas votre aimable invitation, du moins pas maintenant. Voici pourquoi: mon cactus rose va probablement fleurir. C'est une plante très rare, que l'on m'a donnée, et qui, m'a-t-on dit, ne fleurit sous nos climats que tous les quatre ans. Or, je suis déjà une très vieille femme, et, si je m'absentais pendant que mon cactus rose va fleurir, je suis certaine de ne pas le voir refleurir une autre fois...

Veillez donc accepter, Monsieur, avec mon remerciement sincère, l'expression de mes sentiments distingués et de mon regret.

Ce billet, signé "Sidonie Colette, née Landoy", fut écrit par ma mère à l'un de mes maris, le second. L'année d'après, elle mourait, âgée de soixante-dix-sept ans.

Au cours des heures où je me sens inférieure à tout ce qui m'entoure, menacée par ma propre médiocrité, effrayée de découvrir qu'un muscle perd sa vigueur, un désir sa force, une douleur la trempe affilée de son tranchant, je puis pourtant me redresser et me dire: "Je suis la fille de celle qui écrivit cette lettre, – cette lettre et tant d'autres, que j'ai gardées. Celle-ci,

en dix lignes, m'enseigne qu'à soixante-seize ans elle projetait et entreprenait des voyages, mais que l'éclosion possible, l'attente d'une fleur tropicale suspendait tout et faisait silence même dans son coeur destiné à l'amour. Je suis la fille d'une femme qui, dans un petit pays honteux, avare et resserré, ouvrit sa maison villageoise aux chats errants, aux cheminées et aux servantes enceintes. Je suis la fille d'une femme qui, vingt fois désespérée de manquer d'argent pour autrui, courut sous la neige fouettée de vent crier de porte en porte, chez des riches, qu'un enfant, près d'un être indigent, venait de naître sans langes, nu sur de défaillantes mains nues...

Puissé-je n'oublier jamais que je suis la fille d'une telle femme qui penchait, tremblante, toutes ses rides éblouies entre les sabres d'un cactus sur une promesse de fleur, une telle femme qui ne cessa elle-même d'éclore, infatigablement, pendant trois quarts de siècle...⁸

Qualquer análise, qualquer comentário, seria pobre diante da força desse grito. O resto da vida será ainda pouco para Colette tentar apagar os vestígios de tudo aquilo que a distanciara de Sido.

A renúncia ao amor é o primeiro passo em direção à identidade tão desejada:

A n'en pas douter, ma mère savait, elle qui n'apprit rien, comme elle disait, "qu'en se brûlant", elle savait qu'on possède dans l'abstention, et seulement dans l'abstention. Abstention, consommation, le péché n'est guère plus lourd ici que là, pour les "grandes amoureuses" de sa sorte, – de notre sorte⁹

Para cumprir sua verdadeira tarefa, Colette teve por aliada a provação física que para muitos pode ser vista como um infortúnio ou, quem sabe, como o merecido castigo por uma vida de dissipações.

É a partir de 1939 que ela começa a se queixar dos primeiros ataques da artrite que a imobiliza quase completamente a partir de 1943. Desde os anos 30 Colette já alcançara a plenitude de sua arte literária e o reconhecimento da crítica, após muitos anos de hostilidade e discriminação, provocadas principalmente pelo preconceito com relação à sua maneira de viver. É bem verdade que a Académie Française não quis se curvar a seu talento. Em compensação, foi recebida pela Académie Royale Belge em 1936, para ocupar o lugar deixado vago com a morte da poetisa Anna de Noailles. A Académie Goncourt, após algumas tentativas frustradas, a recebeu em 1945. (Em 1949 Colette tornou-se Presidente desta Academia, cargo que ocupou até o fim de sua vida.)

(8) *Op. cit.*, pp. 37/38.

(9) *Id.*, p. 60.

Além de se dedicar incansavelmente a todas as tarefas decorrentes de sua profissão de jornalista e seu ofício de escritora (viagens, reportagens, entrevistas, conferências, palestras, inaugurações, eventos culturais e sociais), quis também satisfazer o desejo de montar uma empresa própria de produtos de beleza. Foi na época de seu último casamento. Goudekot narra em seu livro como, conhecendo Colette e embora prevendo o fracasso da empreitada, deixou que levasse até o fim a experiência, para que chegasse sozinha à conclusão de que os resultados obtidos não compensavam minimamente o trabalho insano que a empresa exigia. É que Colette nunca tinha esquecido a experiência traumática, em criança, de ver todos os pertences da família serem leiloados para pagar as dívidas que seu pai não soubera saldar. Provavelmente remonta a esse episódio uma constante preocupação em sentir sua vida apoiada em sólidas bases financeiras, o que sempre a compeliu a deixar em ordem absoluta, até o momento da morte, todas suas contas.

Sua natureza irrequieta e a constante necessidade de ação fizeram com que se entregasse com delícia às várias modalidades de *bricolage* doméstico que a encantavam. As várias mudanças de casa sempre foram feitas sob sua vigilante supervisão e, como num passe de mágica, em pouco tempo tudo ficava perfeitamente em ordem. (Há uma passagem curiosa em que Sido, ao visitar a filha, critica a ordem excessiva de seus armários.) Tudo o que se referisse à vida comum do dia-a-dia merecia seu entusiasmo e sua participação: a limpeza doméstica, a decoração, a moda e, principalmente, tudo o que se referisse aos alimentos, desde sua semeadura até a colheita, o preparo e o consumo. Sempre teve alguma casa de campo ou de praia em que podia dar vazão a seu desejo de contato com a mãe terra.

Com todo esse fervilhar de atividades e interesses, não é difícil imaginar o que deveria ter representado para ela a imobilidade forçada. Pois é diante dessa prova terrível que Colette mostrou ser a digna filha de Sido. Chegou ao ponto de demonstrar com relação à doença a mesma curiosidade que todos os outros fenômenos da natureza lhe haviam despertado. Não só sempre se recusou a tomar analgésicos, mas só diminuiu o ritmo das atividades naquilo que dependesse exclusivamente de suas pernas. É como se tivesse aceito o desafio proposto por essa nova entidade que se instalara em sua vida.

Eis como se refere a essa experiência em sua obra *L'Étoile Vesper*:

Il y a dans la douleur manifestée par élancements ou par ondes, une contribution de rythme que je ne puis tout entière maudire, un flux, un reflux dont l'indépendance occupe toute mon attention. Ce que j'appelle souffrir honorablement, c'est mon dialogue avec la présence d'un mal. Debout, elle m'empêche de marcher, mais couchée je lui tiens tête. La preuve c'est l'absence à mon chevet d'analgésique ou de somnifère. De ce membre que tu tourmentes, douleur, j'ai sauf quelques défaillances de ma volonté at-

tendu que tu te rétires et tu t'es retirée. Tu n'as pas pu faire encore que mon sommeil soit embourbé, ma langue amère, mon sommeil troublé de pâles et suspectes merveilles

A artrite não a impediu, por exemplo, de continuar presidindo a Académie Goncourt e de participar dos famosos almoços, aos quais comparecia carregada pelos seus colegas acadêmicos. Passou os últimos dez anos da vida no seu *divan-radeau*, no qual ela dizia navegar rumo a todas as direções para onde sua fantasia e sua arte a levavam. Os últimos anos da vida de Colette devem ser imaginados com a autora instalada em seu apartamento do Palais-Royal, do qual avistava todo o jardim fervilhante de crianças, pássaros, plantas e flores na boa estação, e neve no inverno. A bordo de seu sofá-jangada administrava uma vida intensa de atividade literária, visitas constantes de amigos e admiradores, o trabalho paciente de confeccionar elaboradas tapeçarias que iam enfeitar sua casa, e a curiosidade nunca saciada de ler livros de botânica, zoologia, história natural cujas ilustrações não se cansava de olhar.

E é desse novo ponto de observação, imóvel só em aparência, que Colette tem a oportunidade de completar sua viagem iniciática que começara no jardim de Sido. Face a face com a fragilidade física, aquietado o frenesi de atividades a que seu antigo vigor a compelia, ela pode finalmente deixar aflorar toda a reserva de sabedoria e solidariedade humana que sua primeira infância já lhe legara.

Em sua obra *Paris de ma fenêtre* (escrita em 1942), ela deixa se expandir toda a ternura que sempre lhe inspiraram os mais humildes, os "diferentes". É aí que vamos encontrar uma série de relatos tragicômicos de episódios relativos à resistência francesa durante a segunda Guerra Mundial. De sua caneta não surgem considerações filosófico-socializantes sobre a situação, mas o testemunho precioso de alguém que sentiu na pele a sensação de ser acordada em plena noite e receber a visita da Gestapo que vem buscar o marido que cometera o crime de ser judeu. Sem uma única concessão à autopiedade, Colette se preocupa ao contrário em compartilhar com os vizinhos, companheiros de infortúnio, os bens de que dispõe e, sobretudo, o tesouro dos mil pequenos conselhos práticos para amenizar os rigores da situação.

De seu relato enxuto surge toda a força de uma raça de que ela compartilha o orgulho, a habilidade em dar soluções originais a situações inéditas e, tempero delicioso sabiamente salpicado, o traço humorístico que torna inesquecíveis personagens e acontecimentos. Sem a experiência da dor física a mortificar o antigo orgulho de seu corpo elástico e sensual, talvez a solidariedade com o sofrimento alheio não tivesse encontrado o mesmo espaço em sua obra.

Agora ela tinha a paz necessária para empreender o caminho de volta e reencontrar, uma a uma, todas as pegadas que a conduziram até aí, desfazendo interiormente muitos dos equívocos e dos caminhos que a tinham afastado de Sido, sua eterna estrela-guia. À medida que envelhece, é com Sido que anseia se pare-

cer cada vez mais, até fisicamente, numa contínua demonstração de que na verdade nunca tinha se afastado de seu lado.

Chegados a este ponto, a comparação com Proust, do qual Colette foi contemporânea, tendo nascido só dois anos depois, é inevitável. São inúmeros os pontos de contato que só tornam mais evidentes as diferenças entre os dois. Sem pretender fazer uma lista exaustiva, comecemos pelas semelhanças:

Colette, cheia de vida mas apaixonada e submissa ao marido, é obrigada a se enclausurar e a recorrer voluntariamente a suas memórias recentes. A obra produzida é um produto espúrio, motivado pela ganância do marido, mas ao mesmo tempo faz vir à tona o talento literário desconhecido pela autora. Proust, doente e duplamente infeliz: por não considerar-se capaz de realizar a obra literária que persegue, e pela morte da mãe, consegue finalmente descobrir a chave que abre a porta de seu processo criativo e enclausura-se voluntariamente para fazer ressurgir o edifício imenso das recordações.

A constante curiosidade e um agudo senso de observação fazem com que os dois registrem os mínimos detalhes à sua volta. A predominância, sobre todos os outros sentidos, do olhar, atrai como um ímã as pessoas e as coisas e as captura em toda sua essência.

Ambos os autores mobilizam a linguagem em toda a riqueza de seus matices, num esforço para reproduzir o mundo em todas as suas dimensões. Lamentam não poder dispor ao mesmo tempo de todos os recursos das outras artes em conjunto. Para suprir a essa limitação, lançam mão da técnica utilizada pela pintura impressionista que, a partir de efeitos produzidos por uma série de toques sobrepostos, faz surgir o objeto em sua totalidade, emprestando-lhe a luz, a cor, o sabor, o odor, o som, a textura que o autor quer transmitir. A sensibilidade musical que ambos possuem em alto grau lhes sugere o ritmo que empresta à frase a cadência exata, e restitui à palavra seu poder encantatório. Este ritmo, no entanto, se traduz por uma respiração do narrador que é peculiar a cada um e imprime ao texto sua marca única.

Tanto Proust como Colette têm um talento indiscutível para a imitação, decorrente de seu espírito de observação que, por sua vez, é o corolário da atitude humorística que os dois assumem diante da vida. Se admitirmos que o humor é, em última análise, uma atitude de superioridade diante da vida, que permite reduzir esta última às suas verdadeiras dimensões, após ter avaliado a precariedade da condição humana (o que pressupõe um profundo conhecimento de si próprio), devemos reconhecer em escritores do porte de Proust e de Colette um inegável talento de humoristas.

Na medida em que não existe "o humor", mas manifestações humorísticas tão variadas quanto o são os indivíduos, e considerando a extração completamente diferente dos dois autores, é evidente que não se pode comparar a expressão humorística de Proust à de Colette, assim como seus estilos são únicos e inconfundíveis. Esse talento comum, no entanto, os aproxima na mestria com que sabem criar o perfil das irresistíveis personagens que animam seu universo e,

principalmente, na infinidade de observações tão sutis que às vezes são imperceptíveis à primeira vista.

No verdadeiro tratado de estética que é *Le Temps Retrouvé*, Proust sintetiza de maneira definitiva a questão do estilo:

... car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun¹⁰

Os dois tinham uma admiração incondicional por Balzac, o grande mestre da representação realista. O que faz a grande originalidade e superioridade de ambos com relação ao mestre é a percepção de que nada pode ser considerado fruto de um determinismo cego. Ao contrário, pressentindo a importância do mundo inconsciente, souberam reproduzir o fragmentário e o intermitente da natureza humana, o que faz de seu universo o espelho real da grandeza e da miséria do animal chamado homem.

No que diz respeito à concepção do amor, parece que para os dois o amor é uma espécie de doença inevitável, que só pode trazer o sofrimento, mas cuja ausência também faz sofrer. A este propósito, é inevitável a aproximação de Colette e Proust pela experiência homossexual que os dois tiveram.

É justamente a partir daqui que começam as diferenças. Com base no que se conhece de sua vida e sua obra, é lícito supor que os motivos que levaram Proust a tal experiência se prendem à sua situação de filho muito querido e muito mimado de uma mãe extremosa, de beleza e inteligência singulares, e que teve a sensibilidade suficiente de pressentir no filho a essência de uma criatura muito especial e de querer preservá-la. Isso, agravado pelo fato de Proust nunca ter conseguido superar o temor que lhe inspirava um pai muito mais velho e autoritário, só pode ter acentuado sua inclinação que o aproximava muito mais do modelo materno do que do paterno.

Colette, que também tem em comum com Proust a admiração incondicional pela figura materna, admira sobretudo nela o grande apego a todas as manifestações da natureza, e sua força quase viril que a torna capaz de suprir à fraqueza de um marido idealista e diminuído por uma invalidez prematura, provocada pela guerra.

O resultado, aliado à diferença de ambiente em que os dois escritores viveram, foi que Proust cresceu com a delicadeza de uma flor de estufa, que qualquer sopro maligno derrubava, enquanto Colette demonstrou desde a mais tenra idade

(10) Proust, Marcel. *Le Temps Retrouvé*. Paris: Gallimard, 1954, p. 254.

uma saúde invejável e um apetite pela vida que a transformou numa verdadeira força da natureza. Sua experiência homossexual nada mais representou do que o desvio momentâneo que a fase "Willy" trouxe em sua vida, mas nada mais significou além de um breve parêntese sem conseqüências.

Além disso, Colette teve a sorte de precisar lutar para sobreviver, o que fez com que recorresse a todos seus talentos físicos e mentais, colocando em funcionamento e exercitando durante toda a vida todas suas habilidades. Proust morreu, alguém já disse muito maldosamente, por não ter aprendido a abrir uma janela.

A grande diferença entre Colette e Proust é que este último sacrificou sua vida à arte, que aliás não se cansou de proclamar mais importante do que a própria vida. Colette viveu plenamente, sem nenhuma vergonha ou sentimento de culpa, tudo o que seus sentidos lhe sugeriam. Foi levada à literatura quase à revelia, e provavelmente teria se realizado como pessoa sem nunca encontrar o caminho literário. Aliás, precisou lutar muito tempo contra um excessivo pendor para o lirismo, que herdara de seu pai e ao qual não queria sucumbir. Talvez seja seu *animus* que lhe deu a força de tudo suportar, enquanto a *anima* de Proust talvez tenha sido um obstáculo para sua plena realização. Os dois eram amorais segundo a ética vigente e ignoravam a angústia da busca de Deus. O que socorreu Colette, entretanto, foi sua constante proximidade com a natureza. Proust, na minha interpretação, recusou-se a viver a vida de todo mundo a partir do momento em que sua mãe morreu e ele decidiu, para fazê-la reviver e para não morrer também, aprisioná-la para sempre em sua reconstrução literária que soube captar a essência do tempo ("un peu de temps à l'état pur"), de modo a lhe permitir a renovação da felicidade indizível que só a memória involuntária podia lhe trazer. Ousaríamos concluir pela superioridade da sabedoria feminina, que a faz instintivamente voltar-se para o lado da vida? Difícil fazer tal afirmação, mas inevitável tecer tais considerações.

Colette, talvez influenciada pelas teorias de Geoffroy de Saint-Hilaire, tinha a convicção de que o mundo vegetal, animal, mineral e humano têm a mesma natureza (o que a aproxima surpreendentemente de um Diderot). Eis o comovido depoimento de Goudekot:

Nous assistions, au cinéma, à un de ces courts métrages qui montrent des germinations en un moment accomplies, des floraisons qui ressemblent à des luttés, des déhiscences dramatiques. Colette était hors d'elle. Me serrant fortement le bras, la voix rauque et la lèvre tremblante, elle répétait, avec une intensité de pythonisse: "Il n'y a qu'une bête! Tu m'entends, Maurice, il n'y a qu'une bête"¹¹

(11) *op. cit.*, p. 35, grifos do autor.

Essa forma de panteísmo sem criador preenchia talvez a necessidade de indagação religiosa, inerente a todo ser humano, quer ele o admita quer não. É certo que Colette não alimentava a esperança de conhecer uma vida além da morte, mas sua atitude de grande coragem diante da dor, sua enorme solidariedade humana, temperada pelo humor que foi sua constante marca pessoal, fazem entrever uma vida espiritual que aqueles que se dizem religiosos às vezes não têm.

A grande força de Colette, e talvez o que tenha desapontado a crítica de sua época, reside na falta absoluta de pretensão a fazer obra filosófica. Em momento algum ela quis se transformar num dos muitos "maîtres à penser" de que a França tanto se orgulha. A subversão praticada por Colette em sua própria vida pessoal e na obra que deixou passa por caminhos que nada têm a ver com a filosofia, a política ou qualquer ideologia. Seu grande valor consiste antes de mais nada em ter mantido uma autenticidade a toda prova, só recriando fatos e pessoas a partir de experiências realmente vividas. Uma atitude bastante inédita para a época foi a coragem de expor seu íntimo sem maquiagem nenhuma, contrariando uma vaidade feminina que não permitia nem a seu companheiro vê-la sem estar devidamente *poudrée*.

Com a força de sua arte, e pela posição de destaque que ocupava na sociedade, além do carisma natural que seduzia as pessoas à sua volta, poderia facilmente ter liderado um dos movimentos feministas tão em moda na época. Não só não o fez mas, numa atitude aparentemente contraditória, sempre olhou com uma ponta de ironia as mulheres que queriam a todo custo se igualar aos homens, ou reivindicar absoluta paridade de condições. Apesar de ter sempre desafiado a opinião pública, pois nunca deixou de seguir seus impulsos, sempre revelou suficiente bom senso para aceitar as diferenças entre a essência masculina e a feminina.

No entanto, as figuras masculinas que povoam seu vasto universo, comparadas às fortes figuras femininas que, já sabemos, são criadas à imagem e semelhança da autora, em nada podem ser consideradas superiores. Ao contrário, seus principais heróis (dos quais o protótipo é o célebre Chéri) são figuras sem consistência psicológica, de uma fragilidade normalmente atribuída às mulheres, e sempre precisando de uma mulher forte ao seu lado para sobreviver.

Numa tese dedicada a este assunto, com o sugestivo título de *L'homme objet chez Colette*, Marcelle Biolley-Godino demonstra com farta documentação que, na obra de Colette, Demeter vence a luta sobre Vênus ou, traduzido em palavras mais pobres, o apego à terra (leia-se: "a Sido") tem uma força muito maior do que a presença do amor na vida da autora.

Anne A. Ketchum, em *Colette ou La naissance du jour*, empreende uma espécie de trabalho de reabilitação da obra de Colette, mostrando o quanto foi injustiçada pela crítica, que a censurava por excesso de popularidade, o que quase sempre é considerado um grave defeito pela *intelligentsia* de todas as latitudes. Cotejando etapas de vida e análise da obra, extrai as linhas mestras do pensamento da autora. No capítulo que trata das relações homem/mulher, faz uma observação muito pertinente que retoma as teses de Biolley-Godino:

Le texte de Colette tend à relever que cet aspect parfois obtus du caractère masculin n'est pas dû à quelque infériorité de l'homme en face d'une intuition féminine inégalable et innée – mais plutôt le résultat du peu de mal qu'il se donne pour comprendre sa compagne: tandis qu'elle concentre son intérêt sur lui, s'attache avec une minutie de maniaque à une infinité de détails qu'il jugerait méprisables, l'homme s'arrête peu à ces jeux de patience et choisit de porter toute son attention à ses "affaires", aux destinées problématiques de l'univers ou de son portefeuille, qu'il considère plus dignes d'intérêt¹².

O que Colette parece censurar em seu *cher ennemi* é a falta de tempo ou de paciência que lhe impede de valorizar as filigranas dos sentimentos que para a mulher estão em primeiro lugar.

O valor da obra de Colette está exatamente naquilo que os críticos de sua época não sabiam ou não podiam ver. Todo o espaço concedido ao longo de sua obra às sensações, ao minucioso comentário de tudo o que se refere ao cotidiano, sem hierarquias nem discriminações, privilegiando acima de tudo a natureza, só podia ser visto como vulgar numa época que, pela superficialidade e o gosto do artifício, bem poderia ser comparada ao hipócrita século XVII francês.

Colette, assim como Proust, teve o ingrato papel de ser um escritor de transição, como aponta de maneira muito feliz Anne A. Ketchum:

Nous touchons là à l'essentiel de l'apport de Colette au roman moderne; apport qui l'apparente à Proust, son contemporain. La réalité contingente, visible à tous et qu'elle a su peindre comme personne, n'est qu'une part de l'univers autrement complexe dont elle eut la passion. Car alors même qu'elle peint le monde où nous vivons, cette terrienne sonde aussi l'invisible, la réalité enfouie au plus profond de l'être et du sentiment"¹³

.....
C'est parce qu'un petit nombre d'écrivains, avec Colette, ont pleinement ressenti l'arbitraire des conventions du genre romanesque qu'ils s'efforçaient pourtant de respecter que leurs successeurs ont pu faire table rase de ces conventions de façon aussi radicale. C'est donc dans leur oeuvre – et non dans celle des chefs de file d'aujourd'hui – que les historiens du roman iront "éprouver" la crise à laquelle les oeuvres d'aujourd'hui proposent des solutions possibles, mais qu'elles ne permettent pas toujours de sentir. Sans leur intermédiaire, la suppression du sujet comme tel, de l'intrigue et des personnages serait inintelligible¹⁴

(12) Ketchum, Anne A., *Colette ou La naissance du jour*. Paris: Lettres Modernes, 1968, p. 211.

(13) *Id.*, p. 283.

(14) *Id.*, pp. 284/285.

Acontece que, já no umbral do século XXI, após ter experimentado a dissolução do sujeito e outras contribuições da pós-modernidade, continuamos a nos sentir atraídos pela obra de Colette, que tem o delicioso sabor dos pratos de antigamente, não pela sofisticação do preparo, mas pela genuinidade dos ingredientes.

O exemplo que ela nos dá é a simples e elementar capacidade de prestar ouvidos a todas as vozes do mundo vegetal, animal e mineral, guias seguros para o autoconhecimento.

Nós que aprendemos a nos comunicar cada vez melhor com máquinas mirabolantes, não só deixamos de nos interessar pelo próximo, mas não conseguimos resolver o menor problema pessoal sem recorrermos a um número cada vez mais diversificado de especialistas, gurus e terapeutas.

Como fazer para voltarmos a ser "dignos" de compreender a linguagem da natureza e, portanto, a nossa própria e a do outro? Talvez, no momento em que a volta a essa naturalidade se torna crucial para a sobrevivência do planeta, a voz de alguém como Colette possa continuar a produzir seus frutos.

A trajetória de sua vida e obra talvez possa contribuir para nos convencer de que nunca houve nem haverá outro caminho para o autoconhecimento a não ser o do aprendizado com os recursos de que a natureza dotou a todos nós.

Olhando em perspectiva todo o caminho percorrido por Colette, a distância psicológica que separa a jovem rebelde e irreverente, acostumada a dominar e a seduzir as pessoas à sua volta, da octogenária que já foi comparada por algum crítico a Montaigne, pela sabedoria e estoicismo, vemos nitidamente traçado o caminho de um percurso iniciático. A forma circular de sua predileção, repetida várias vezes nas bolas de vidro que colecionava e que a fascinavam, é a metáfora desse tempo cíclico.

A última palavra pronunciada por Colette em seu leito de morte: "Regarde!" (eco dos apelos inúmeras vezes lançados por sua mãe, e sempre atendidos com maravilhamento pela filha), nos dá a certeza de que a semente plantada por Sido não caíra em terreno estéril.

BIBLIOGRAFIA

BEAUMONT, Germaine et PARINAUD, André. *Colette par elle-même*. Paris: Seuil, "Écrivains de toujours", 1951.

BIOLLEY-GODINO, Marcelle. *L'homme objet chez Colette*. Paris: Klincksieck, 1972.

CHIAUVIÈRE, Claude. *Colette*. Paris: Firmin Didot et Cie, 1931.

COLETTE – *Chéri*. Paris, Fayard, 1920.

La fin de Chéri. Paris, Flammarion, 1953.

La maison de Claudine. Paris: Hachette, 1960.

La naissance du jour. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

Le fanal bleu. Paris: Ferenczi, 1949.

Paris de ma fenêtre. Genève: Ed. du Milieu du Monde, 1944.

L'étoile Vesper. Genève: Ed. du Milieu du Monde, 1946.

GOUDEKET, Maurice. *Près de Colette*. Paris: Flammarion, 1956.

HOUSSA, Nicole. *Le souci de l'expression chez Colette*. Bruxelles: Palais des Académies, 1958.

KETCHUM, Anne A.. *Colette ou La naissance du jour*. Paris: Lettres Modernes, 1968.

LE HARDOUIN, Maria. *Colette*. Paris: Editions Universitaires, 1956.

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*. Paris: Gallimard, 1954.

RAAPHORST-ROUSSEAU, Madeleine. *Colette – Sa vie et son art*. Paris Nizet, 1964.

RESCI, Yannick. *Corps féminin, corps textuel*. Paris: Klincksieck, 1973.

REYMOND, Evelyne. *Le rire de Colette*. Paris: Nizet, 1988.

RÉSUMÉ: Un regard lancé sur le singulier itinéraire de la vie et de l'oeuvre de Colette (Gabrielle-Sidonie Colette – Saint-Sauveur-en-Puisaye, 1837; Paris, 1954), qui rachète un insoupçonné côté stoïque, invisible à première vue. L'oeuvre de Colette est vue comme un chemin initiatique, dont le but est de récupérer une sagesse ancestrale, legs que l'auteur a reçu de sa mère, Sido, qui l'avait initiée à la communion avec la nature.

REFLEXÕES SOBRE MEDÉIA

Paulo Sérgio de Vasconcellos

RESUMO: Neste breve artigo, reportam-se algumas reflexões sobre a *Medéia* de Sêneca. Entretanto, ao invés de se focalizar a personalidade da protagonista em seus aspectos pessoais em sentido mais restrito (o perfil psicológico, a condição feminina, etc.), prefere-se realçar a temática mais geral da tragédia, já em germe no mito. *Medéia* retrataria o conflito entre duas instâncias inconciliáveis: a dos desejos mais viscerais do indivíduo e sua repressão autoritária, exacerbção de um antagonismo presente, afinal de contas, em todo processo civilizatório.

De Eurípides a Sêneca, passando por Ovídio, de Corneille a Anouilh, a Chico Buarque de Hollanda e Paulo Pontes, o mito de Medéia continua a fascinar as imaginações e a receber, em cada forma artística, uma gama de significações mais ou menos sutilmente diferenciadas. Aliás, o tema da mãe que, por extrema vingança, mata os próprios filhos, volta e meia é invocado sob a forma do mito para comentar, nos jornais modernos, a aterradora notícia (menos incomum do que se poderia pensar) de que um crime semelhante foi cometido em nossos dias, na realidade brutal e banal, não estilizada pela estruturação da substância trágica em obra de arte.

É nosso intuito, nestas breves considerações, apresentar uma leitura da *Medéia* de Sêneca sob enfoque diverso do que habitualmente se faz. Assim, não centraremos nossa atenção na figura da protagonista, ressaltando, por exemplo, a ideologia sobre a natureza e a condição da mulher tal como o revela o retrato de Medéia. Sabe-se que os romanos viam no "sexo frágil" um ser mais facilmente presa de seus afetos e instintos, naturalmente impulsivo, racionalmente falho, *impotens sui*, e portanto passível de dar vazão ao irracional da alma humana, se não for devidamente governado e sofreado pela razão masculina... Certamente Medéia, em Sêneca como em Eurípides, é a materialização desse potencial (visto com desconfiança quase paranóica), mas transcende essa temática ao inserir a situação concreta da protagonista numa reflexão mais profunda sobre o ser humano e seu destino – e é esse aspecto que deverá interessar-nos aqui, em especial.

Vamos, digamo-lo desde o início, tecer uma rede de hipóteses bastante delicadas, tentativas de roçar a face oculta do mito encenado, perguntando-nos pri-

meiramente sobre a motivação da escolha do mito de Medéia por Eurípides e Sêneca. Haveria, em tal escolha, mera opção pelas suas possibilidades estéticas, pela sua virtual "funcionalidade" trágica, ou em seu terrível relato teriam os dois artistas buscado a configuração de um conflito vivenciado no *hic et nunc* do fazer artístico? De que sentido se revestia, para as duas civilizações que estão nas bases de nossa cultura ocidental, o mito da feiticeira bárbara e criminosa?

A cronologia da vida de Eurípides se imanta de um curioso simbolismo (caprichos da Fortuna...): nasceu o poeta no ano da batalha de Salamina, em que as embarcações helênicas destruíram a esquadra persa comandada por Xerxes. As vitórias seguintes dos gregos provocaram na Hélade um clima de euforia. Mas não nos iludamos com as aparências: a Grécia clássica, vivendo anos de glória militar, tem preparada, já, sua decadência previsível, minada em seu ponto frágil – a interdependência das estruturas de pensamento configuradoras do real, cuja fratura espelha a fragmentação da *pólis*. De certa forma, a evolução da tragédia grega ilustra essa inevitável superação entranhada em sua estrutura. Como diz Nietzsche, ela "morreu suicidando-se", ao expulsar o elemento "dionisíaco" e inscrever-se em categorias mentais não dionisíacas; ao conflito insolúvel entre a forma apolínea e os êxtases arrebatadores do deus báquico, substituiu-se o "socratismo estético", veneno corrosivo para a substância trágica (1972:91). A racionalidade que rejeita o incompreensível pela razão lógica, fazendo do homem a medida de tudo e o único responsável por seus afetos e atos, penetrará fundo nas estruturas da *pólis*, desintegrando-as como se de um castelo imponente se retirasse uma viga mestra, em que as outras se apoiassem (tornadas, então, defasadas, isto é, incapacitadas de se amoldar a novas maneiras de configurar a realidade percebida, tendem a ser, com o tempo, superadas)

Eis como se nos apresenta a posição de um Aristófanes, por exemplo, paladino dos "bons" tempos antigos: ambos cavaleiros de um ideal que já não encontra, no cotidiano vivido, terreno para desenvolver-se. Aristófanes, em seu teatro, ridiculariza Eurípides e Sócrates, chegando a confundir este último com os sofistas, focalizando-os sob parâmetros ultrapassados, pois que sem esteio na realidade. Ironicamente, a história acabaria provando que os criticados eram como que profetas dos novos tempos (em verdade, apenas homens de singular sensibilidade, abertos às tendências que seguirá o movimento da cultura, dom de que partilham poetas e filósofos de gênio...). A veia cáustica de Aristófanes revela a reação de categorias culturais ultrapassadas que ganham voz no espaço coletivo do teatro, em reação inútil contra as novas coordenadas da sensibilidade.

Voltemos à *Medéia* de Eurípides. O mito da feiticeira bárbara reflete, a nosso ver, em nível simbólico, o perigo pressentido pelo conjunto "político" (tomamos a palavra em sentido amplo) em face de um possível ataque sério contra sua unidade e, logo, sobrevivência como tal. Medéia, egressa de uma região distante, cujos habitantes eram representados como afeitos a práticas mágicas, é bárbara, isto é, é estranha à *pólis*, dela não participa enquanto ser social – e a seus imperativos recusa obediência passiva. Sabe-se que havia tradição matriarcal na

Cólquida, seu país de origem, um índice a mais do "alheamento" de Medéia na Grécia patriarcal e racionalista. Em Sêneca, essa espécie de solidão é evocada, por exemplo, nesta fala de Creonte:

*I, querere Colchis (v.197),
"Vai, queixa-te na Cólquida!"*

Creonte, representante supremo dos cidadãos de Corinto, não aceita as lamentações dessa que, além de estrangeira, é mulher: apolítica, em território grego se lhe nega voz; com seu comportamento inadequado, a feiticeira clama por sua expulsão do espaço político, simbolizada no asilo a que é condenada pelo soberano.

Medéia é feiticeira, e temida; seu passado de crimes é conhecido; o comportamento de Creonte para com ela, porém, aparece aos olhos do espectador da tragédia como despropositado. Que poderes nefastos poderiam advir da sua permanência entre os gregos? Por que nunca se deixa de temê-la? Que sentido se deve dar ao fato de ser ela feiticeira (aspecto do mito que será realçado notavelmente por Sêneca)?

É que Medéia representa a força desagregadora (em germe, aliás, na própria evolução da cultura), destruidora potencialmente perigosa de parâmetros a cuja obediência a comunidade incita ou obriga os indivíduos. Assim, num país vincadamente patriarcal, Medéia tenta fazer valer sua condição de ser humano com direitos semelhantes aos dos homens; exige de Jasão fidelidade a um compromisso mutuamente assumido, não lhe importando a observação de que o casamento celebrado um dia entre os dois não tem validade pelas leis gregas. Sintomaticamente, Eurípides dá expressão às queixas sobre a condição feminina, fazendo o Coro dizer, por exemplo, que, dentre todos os seres, a mulher é o mais miserável.

Medéia – já se observou tantas vezes – é o pulsar impetuoso dos caprichos da paixão, a expressão violenta dos afetos mais viscerais, a afirmação rebelde e insubmissa de uma individualidade que não faz concessões. Há, na recriação da tragédia grega por Sêneca, em passo significativo a esse respeito. Veja-se:

Nutrix. *Abiere Colchi, coniugis nulla est
fides nihilque superest opibus e tantis tibi.*

Medea. *Medea superest, hic mare et terras uides
ferrumque et ignes et deos et fulmina (v. 164-7)*

Ama: "Está longe a Cólquida; não tens a fidelidade de teu esposo e nada te resta de tuas tão grandes riquezas.

Medéia: Resta-me Medéia; aqui vês o mar e a terra e o ferro e o fogo e os deuses e os raios".

Medea superest, síntese brilhante do que observamos; expressão que se pode entender de duas formas: "Resta-me Medéia", mas também "Medéia está (*est*) acima (*super*) de tudo", afirmação selvagem da força antipolítica da feiticeira, enfatizada pelo forte polissíndeto.

Corneille recria esse passo senequiano em trecho célebre:

Nérine: Dans un si grand revers que vous reste-il?

Médée: Moi, moi, dis-je, et c'est assez.

Na época, louvou-se tal passo como exemplo do "sublime" cornelianiano, esquecendo-se os críticos de que o francês procedia a uma *imitatio* da tragédia de Sêneca, preferida por ele à de Eurípidés.

Em Sêneca, a todo momento, a protagonista reafirma sua individualidade, nomeando-se, lembrando sua força antiga, ameaçando revivê-la em todo seu potencial destrutivo; sua altivez e arrogância a levam a desafiar até os deuses:

inuadam deos

et cuncta quatiam (v.423-4)

"Avançarei contra os deuses
e a tudo abalarei".

Em Medéia pressente-se o perigo da irrupção de sentimentos anti-sociais da esfera privada na esfera pública. Por que tal temor chega a atingir proporções nitidamente exageradas diante da ameaça, explica-o, talvez, a fragilidade interna que caracteriza o processo de civilização assente na renúncia de certas pulsões individuais em vista de objetivos hierarquicamente superiores na escala de valores da comunidade; o acomodar das camadas que o compõem jamais é ponto pacífico, processo concluído; pelo contrário – demanda sempre esforço, contínuo e tenaz, para a educação sistemática dos indivíduos ou a autodefesa de sua estrutura, agindo sobre os cidadãos de forma coercitiva.

Tais considerações dão-nos a chave para a interpretação de um aspecto do mito de Medéia que é realçado por Sêneca: a idéia de que sulcar o mar é sempre funesto aos homens (verdadeiro estereótipo literário na Grécia como em Roma), elemento importante, julgamos nós, para a compreensão da tragédia de Sêneca¹. O abrir de horizontes que é propiciado pela descoberta de novas regiões e, portanto, de outros povos, permite o contato com outras culturas, com maneiras diferen-

(1) O tema ecoa em Camões: "Oh! maldito o primeiro que, no mundo,/ Nas ondas vela pôs em seco lenho!/ Dino da eterna pena do Profundo,/ Se é justa a justa lei que figo e tenho!/ Nunca juízo algum, alto e profundo,/ Nem cítara sonora ou vivo engenho,/ Te dê por isso fama nem memória,/ Mas contigo se acabe o nome e a glória!" (*Lus.* IV, 102).

tes de problematizar a realidade e organizar as relações sociais. É fácil entender como tais aproximações abrem caminho a rachaduras nas próprias estruturas mentais que a cultura transmite de geração a geração.

Em Sêneca, o tema receberá um longo tratamento, repleto de eruditas alusões mitológicas e geográficas, no segundo intermédio, quando o Coro evoca o mito dos Argonautas, os primeiros marinheiros da Grécia. A ousada façanha de cruzar os mares, infringindo a vontade divina, revelada na separação natural entre as terras, teve a sua punição rigorosa... através da vinda mesma de Medéia ao solo grego:

*Quod fuit huius
pretium cursus? Aurea pellis
maiusque mari Medea malum,
merces prima digna carina (v.360-363)*

"Qual foi o preço de tal
viagem? O velo de ouro
é um mal pior que o mar: Medéia,
recompensa digna do primeiro navio".

No terceiro intermédio, o Coro explicita a condenação aos que, contra as leis naturais e divinas, se aventuram pelo sinuoso e enganador caminho do mar; adverte ele:

*Constitit nulli uia nota magno:
uade qua tutum populo priori
rumpe nec sacro uiolente sancta
foedera mundi. (v.603-6)*

"Seguir o caminho já percorrido é sempre menos perigoso:
é bom passar onde os predecessores encontraram a segurança;
é bom não quebrar com violência as sagradas leis do mundo"
(trad. de G.D. Leoni).

Na seqüência, arrolam-se as manifestações da vingança divina, que pune a sacrílega violação do mar; em resumo, todos os participantes da lendária expedição "expiaram com um terrível fim a profanação do império marítimo" (v.614-5; trad. de G.D. Leoni).

O medo ao desconhecido, às forças misteriosas que ameaçam uma cultura, propondo-lhe um modo diferente de pensar, sentir e viver, é assim explicado por Lorenz, o biólogo e pensador laureado com o Nobel:

"A interação equilibrada entre todas as normas particulares de comportamento social que caracterizam um povo explica por que se revela em geral muito perigoso mesclar culturas diferentes. Para matar uma cultura basta, por vezes, colocá-la em contato com outra, sobretudo se esta última é mais evoluída" (1969: 251).

Muitas vezes o Outro nos apresenta um enigma: propõe-nos o que recusamos, exhibe o que refutamos, ilumina recantos de nossa sensibilidade mais ignorada. Dependendo, certamente, do grau de totalitarismo da cultura majoritária, será sentido como ameaça a refrear a todo custo; daí, um conflito potencialmente explosivo:

"A incapacidade de compreender os movimentos expressivos e os rituais de uma cultura estrangeira cria a desconfiança e o medo e pode muito facilmente levar a uma agressão aberta (id. *ibid.*: 85).

Jasão, pois, ao trazer Medéia da Cólquida para a Grécia, traz também a semente de um abalo sentido como perigoso; como as forças do inconsciente, Medéia é "intratável", vale dizer, *in-inserível* na rede das relações sociais e dos comportamentos socialmente referendados pela cultura em que se encontra por obra de Jasão. Será vista como bruxa, um ser estranho à ordem natural e cuja ação maléfica se teme.

Voltemos a Sêneca. Este salienta o lado passional da protagonista, de tal forma que já se observou a predominância do patético desde as primeiras cenas de sua *Medéia*.

A tragédia, "suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções"; eis um conhecidíssimo (e discutido) passo da *Poética* de Aristóteles. A ruptura da medida, a *hybris*, acarreta o cego engano que será expiado com o sofrimento (*páthos*). Como categoria de expressão, tem-se, pois, o "patético", tudo o que diz respeito à emoção e à elaboração retórica do sofrimento.

Na tragédia grega, o patético é culminativo, geralmente atingindo o ápice nos momentos finais da ação. Cabe ao Coro, em princípio, a absorção do sofrimento individual e sua transmutação em fórmulas de sabedoria; moderador, regulador do equilíbrio rompido, graças a ele a razão não se deixa soergar em vista da invasão dos impulsos socialmente condenados como irracionais.

Em Eurípides, contudo, o Coro parece entreter o patético. Sua tragédia faz ressaltar indivíduos (e não coletividades como as representadas pelos heróis de Ésquilo) por cujas ações e afetos são eles mesmos responsáveis. Os caracteres de seu teatro são individualidades contrapostas aos imperativos dos grupos, dos valores e tradições da comunidade em que se encontram. Além disso, em sua tragédia, o Coro não é propriamente ator, não participa de fato da ação, como em Sófocles, e já Aristóteles o observara, preconizando, aliás, a atitude deste último.

Ressaltam-se, pois, caracteres singulares, nitidamente diferenciados, responsáveis por suas ações – e artífices de seu próprio infortúnio. Como diz Carpeaux:

"Eurípides é o primeiro poeta que exprime a alma do homem, sozinho no mundo, além de todas as ligações religiosas, familiares e políticas" (1959:79).

Nesse sentido, compreendemos como Eurípides é "o mais trágico dos poetas". Nele, o sofrimento individual é valorizado como categoria da realidade cuja expressão será realçada pelos mais variados recursos da oratória. Que ocorre em Sêneca?

Não se ignora como na vida diária do romano o patético estava presente. Um exemplo notável é o das perorações dos advogados: diante dos juízes, os oradores apelavam para a expressão de sentimentos que os induzissem à compaixão, não só fazendo uso de todos os recursos retóricos como também dramatizando a própria apresentação de sua arenga. "num jogo histriônico de alternância dos tons da voz, dos gestos e das atitudes" (v. Paoli 1944:209). Os discursos de Cícero, cuja habilidade para compor a peroração de um discurso era unanimemente reconhecida, estão repletos de patético. Uma *oratio* exemplar quanto a esse aspecto é a *Pro Milone*; ao dirigir-se aos juízes para movê-los à piedade, Cícero declara a dor profunda que lhe provocaria a condenação de Milão e chega mesmo a banhar-se em lágrimas... Dentre outras inúmeras manifestações de dor, exclama: "*O me miserum, o me infelicem*" (37, 102).

Mas o patético vai além desse emprego utilitário na literatura latina. Lembremos, a título de ilustração, o célebre passo da *Eneida* em que Enéias, accedendo ao pedido da rainha de Cartago, inicia a narração dos acontecimentos que o trouxeram à costa da África:

*Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
Euerint Danaï; quaeque ipse miserrima uidi,
Et quorum pars magna fui. Quis talia fando
Myrmidonem Dolopumue, aut duri miles Vlivi
Imperet a lacrimis?* (II v. 3-8)

"Mandas, rainha, que eu renove uma dor inenarrável, ao me perguntar como os Dânaos destruíram o poder troiano e seu reino digno de lamentação; e os acontecimentos são dolorosos que eu vi com meus próprios olhos, e nos quais tomei parte considerável. Quem, à narração de tais fatos, mirmidão ou dólope ou soldado cruel Ulisses, conterà as lágrimas?"

Outro momento da epopéia de Virgílio é exemplar: o suicídio de Dido. Trata-se de episódio pleno de dramaticidade, teatralidade e patético; não se deve esquecer o alto apreço em que o poeta tinha a obra de Eurípides, revelado em várias alusões intertextuais ao longo da *Eneida*. Como ressaltava, entre outros, o crí-

tico francês Cartault, o episódio em seu conjunto é uma autêntica tragédia; procedimentos formais próprios da tragédia, tais como a "peripécia", o "contraste", o "inesperado" (e a "ironia" trágica, acrescentaríamos), são empregados para criar atmosfera de intenso *páthos*. No desenlace, singularmente desenvolvido por Virgílio, Dido passa "por todos os graus da dor" e o desenrolar dos acontecimentos é conduzido de modo a que a situação lhe "traga sempre novos golpes, e cada vez mais violentos" (1926:336-7). Vê-se, então, na epopéia latina, a exacerbação do sofrimento individual que culmina com a aniquilação.

Em Sêneca, o patético irrompe desde as primeiras cenas; não é progressivo e não há restauração do perdido equilíbrio. Já ao início da peça, desde a primeira arenga de Medéia, a ausência de serenidade é absoluta, e o canto nupcial que segue, pelo violento contraste, salienta a atmosfera de instabilidade e conflito potencial; em nível formal, pode-se observar como imagens de escuridão e de claridade se contrapõem constante e inconciliavelmente. A tal impressão de irregularidade, contribuem os monólogos desmesurados da protagonista, cheios de retórica e alusões mitológicas cruditas, que, aliás, tornam sua leitura mais difícil para o leitor moderno. O realce do lado sombrio do drama é evidente; assim, no final da tragédia, Medéia, contrariando o preceito horaciano, mata os filhos em cena, diante de Jasão e dos olhos do público.

Para ilustrar a situação trágica tratada por Sêneca em sua Medéia, ousemos lançar mão do esquema psicanalítico; longe de nós, porém, ceder à tentação de enquadrar a literatura antiga em rígidas formulações anacrônicas; nossa intenção ressaltemos, é tão simplesmente empregar uma descrição dos processos mentais que a nosso ver se revela profícua para a compreensão do significado menos aparente da obra por nós examinada. Diremos, então, que o inconsciente do homem que se mutila em vista dos imperativos da vida social, emergirá com violência maior – verdadeiro vulcão – à primeira oportunidade (que pode ser, aliás, no campo do imaginário; na ação concreta, assume formas de comportamentos autoritárias que sociólogos e psicólogos têm apontado especialmente na moderna sociedade de massas). O ódio de Medéia contra Jasão extravasava-se num jogo devorador, que, em Sêneca, não só consome Creonte e sua filha como ameaça destruir a cidade toda. Tal elemento primordial e essencialmente desagregador² é

(2) Um passo de Mircea Eliade traz-nos uma informação curiosa sobre como a mentalidade arcaica evoca a lembrança da ideologia matriarcal; Medéia, já o notamos, é egressa da Cólquida, onde estava presente intensa tradição de matriarcado. Diz Eliade: "As Mulheres ancestrais possuíam "naturalmente" o fogo em seu órgãos genitais [...] Esses mitos refletem não só reminiscências de uma ideologia matriarcal, como também o fato de que o fogo produzido pela fricção de dois pedaços de madeira, ou seja, de uma "união sexual" era concebido como já se achando "naturalmente" no pedaço que representava a fêmea. Graças a esse simbolismo, a mulher é, nesse nível cultural, "naturalmente feiticeira" (1979:63; grifo nosso). Sob tal luz, o simbolismo do fogo pode ser analisado de forma a evidenciar aspectos da interpretação da tragédia que aqui não nos interessaram.

a imagem poética dos impulsos inconscientes que, reprimidos pelas estruturas éticas e políticas do organismo social, ganha maior intensidade, pois que não teve purgada sua ação aniquiladora: ameaçador constante da consciência refreadora, busca expressão que, vedada à ação, irrompe impetuosamente em imagens de destruição apocalíptica, sonhos messiânicos de vingança, fantasias de devastação.

Medéia simboliza, pois, com sua força indomável, a outra faceta da civilização que clama pelo que se negou, faz-se arauto do sacrificado e do reprimido.

Já apontamos o medo ao "estranho" como um dos elementos da tragédia de Medéia; em Sêneca, é salientado ao longo da peça. No mito, Medéia é temida por sua terrífica vida de crimes nefandos, tais como a morte do próprio irmão; diante de seu voluntarioso amor, a feiticeira sacrifica até mesmo os laços familiares tão sagrados para um grego ou um romano; sua paixão (como qualquer paixão, para os Antigos) é perigosa para a vida social, poderoso veneno dissolvente de tudo o que a constitui. Mas é trágico que essa desconfiança com relação à pessoa de Medéia apenas sirva para isolá-la ainda mais, marginalizá-la e humilhá-la, dando-lhe, pois, maior motivação para o ressentimento. Ora, filósofos e pensadores da cultura já detectaram o fenômeno na vida cotidiana: o tratamento que a cultura dá ao instintivo, na tentativa de domá-lo para fins "úteis" à sobrevivência do grupo, acaba por vezes pondo em risco a própria estrutura desse grupo, ao fomentar ansiedades e carências e impedir a satisfação mínima dos indivíduos.

Notável o fato de Sêneca ter carregado nos traços autoritários de Creonte, apresentado como tirano cruel e injusto. Estava-se sob o governo de homens como Nero..., poder-se-ia dizer, sem explicar o papel simbólico desse aspecto da personagem, elemento essencial na economia significativa da tragédia. Apontemos, antes de o comentarmos, um passo que comprova tal caracterização de Creonte. É Medéia quem lhe exproba a injustiça e o acusa de tirano na cena que transcrevemos abaixo:

"M. – Se és juiz, ouve-me; tu és tirano, manda.

C. – Justo ou injusto, deves submeter-te a uma ordem do rei.

M. – Nunca um poder iníquo dura por muito tempo.

C. – Vai queixar-te na Cólquida.

M. – Para lá voltarei: mas quem me trouxe aqui lá me deve reconduzir.

C. – Tua reclamação chega tarde demais: minha sentença foi pronunciada.

M. – Quem delibera sem ter ouvido uma das partes falta ao seu dever de equidade, mesmo se a sentença é justa"

(v. 194-201. Trad. de G.D. Leoni).

É interessante notar que Sêneca põe na boca de sua protagonista frases sentenciosas e moralizantes que são uma das marcas de seu estilo. Quanto ao tom das queixas, poder-se-ia dizer que tais reclamações são pronunciadas pela inimiga mortal do rei, cuja visão, pois, seria parcial, isto é, que na estrutura da tragédia seneciana a personagem Creonte não teria os traços sombrios com que Medéia o

pinta. No entanto, há um passo revelador da tirania real de Creonte; no embate agressivo entre Jasão e Medéia, diz o primeiro:

"Creonte odiava-te: queria tua morte. Foram as minhas lágrimas que o comoveram. E, somente, te desterrou" (v. 490-1; trad. de G.D. Leoni).

Em Eurípides, o modelo de Sêneca, Creonte, diariamente insultado pela feiticeira, quer, de início, apenas exilá-la. Vê-se, pois, que Sêneca agudiza o choque, radicalizando os comportamentos conflitantes, cavando um fosso intransponível entre os dois extremos: a bárbara visceralmente passional e o representante político de uma comunidade que a rejeita. Tão evidente é esse realce do inconciliável que a Medéia de Sêneca (traço ausente na tragédia grega homônima) expressará o desejo de vê-lo castigado de forma ainda mais dura do que Jasão:

"Somente o sogro de meu marido deverá receber um castigo ainda maior" (v. 749; trad. de G.D. Leoni).

Contrapõem-se, assim, dois poderes: o de uma individualidade "intratável", inassimilável por certa cultura, e o de um déspota, que se arroga legítimo de defensor dos cidadãos ameaçados; duas desmedidas, enfim. Dessa forma, Sêneca fez, segundo nossa interpretação, libelo eloqüente contra a tirania, mostrando seu resultado prático: destruição e sofrimento; ele, que amargou um penoso exílio sob Cláudio, (cujas negligências nas questões de justiça Suetônio apontaria) e, depois, as imposições de um Nero, como Medéia também "se vingou" através da obra-de-arte... Seu Verbo, como o ódio de Medéia, por um momento, em imagens exuberantes, extravasa-se, espalha-se, consumindo tiranos, palácios, cidades inteiras...

BIBLIOGRAFIA

I. Obras gerais e especiais.

CARPEAUX, O.M. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1959.

CARTAULT. *L'art de Virgile dans L'Énéide*. Paris, PUF, 1926.

ELIADE, M. *Ferreiros e alquimistas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.

LORENZ, K. *L'agression*. Paris, Flammarion, 1969.

NIETZSCHE, F. *Origem da tragédia*. Lisboa, Guimarães, 1972.

PAOLI, U.E. *Vrbs*. Barcelona, Iberia, 1944.

II. Textos.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de E. de Souza. São Paulo, Abril Cultural, 1973.

CORNEILLE, P. *Théâtre*. Paris, Garnier-Flammation, 1980. v.2.

EURÍPEDES. *Medéia*. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

Medea. Torino, Paravia, 1952.

SÊNECA. *Medéia*. Trad. de G. D. Leoni. São Paulo, Abril Cultural, 1980.

SÊNÊQUE. *Tragédies*. Paris, "Les Belles Lettres", 1924.

RÉSUMÉ: Dans ce bref article on recueille quelques réflexions sur la *Médée* de Sénèque. Au lieu de centrer l'attention sur la personnalité *stricto sensu* de la héroïne de cette tragédie (sa psychologie, la condition féminine, etc.), on a préféré mettre en relief les thèmes les plus généraux de l'oeuvre. *Médée* tracerait le portrait d'un conflit entre ces deux mondes inconciliables: celui des désirs les plus viscéraux de l'individu et celui de leur répression autoritaire – exacerbation d'un antagonisme présent dans tout procès de civilisation.

CÍNTIA, A MUSA DE PROPÉRCIO

Maria Lúcia Silveira Rangel

Resumo: Estudo da personagem Cíntia, através da poesia elegíaca de Propércio: 1) personagem real ou fictícia? 2) paixão do Poeta – realidade ou recurso estilístico? Rápida menção de opiniões divergentes. Descrição da personagem pelo Poeta. Composição de um retrato: beleza física, habilidades (dança, música), tendências morais e psicológicas.

Visão do amor properciano: dignificação e eternização da heroína.

Os estudos atuais da lírica properciana centram suas pesquisas de preferência no texto, em busca da função poética, e consideram secundárias as informações biográficas sobre o Autor, num posicionamento diverso do da crítica tradicional, para a qual os dados de sua existência pesam como fatores de influência sobre a criação de sua obra.

Esta diretriz fica bem visível quando consultamos os mais modernos trabalhos sobre Propércio. Nas atas dos *Colloquia Propertiana* (Grimal 1978, 1983, 1984), sentimos a preocupação com o texto – sua interpretação, as influências de autores latinos e gregos sobre o Poeta, as particularidades de seu estilo – numa abordagem em que a obra é estudada em si mesma, através de seus valores e características, sem o apoio de dados biográficos.

Os motivos dessa posição dos estudiosos, pensamos, devem-se às dificuldades e incertezas da pesquisa sobre a vida do Poeta. Realmente, pouco sabemos a seu respeito além do que ele mesmo diz e de referências esparsas de contemporâneos seus. Muitas hipóteses são levantadas, mas nada fica bem provado. Os fatos de sua vida perdem-se no horizonte impreciso de dois milênios, restando dele, como prova inegável de sua existência, a pequena obra, ou seja, os quatro livros de elegias.

Se quisermos saber algo sobre Propércio, portanto, é sobre seus livros que nos devemos debruçar; é a partir deles que poderemos ter uma visão mais clara do Poeta, de sua personalidade, enfim, do homem Propércio.

Se encontramos todas essas dificuldades em relação à biografia do Poeta, o que poderemos dizer de Cíntia, sua musa inspiradora, a quem ele dedicou gran-

de parte de suas elegias? Nada se sabe sobre ela senão através do Poeta que a cantou, e de menções sucintas, por vezes ambíguas, de Ovídio (*Rem. am.* 763), Juvenal (VI 5) e Apuleio (*Apol.* 10).

Alguns estudiosos chegam a concluir que ela não viveu realmente, sendo uma personagem fictícia, criação poética de Propércio. Entre estes últimos situa-se Paul Veyne. Diz ele:

"Propércio repete mais ou menos freqüentemente o nome de Cíntia, mas o coração está longe, já que a verdadeira inspiradora de seus versos é apenas um tipo, ou mesmo vários. (...) "Corina" ou "Cíntia" são ficções tão mal sustentadas quanto o "eu" dos romances na primeira pessoa" (1985:96).

Como, porém, a finalidade de nosso trabalho não se baseia sobre a existência real ou não de Cíntia, deixemos de lado as opiniões divergentes dos estudiosos. Não nos detenhamos sobre o que alguns apontam como realmente sincero – certos pormenores, especialmente as cenas de intimidade amorosa, que parecem brotados de uma experiência vivida –; e sobre o que outros julgam mera criação literária – o emprego de temas e figuras de linguagem, também encontrados em Catulo, Tibulo e Ovídio, o que leva a supor apenas uma técnica de estilo.

Caminhemos ao encontro de nosso objetivo principal, qual seja, o de conseguir, através de pesquisas sobre o texto do Poeta, informações sobre Cíntia, uma vez que nosso trabalho se prende ao estudo dessa figura feminina que foi a musa inspiradora de Propércio, seja ela real ou fictícia. Estudemos Cíntia através desse documento único – as elegias de Propércio – e sistematizemos o que diz o Poeta sobre a amada.

Inicialmente, com uma curiosidade bem feminina (também porque julgamos, como Vinicius de Moraes, que a beleza é imprescindível), a pergunta que se nos impõe é: Cíntia era bela?

Propércio assim o afirma. Vejamos os termos que emprega para descrever a amada.

Usa o substantivo *forma*, no sentido de "beleza", por vezes acompanhado de adjetivos que lhe ampliam a significação: *forma potens* (II 5,28), "beleza poderosa", sugerindo uma beleza escultural, de formas clássicas, diz Boucher (1980:469); *candida forma* (II 29,30), "beleza radiosa"; *forma perennis* (III 10,18), "beleza eterna". Ou faz acompanhar o nome de um pronome, para ressaltá-lo: *haec forma* (I 4,12), "esta beleza"; *tua forma* (II 20,19), "tua beleza". Usa o adjetivo *formosa* às vezes no comparativo: *tam formosa* (II 28,2), "tão formosa"; *nulla est aeque formosa* (III 8,35), "ninguém é tão bonita"; *formosior* (II 29,25), "mais bela que".

Emprega também o substantivo *facies* no sentido de "beleza", acompanhado de adjetivos ou pronomes: *facies humana* (2,3), "beleza humana"; *hanc faciem* (II 2,15), "esta beleza".

Pulchra aparece como substantivo ou adjetivo: *pulchra sit in superis* (II 28B,50), "que uma bela permaneça na terra"; *pulchra puella* (II 26,21), "linda jovem"

Além desses nomes o Poeta assim a ela se refere: "depois de Helena esta beleza (Cíntia) volta à terra pela segunda vez" (II 3,32).

Propércio afirma, portanto, claramente que Cíntia era bela. E qual o aspecto físico de Cíntia?

Ouçamos o Poeta: era loura (II 2,5); os cabelos luzidios (III 10,14) caíam-lhe sobre o pescoço liso (II 3,13); as faces eram mais alvas que o lírios (3,10); os olhos, negros (12,23) e brilhantes (3,14), e os dedos ebúrneos (1,9). A voz era doce (I 12,6). Era de talhe elevado (II 2,6), e de espáduas tenras (III 6,14); os seios eram aprumados (II 15,21); os pés delicados (I 8,7) caminhavam suavemente (II 12,25).

Eis aí um retrato de corpo inteiro de Cíntia; através da descrição do Poeta – que usa uma coloração expressiva para conseguir maior realidade – ficamos conhecendo seu tipo físico; e este nos lembra o da Vênus de Botticelli – os mesmos cabelos louros enroscando-se em ondas pelo colo, o talhe esbelto, mãos e pés delicados, beleza perfeita e sensual, imortalizada pelo pintor.

O Poeta exalta igualmente as habilidades de Cíntia: tocava lira, rivalizando com Aganipe, ninfa do Permesseo (II 3,19); encantava com sua graça quando dançava (3,18); seus poemas nada ficavam a dever aos de Corina da Tânagra (3,19); lia os versos de Propércio (33,38); enfim, era uma *docta puella* (I 7,11; II 11,6; 13,11).

À medida que o Poeta prossegue na descrição de Cíntia, o esboço ganha contornos mais nítidos e aparece maior profundidade na personagem. No entanto, Cíntia, que Propércio compara às deusas, como veremos adiante, não era moralmente perfeita – o que não deve causar espanto, uma vez que os próprios deuses do Olimpo possuíam as mesmas imperfeições e fraquezas dos mortais.

Propércio critica, pois, em Cíntia: a vaidade exagerada, o amor ao luxo: "(...) e perdendo com o luxo comprado o pudor natural e o brilho puro de um corpo sem atavios?" (I 2,5-6); a dureza do coração: "Ela, no entanto, férrea, nunca disse: eu te amo" (II 8,12); a leviandade: "Tu, tão formosa, não tens pejo de ser leviana?" (II 5,29; I 15,1; II 16,26); os perjúrios: "Cessa agora de evocar teus perjúrios, Cíntia" (I 15,25); e, sobretudo, as infidelidades, que lhe causam grande sofrimento: "Mas tu, sacrílega, não pudeste ficar livre uma só noite, não pudeste ficar sozinha um único dia" (II 9,19-20).

Censura em Cíntia os passeios incessantes a Preneste, a Túsculo, a Tibur, suspeitando que neles se ocultam amores furtivos (II 32,17). O Poeta sofre a tal ponto com a conduta de Cíntia que chega a desejar a morte: "Amor, peço-te, atira as mais agudas setas, esforçando-te por ferir-me e livrar-me desta existência!" (II 9,38-9).

Cíntia parece-nos agora mais real, à medida que os defeitos lhe acentuam a fragilidade humana. O sofrimento do Poeta causado pelo comportamento leviano da amante reverte em maior verossimilhança para esta.

Por outro lado, no dizer de Propércio, Cíntia vinha de família respeitável; o Poeta refere-se a um antepassado da amada, chamando-o sábio (III 20,8). Segundo Apuleio, o verdadeiro nome de Cíntia era *Hóstia*; ela seria então descendente de *Hostius*, autor de *Bellum Histricum*. mas a maioria dos estudiosos, e entre eles Boucher (1980:460), pensa que o nome de Cíntia, com maior probabilidade, seria *Roscia* e ela teria tido por ancestral *Quintus Roscius Gallus*, ator e comediante brilhante, amigo de Cícero.

Um fato vem confirmar a posição social privilegiada de Cíntia: a educação cuidada que recebeu; lembremos que era musicista, poeta, literata. Além disso, rica; os indícios, Boucher, vai buscá-los no nível de vida caro e ostensivo que ela levava: sua morada, antiga mansão consular; suas jóias; suas inúmeras viagens; a posse de um carro (1980:445 et seqs), outro sinal de sua riqueza: a posse de escravas (III 6,15).

Portanto, bela, culta, bem-nascida, rica, Cíntia era uma figura de projeção na sociedade romana, o que a punha em evidência; por essa razão, suas ousadias de comportamento provocavam a maledicência, como bem frisa Propércio: "É verdade, então, Cíntia, que Roma inteira te comenta e não desconhece que vives na intemperança?" (II 5,1-2).

Apesar dos desajustes amorosos, apesar das críticas veementes às falhas morais da amada, o Poeta canta Cíntia, enaltecendo-a, dignificando-a entre as mulheres contemporâneas, elevando-a à categoria de uma heroína que se sobressai entre as demais musas inspiradoras, enfim, celebrizando-a através da mitologia.

Segundo alguns estudiosos, o pseudônimo literário – Cíntia – deriva de Apolo Cíntio, venerado no monte Cinto. Propércio o usa por associação, pois Cíntia, sendo poeta, participava das cerimônias das Musas. E "o pseudônimo tinha ainda por finalidade produzir uma transformação da mulher amada, torná-la mais gloriosa, coroá-la de um clarão particular; se Lésbia está adornada pelo brilho de Afrodite, as heroínas de inspiração apolínea participam do prestígio magnífico do coro das Musas; o pseudônimo transforma a mulher em heroína literária e reforça o mesmo princípio do emprego da mitologia: misturar ao real o mundo ideal da beleza" (Boucher 1980: 465-7).

Além de dar-lhe o nome *Cíntia*, que evoca as Musas, Propércio compara-a ainda a outras figuras mitológicas. Assim diz:

"Tu podes celebrar a beleza de Antíope, filha de Nicteu;
cantar louvores à espartana Hermíone e a todas as belezas de outrora;
comparadas a Cíntia elas perderiam sua fama!" (I 4,5-8);

"Lá podem vir em coro as formosas heroínas que a pilhagem de Tróia deu aos homens gregos; nenhuma delas poderá ser para mim, ó Cíntia, mais formosa que tu" (I 19,13);

"Por que essa beleza humana permanece na terra?" (II 2,3);

"Tu nasceste para ser a glória única entre as jovens romanas; serás a primeira romana a partilhar do leito de Júpiter" (II 3,29-30);

"Vênus é uma deusa invejosa das belezas que a ultrapassam" (II 18,10).

Enfim, inúmeras são as referências mitológicas de Propércio, comparando superlativamente sua amada. Eis, portanto, a mulher Cíntia, cantada por Propércio: ei-la, palpitante e viva, através das descrições do Poeta – formosa, rica e culta, mas também frívola e infiel. Tão humana nos parece a personagem que chegamos a vê-la, movimentando-se no ambiente descrito por Propércio – ora na intimidade do leito amoroso (I 3,21 et seqs; II 1, 13-4; 29,24), ora nos arredores de Roma (II 32,3-5), ora nos templos, oferecendo sacrifícios (II 32,9-10), ora ela mesma qual uma deusa.

Diante desta pesquisa feita sobre o texto de Propércio, através da qual procuramos revelar a personagem Cíntia, e que acabamos de expor (não sabemos se de modo convincente), impõem-se algumas indagações.

Será importante que Cíntia tenha vivido realmente? O fato de ela ter sido apenas uma criação literária de Propércio lhe diminui a profundidade e o brilho? Acaso a perenidade da fama de Cíntia decorre de sua existência real ou ela existe independente desse fato?

Julgamos que Propércio, através de suas elegias, faz de Cíntia uma personagem real: mais real que as suas contemporâneas ignoradas, que por acaso serviram de inspiração ao Poeta; mais real que nós, vivos, que sentimos o sangue em nossas veias, porque, enquanto somos transitórios, dentro de nosso anonimato, Cíntia é eterna – permanece indestrutível, através do tempo, imortalizada pela fama que lhe deu Propércio ao cantá-la como sua musa inspiradora. Com tanta excelência louvou ele Cíntia, com tanta pujança e tão grande estilo, que ela se impõe (criatura quem sabe fictícia) no mesmo nível de seu criador, tão viva e perene quanto ele. E sua celebridade durará pelo tempo vindouro, enquanto houver alguém que se debruce sobre as elegias do Poeta e verifique a realidade profética de suas palavras:

"Afortunada essa, se foi celebrada por minha pequena obra!
Minhas poesias serão tantos monumentos à tua beleza.
Pois nem os custos das Pirâmides, elevados até os astros,
Nem a morada de Júpiter Eliano feita à imagem do céu,
Nem a riqueza opulenta do túmulo de Mausolo
Escapam da condição final da morte;
Ou o fogo ou a água destróem sua beleza,
Ou a massa vencida ruirá ao peso dos golpes dos anos.
Mas um nome adquirido pelo talento desafiará o tempo:
A glória, para o gênio, permanece imortal" (III 2,17-26).

BIBLIOGRAFIA

I Obras especiais

BOUCHER, J.P. *Études sur Propérce. Problèmes d'inspiration et d'art*. Paris, Ed. de Boccard, 1980.

GRIMAL, P. *Colloquium Propertianum*. REL, Paris, LVI: 1978.

ID. *Colloquium Propertianum (secundum)*. REL, Paris, LX: 1983.

ID. *Colloquium Propertianum (tertium)*. REL, Paris, LXI: 1984.

VEYNE, P. *A elegia cróica em Roma*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

II Texto

PROPERCE. *Élégies*. Paris, "Les Belles Lettres" 1970.

Resumé: Étude du personnage Cynthie dans la poésie élégiaque de Propérce. 1) personnage réel ou fictif? 2) passion du poète: réalité ou recours de style? Mention rapide des opinions divergentes. Description du personnage par le poète. Composition d'un portrait: la beauté physique, les habilités (la danse, la musique), les tendances morales et psychologiques. Vision amoureuse de Propérce: l'action de dignifier et d'éterniser l'heroïne.

| | |
|------------------------|-------------------------|
| SBD/FFLEH/USP | |
| SEÇÃO DE <i>Letras</i> | |
| AQUISIÇÃO <i>D</i> | DATA <i>28/11/95</i> |

Serviço de Artes Gráficas - FFLCH/USP
Rua do Lago, 717 - Cid. Universitária
Cx. Postal 8105 - CEP 05508-900
São Paulo-SP
mar./95

ÍNDICE

Introdução

Lucrécia e o ideal romano de mulher

Ariovaldo A. Peterlini

Figuras femininas em Plauto: convencionalismo e originalidade

Zélia de Almeida Cardoso

De Tibulli puellis

Homero Osvaldo Machado Nogueira

Dido e a razão de sua morte

Maria da Gloria Novak

A deusa Ísis nas Metamorfoses de Apuleio

Antonio Chelini

O relato de Ismerina

Aurora Fornoni Bernardini

A literatura feminina no Brasil contemporâneo

Nelly Novaes Coelho

A trovadora Beatriz — Um meta-romance feminista

Ruth Röhl

A 'nova' literatura feminina alemã através de sucessos

Christl M. K. Brink-Friederici

Colette revisitada

Ângela Li Volsi

Reflexões sobre Medéia

Paulo Sérgio Vasconcellos

Cíntia, a musa de Propércio

Maria Lúcia Silveira Rangel