

DO MITO À LITERATURA: AS NARRATIVAS ORAIS SE TRANSMUDAM EM FORMAS ARTÍSTICAS.

Elri Bandeira de SOUSA – UFCG –

1. O QUE É MITO?

A palavra *mythos* é grega e designa narrativa, fábula, discurso. No entanto, não é qualquer narrativa que podemos considerar como mito. O que nos interessa aqui não é o sentido etimológico da palavra em sua língua de origem, mas aquelas histórias referentes aos tempos fabulosos, cuja veracidade não pode ser comprovada e sua persistência na tradição literária. Não se sabe, ao certo, o que teria surgido primeiro, se o rito ou o mito. Pode-se afirmar, no entanto, que ambos participam de um mesmo fenômeno, a religião primitiva, e se complementam como ação e relato.

Certamente, todos os povos criaram seus mitos, pois precisavam registrar, de forma a princípio oral e, mais tarde, escrita, a origem de tudo e as formas de controle da conduta humana. Massaud Moisés (1999, p. 342) cita Mircea Eliade que afirma o seguinte: “é a irrupção do sagrado no mundo, narrado pelo mito, que funda realmente o mundo. Cada mito mostra como uma realidade veio à existência, seja a realidade total, o Cosmos, seja um fragmento dela.”

Não sendo um fato histórico comprovado, o relato mítico não pode ser tomado como *a verdade*, mas como uma forma de conhecimento que encerra *um valor, uma verdade*. Assim, não é verdadeiro o seu conteúdo manifesto, literal, mas a simbologia nele implícita. A linguagem dos mitos não é óbvia, é feita de imagens que se põem em movimento, o que nos leva a supor ser ela a primeira manifestação ou a mãe da linguagem poética.

O desafio dos estudiosos é desvendar a simbologia implícita nessas narrativas primordiais, saber que verdades e que valores elas comportam, pois são expressões longínquas do pensamento de uma sociedade. Assim, elas nos desafiam a fazer interpretações de suas formas alegóricas de representação de tais valores e verdades. Não por acaso antropólogos, teólogos, psicólogos e filósofos procuram decifrá-las com o modo de olhar de cada uma de suas ciências. Descortinar os sentidos dos mitos tem sido um dos caminhos percorridos pelos estudiosos para compreender a capacidade de simbolização, típica do gênero humano.

Independentemente das diversas formas de se interpretarem os mitos, é evidente que, além de narrarem as tais origens funcionam como uma tradição capaz de controlar a conduta humana, propondo um conjunto de valores e uma ação correspondente. Exemplos disso são as inúmeras narrativas que tratam de heróis que, ao transgredirem determinados limites, de forma consciente ou não, sofreram revezes trágicos. Basta lembrar o que o destino reservou para Agamenon, Édipo, Penteu e tantos outros.

Uma vez conceituados de forma genérica o mito e suas funções, interessa-nos, aqui, sua persistência na literatura, do Período Arcaico da literatura grega aos dias atuais. Restamos acrescentar que mito não é literatura, mas a literatura recorre ao mito como um dos materiais de sua arte.

2. COMO OS MITOS GREGOS CHEGARAM ATÉ NÓS?

Muito do que sabemos sobre a mitologia grega encontra-se em livros didáticos, revistas especializadas, obras teóricas, filmes e peças teatrais. Poucos de nós se perguntam a respeito das fontes de que se servem os contemporâneos para reproduzirem tais relatos e refletirem sobre eles.

A verdade é que os mitos gregos apresentam-se em diferentes versões. A resposta para essa questão talvez esteja na sua fonte primitiva: a oralidade. Tendo, a princípio, um caráter religioso, eram transmitidos de geração a geração ainda em tempos anteriores ao aparecimento da escrita. Possivelmente, os seus registros escritos mais antigos sejam os que são atribuídos a Homero – *Iliada* e *Odisséia* – e a Hesíodo – *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*. Mas essas obras, embora tenham aparecido por volta do século VIII a.C., são reelaborações literárias dos mitos que foram transmitidos oralmente e cantados pelos aedos e rapsodos na Grécia Arcaica. Assim como as versões orais podiam se alterar conforme as bocas e os caminhos percorridos, os poetas, como fabuladores que eram, no dizer de Aristóteles em sua *Poética*, alteravam os mitos em suas recriações literárias, sobretudo os poetas trágicos.

Um exemplo de mito que conta com mais de uma versão, mesmo anterior à escrita, é o de Eros. Nuns relatos, ele teria nascido na mesma época da Terra, originando-se do Caos primitivo ou do ovo primordial engendrado pela Noite. Tradições mais recentes apresentam-no como filho de Afrodite, sem que se saiba quem é o pai. A própria Afrodite conta com duas versões a respeito do seu nascimento. Uma conta que a deusa do amor é filha de Zeus e de Dionéia. Uma outra conta que, quando Urano teve os órgãos genitais cortados e atirados ao mar, por seu filho Crono, a deusa foi gerada das espumas das águas, ou seja, do esperma de Urano.

3. AUTORES ÉPICOS E TRÁGICOS

Para os homens do Período Arcaico da História da Grécia, a linguagem poética é uma manifestação divina. As Musas constituem o fundamento dos cantos atribuídos a Hesíodo e a Homero e são garantia divina da verdade que esses cantos revelam. Assim, nessa fase do pensamento grego, a *verdade* é uma revelação das Musas, cujo instrumento de transmissão aos homens é o poeta.

Dizendo-se inspirado por essas deusas filhas de Zeus e Memória, Hesíodo apresenta-nos o canto *Teogonia*, que quer dizer *origem ou genealogia dos deuses*. Essa obra épica é um dos mais antigos documentos do pensamento religioso grego. Aqui, o poeta recria a tradição dos velhos mitos e apresenta-nos os deuses e o mundo nos primórdios. Primeiro surge o Caos, depois a Terra e o Amor. Cada uma dessas forças procria seus descendentes. A Terra, sozinha, engendra Urano (o Céu) e, com ele, procria Crono. Este e Réia são os pais de Zeus. E é de Zeus que nascem outros deuses e os primeiros heróis, sendo estes filhos da união do deus com mortais e tendo, por essa razão, uma natureza semidivina.

Diferentemente do que se observa em religiões reveladas como o Judaísmo, o Cristianismo e o Islamismo – cujos deuses são incriados, sempre existiram – na tradição grega os deuses nascem e são vencidos pelas gerações subseqüentes. Urano, filho e esposo de Geia (Terra), é castrado pelo filho Crono (Tempo) que, por sua vez, é destronado por Zeus, seu filho. Este ainda vence os Titãs, seus tios, comanda a geração dos olímpicos e realiza a

partilha do Universo. Toma posse dos domínios do Céu, enquanto seus irmãos Posído e Hades passam a comandar os oceanos e as profundezas infernais, respectivamente.

Se na *Teogonia* Hesíodo canta a origem do mundo, dos deuses e a vitória de Zeus sobre as gerações passadas, em *Os trabalhos e os dias* mostra-nos o mundo dos mortais, a origem dos males, a necessidade do trabalho e os fundamentos da condição humana. Estamos, ainda, mergulhados no mito, mesmo por que na concepção hesiódica, como na homérica, todas as criações emanam dos deuses e o destino humano é, em última instância, determinado pelos deuses.

Embora trate do mundo dos homens, *Os trabalhos e os dias* são um canto das Musas, um hino à glória, ao poder e à Justiça de Zeus, e o poeta é aquele que materializa esse canto, que o apresenta aos homens. Acrescente-se que, por incluir em sua Segunda Parte conselhos pragmáticos e calendários relativos à agricultura e à navegação, além de preceitos morais, esse poema de Hesíodo é comumente inserido numa tradição conhecida como *literatura sapiencial*, da qual fazem parte “Os Provérbios” e o “Eclesiastes”, da *Bíblia*.

Os mitos mais relevantes desse segundo canto de Hesíodo são “As duas lutas”, “O Mito de Prometeu e Pandora” e “As cinco raças”. No primeiro, o poeta trata de Éris, filha da Noite, a luta má, e da segunda luta, que é benéfica aos homens e os incita ao trabalho, que pressupõe medida, justiça. O “Mito de Prometeu e Pandora” pode ser lido como um mito exemplar e, ao mesmo tempo, explicativo da condição humana na terra. Como exemplar, mostra que não se devem enganar os deuses; como explicativo da condição humana, mostra as conseqüências da tentativa de se enganar ao filho de Crono.

Prometeu oferece um presente fraudulento a Zeus (ossos cobertos com gordura), Zeus aceita a oferenda e, irritado, não concede mais o fogo celeste aos mortais; Prometeu, então, rouba-o e o entrega aos homens; Zeus, em resposta, dá aos homens uma mulher. Assim se dá a separação entre deuses e homens (NEVES LAFER, 1996).

Essa mulher, a primeira de todas, é Pandora, que, ao ser entregue a Epimeteu, irmão de Prometeu, abre um jarro de onde escapam todos os males que passam a afligir a humanidade. Pandora fecha o jarro a tempo de reter a esperança.

O mito “As cinco raças” é de suma importância para a compreensão do herói na mitologia grega.

Hesíodo estabelece o mito das cinco raças: a primeira é a Raça de Ouro, do tempo de Cronos, quando os homens vivem em harmonia uns com os outros, com a natureza e com os deuses; a segunda é a raça de Prata, inferior à primeira, pois comete o excesso de não servir nem fazer sacrifícios aos deuses, *hybris* essa que desperta a cólera de Zeus, que a confina sob a terra; em seguida, vem a Raça de Bronze, criada pelo Cronida, mas, dedicada aos excessos da violência e da guerra, sucumbe por suas próprias mãos. A quarta raça é a dos heróis: criada por Zeus, é mais justa e mais corajosa que a anterior. Protagoniza as guerras do ciclo tebano e do ciclo troiano. Desaparece como as anteriores, arrastada pela luta. Mas o Pai dos deuses a confinou, segundo Hesíodo, na Ilha dos Bem-Aventurados. Talvez, por essa razão, sejam os heróis cultuados como guardiões da pólis e estejam destinados a servi-la. A Raça de Ferro é contemporânea do poeta grego e, uma vez tomado como referência o mito hesiódico, seria também nossa contemporânea. É a mais fraca das raças: vive da labuta, da guerra e das angústias, que se misturam às virtudes. (SOUSA, 2006, p. 178)

Conforme assinalamos acima, os heróis são descendentes dos deuses, razão pela qual são capazes de ações extraordinárias e excessos que podem causar sua desgraça. Aquiles é filho de Tétis, uma deusa marinha, e do rei Peleu; Helena, causadora da Guerra de Tróia, é

filha de Zeus e da mortal Leda, esposa do rei Tíndaro; Hércules é filho de Zeus e de Alcmena, esposa do rei Anfitrião.

É da Raça dos Heróis que tratam as grandes epopéias gregas *Iliada* e *Odisséia*, e a latina *Eneida*, obra do poeta Virgílio, escrita a pedido do Imperador Augusto, que desejava lançar sobre o passado de Roma glórias à altura daquelas que elevavam o nome da Grécia. Mas essas narrativas dos tempos heróicos são, via de regra, estruturadas em dois planos, o humano e o divino. As ações dos heróis em luta são acompanhadas pelos deuses que, não raro, participam diretamente dos eventos, muitas vezes lutando uns contra os outros.

O termo *Iliada* vem da palavra Ílio, um outro nome de Tróia. Daí, a epopéia homérica chamar-se *Iliada*, para referir-se à Guerra de Tróia. Essa guerra, por sua vez, é desencadeada pela vontade dos deuses. Uma série de maldições recai sobre Ílio, que não cabe aqui detalhar. Seu fundamento maior se acha, no entanto, na Disputa do Pomo de Ouro, que envolveu as deusas Hera, Atena e Afrodite, na festa de casamento de Peleu e Tétis, futuros pais de Aquiles, o maior herói da famosa guerra. Todos os deuses haviam sido convidados para a festa do citado casamento, menos Éris, a Discórdia, por razões óbvias. Introduzindo-se entre os convidados, Éris coloca sobre a mesa um pomo de ouro para ser entregue como prêmio àquela que for escolhida a mais bela das imortais. Concorrem ao prêmio as deusas supracitadas. Esquivando-se da contenda, Zeus transfere a responsabilidade da escolha ao pastor Paris, filho de Príamo, rei de Tróia. Ante as vantagens oferecidas por cada uma delas, Paris escolhe Afrodite, que lhe promete a mais bela das mortais, Helena, esposa de Menelau. O rapto de Helena é feito com a ajuda da deusa do amor, o que motiva a guerra, uma vez que se achava Paris hospedado no palácio de Menelau, onde rompe a lei da hospitalidade, roubando-lhe a esposa. Todos os reis aqueus unem-se em defesa da honra da Grécia e declaram guerra a Tróia.

Agamênon, rei dos aqueus, é escolhido comandante supremo das forças que se alinham contra Tróia. Aquiles é o maior de todos os guerreiros e, depois de superadas suas divergências com Agamênon e, ante a morte do amigo Pátroclo em combate, entra na guerra para vencê-la, embora saiba que o destino lhe reserva vida curta, porém, gloriosa, caso pegue em armas. Antes de dar início à narrativa, Homero invoca as Musas, para que elas cantem a “cólera de Aquiles”. Centenas de mortes são narradas ao longo do poema. Heitor, o maior herói troiano, é morto, e o poema se encerra sem que a guerra tenha terminado, com os funerais do filho de Príamo.

Não se sabe se Homero existiu ou quantos Homeros existiram. Atribui-se, ainda, a ele, a *Odisséia*, epopéia que narra as aventuras do astucioso Ulisses ou Odisseu, rei de Ítaca, irmão de Agamênon, que enfrenta a fúria de Posido, o deus dos mares, em seu retorno à pátria, ao mesmo tempo em que seu filho Telêmaco viaja por outros reinos da Grécia em busca de notícias do pai. A Guerra de Tróia durara dez anos e o retorno de Ulisses para Penélope, que o espera em seu palácio, leva outros dez anos. Depois de enfrentar monstros marinhos como Cila e Caríades, e de ser prisioneiro do amor da deusa Calipso, Odisseu chega a Ítaca, cujo palácio está tomado pelos pretendentes de Penélope, sua esposa. Com seus ardis, vence a todos e reassume o trono que lhe é de direito.

O argumento das tragédias escritas no século V a.C. por Ésquilo, Sófocles e Eurípides é retirado dos poemas homéricos e das tradições orais dos mitos gregos. As tragédias são recriações dramáticas dessas narrativas primitivas. Mas, para muitos estudiosos, trata-se de questionamentos dos mitos. Se, na epopéia, o herói cumpre o seu destino, na tragédia ele luta para que o destino não se cumpra. Sabemos que nem todas as tragédias apresentam essa configuração. Mas, como recriação literária dos mitos, numa época marcada pelo apogeu da escrita e da *pólis* como organização política fundamental dos gregos, já não é apenas uma manifestação religiosa, uma narrativa exemplar ou uma explicação das origens, dos tempos

primordiais, mas uma nova forma artística que esboça um pensamento novo em relação às tradições gregas.

Os mitos deixam de ser religião, uma vez transfigurados ou superados pelo *logos* da tragédia – sobretudo a de Eurípides – e da filosofia, mas permanecem vivos como elemento estruturante da tradição literária ocidental. Obras fundamentais como a *Eneida*, de Virgílio, que narra momentos finais da Guerra de Tróia e a partida de Enéias para a Península Itálica, onde deve fundar uma grande cidade – Roma – conforme determinam os deuses, não podem ser lidas sem um conhecimento prévio dos mitos gregos e de sua adaptação à cultura romana. É ao longo dessa narrativa épica que encontramos o famoso episódio do Cavalo de Tróia, introduzido na cidadela do rei Príamo, como um “presente de grego”, o qual motivou a derrota dos troianos depois de dez anos de luta. Como ler as *Bucólicas*, do mesmo Virgílio, que retomam o mito da Idade de Ouro, ou mesmo as *Metamorfoses*, onde o poeta latino Ovídio conta histórias como as de Eco e Narciso, Orfeu e Eurídice, Polifemos e Galatéia?

4. DOIS AUTORES DE LÍNGUA PORTUGUESA

E *Os lusíadas*, de Camões? Que proveito há na sua leitura, se não nos dermos conta de que se trata de imitação dos clássicos com todo o recheio estruturante da mitologia helênica?

A epopéia camonianiana é motivada pela história lusitana, no que se inserem sua missão cristã, ações e heróis da pátria do poeta. Como cantar, no século do Renascimento, o acontecimento de maior importância para os portugueses – a expansão ultramarina – sem recorrer ao maravilhoso pagão? Isso explica a aparente contradição presente na estrutura do poema, que se funda em dois planos, o da realidade histórica e o plano divino, que não é o da tradição cristã.

Vincular a ação heróica lusitana aos deuses olímpicos é uma forma de elevá-la e, mesmo, mostrar que ultrapassa a dos antigos, posto que estes eram heróis míticos e os portugueses, históricos, cujas conquistas superam as de Ulisses e Enéias – heróis lendários, e as de Alexandre e Trajano – figuras históricas.

Depois de propor a matéria de seu canto, invocar as tágides e dedicar sua obra ao rei D. Sebastião, Camões, ainda no Canto I (estâncias 19-20), inicia sua narrativa. Mais de uma vez, ao longo do poema, o poeta invoca as musas para cumprir a contento sua tarefa. Na abertura do Canto III (estâncias I-II) pede a Calíope, a musa da poesia épica, que lhe ensine a contar, conforme merecem os lusitanos, a narrativa feita por Vasco da Gama ao rei de Melinde, quando da chegada das naus portuguesas àquele país. O navegador narra toda a história de sua pátria ao anfitrião, dando destaque para as lutas pela formação do reino português. No Canto VII (78-87), o poeta recorre às ninfas do Tejo e do Mondego para que possa levar a cabo a descrição das figuras pintadas nas bandeiras das naus feita por Paulo da Gama ao Catual da Índia. O episódio do gigante Adamastor, Canto V (50-60), é outro exemplo de como Camões retoma mitos antigos ou narrativas épicas clássicas. Trata-se de gigante já referido por Homero, na *Iliada*, e por Virgílio, na *Eneida*. Representação das forças da natureza, Adamastor é uma personificação do Cabo da Boa Esperança, ou Cabo das Tormentas, que tantos desafios impôs aos navegadores.

As naus de Vasco da Gama cortam os mares, em busca do Oriente, ao mesmo tempo em que os deuses, conforme as epopéias greco-latinas, reúnem-se no Olimpo para decidir os destinos humanos:

Já no largo oceano navegavam,
As inquietas ondas apartando;

Os ventos brandamente respiravam,
Das naus as velas côncavas inchando;
Da branca espuma os mares se mostravam
Cobertos, onde as proas vão cortando
As marítimas águas consagradas,
Que do gado de Próteu são cortadas,

Quando os deuses no Olimpo luminoso,
Onde o governo está da humana gente,
Se ajuntam em concílio glorioso,
Sobre as cousas futuras do Oriente.
Pisando o cristalino céu fermoso,
Vêm pela Via-Láctea juntamente,
Convocados da parte de Tonante,
Pelo neto gentil do velho Atlante. (CAMÕES, 2004, p. 25-26)

Embora os deuses acatem, por fim, as decisões de Júpiter, Baco e Vênus tomam partido, esta pelos portugueses, por ver neles uma continuação dos romanos e de sua língua, aquele pelos mouros, por temer que os portugueses, com sua chegada à Índia, destruíssem as conquistas antigas de seu culto. Assim é que toda a luta travada no plano histórico tem seu correspondente no plano divino. A armada portuguesa é atacada diversas vezes por muçulmanos instruídos por Baco e salva ou protegida a tempo por Vênus, nome romano de Afrodite, a mesma que protege os troianos contra os gregos na *Iliada*, e Enéias, seu filho, contra o herói latino Turno, na *Eneida* de Virgílio.

Os feitos lusitanos, recriados pela musa camonianiana como superiores aos dos antigos, têm seu desfecho com o retorno da armada de Vasco da Gama a Portugal. Antes disso ocorrer, porém, Vênus oferece aos navegadores, como prêmio, uma recepção na Ilha dos Amores. Conforme é o desejo da deusa, as ninfas, comandadas por Tétis, já atingidas pelas setas de Cupido, deixam-se conquistar pelos portugueses, sedentos de amor:

Sigamos estas deusas e vejamos
Se fantásticas são, se verdadeiras.
Isto dito, veloces mais que gamos,
Se lançam a correr pelas ribeiras.
Fugindo as ninfas vão por entre os ramos,
Mas, mais industriosas que ligeiras,
Pouco a pouco, sorrindo e gritos dando,
Se deixam ir dos galgos alcançando. (2004, p. 255).

Além do amor das ninfas, os portugueses recebem homenagens em um banquete e ouvem de uma deusa a previsão de que alcançarão glórias na Índia.

Aparentemente deslocada do contexto em que é um valor integrado à sociedade que lhe dá origem, a mitologia grega, retomada na epopéia lusa, está conforme a onda de valorização da cultura clássica ocorrida durante o Humanismo e o Renascimento. Esteticamente, não há por que se falar em deslocamento ou em emprego meramente ornamental dessa mitologia, embora o mundo evocado por Camões seja o cristão, e sua narrativa se preste a cantar as conquistas portuguesas em nome do cristianismo. A presença dos deuses pagãos cumpre uma função importante na trama, qual seja, gerar eventos que se encadeiam e dão vida à epopéia. Basta ver as diversas intervenções realizadas por Baco e Vênus no sentido de influenciar nos destinos dos heróis camonianos. Desprover *Os lusíadas* desses elementos é tirar-lhe a graça, a inventividade.

Apesar de sabermos que o que define o estilo de Tomás Antônio Gonzaga são as novidades sentimentais e conceptuais de sua poesia, não é menos verdade que a compreensão adequada de muitas das líras que compõem a *Marília de Dirceu* só ocorre contando-se com o elemento mitológico que as estrutura.

Especialmente a Primeira Parte da obra é dominada pelo tema e pela atmosfera da *aurea mediocritas* que recria, de certo modo, como já sugere a expressão latina, o equilíbrio da Idade de Ouro descrito por Hesíodo em seu canto *Os trabalhos e os dias*.

O Arcadismo, escola a que se vincula Gonzaga, procura harmonizar as idéias ilustradas do Século XVIII com concepções estéticas inspiradas na Antiguidade Clássica. Entre elas, podemos observar o culto da harmonia da vida pastoril, do equilíbrio da expressão, do verso medido e da estrofe que se repete como um padrão. A própria palavra *arcadismo* refere-se à Arcádia, região mitológica do Peloponeso, escolhida pelos poetas antigos como cenário da poesia bucólica. Daí, a convenção do pseudônimo de um pastor largamente usada pelos poetas. Gonzaga, por exemplo, cria o pastor Dirceu; Cláudio Manuel da Costa cria Glauceste Satúrnio. Daí, também, o uso abundante de alusões mitológicas.

A recriação da Idade de Ouro é bem mais presente na Primeira Parte da *Marília de Dirceu*. A Segunda Parte, marcada pela prisão do poeta, acusado de participar da Inconfidência Mineira, retrata um eu lírico mais angustiado e afasta-se um pouco da convenção, abrindo espaço para a “cor local” e as novidades sentimentais, que serão dominantes no Romantismo.

Marília é uma pastora cuja voz não se dá a conhecer e é descrita e evocada por Dirceu como uma verdadeira deusa, comparável ou mesmo superior às do Olimpo. Na Lira 27, Dirceu recorre, em vão, à terra, ao céu e aos mares, em busca de elementos com os quais possa descrever a beleza de Marília. Na última estrofe, convida Amor a entrar no Olimpo, onde possa, talvez, encontrar tais elementos. Mas compará-la às deusas Palas Atenas, Juno e Afrodite é inútil, pois estas são inferiores a Marília em beleza:

Entremos, Amor, entremos,
Entremos na mesma esfera;
Venha Palas, venha Juno,
Venha a deusa de Citera.
Porém, não, que se Marília
No certame antigo entrasse,
Bem que a Paris não peitasse,
A todas as três vencera.
Vai-te, Amor, em vão socorres
Ao mais grato empenho meu:
Para formar-lhe o retrato
Não bastam tintas do céu. (GONZAGA, 1999, p. 46).

O Amor (Cupido) é um dos elementos estruturantes dessa obra lírica de Gonzaga. Não é por outra razão que, aos olhos do pastor, Marília é a imagem de uma deusa. Se os heróis pintados por outros poetas são cativos de pesadas armas de ferro, Dirceu declara ser de outra natureza o seu cativo:

Eu sou, gentil Marília, eu sou cativo;
Porém não me venceu a mão armada
De ferro e de furor;
Uma alma sobre todas elevada
Não cede a outra força que não seja
A terna mão de Amor. (1999, p. 48)

Não se trata de cantar apenas o sentimento do amor pela amada. Trata-se de assinalar Amor com “a” maiúsculo, em respeito às convenções do Arcadismo que evocam alegoricamente os deuses da mitologia greco-latina. Aqui, o Amor é personificado, exerce uma função, determina os passos de Dirceu, sua maneira de ver o mundo e a amada.

A *aurea mediocritas* e o *locus amenus* (o lugar ameno, o paraíso bucólico), materializações da recriação da Idade de Ouro, são tópicos recorrentes na *Marília de Dirceu*. Mas não são mera transposição de imagens criadas por poetas antigos como Teócrito, Anacreonte ou Virgílio. Por vezes, a serenidade do campo ganha o toque ilustrado, tornando a vida doméstica amorosa e, ao mesmo tempo, sábia, guiada pela razão. Essa é uma atualização possível, tendo em vista ser o Arcadismo tributário do Iluminismo em voga no século XVIII:

Verás em cima da espaçosa mesa
Altos volumes de enredados feitos;
Ver-me-ás folhear os grandes livros,
E decidir os pleitos.

Enquanto revolver os meus consultos,
Tu me farás gostosa companhia,
Lendo os fastos da sábia, mestra História,
E os cantos da poesia. (1999, p. 84).

A imitação de um autor clássico é realizada por Gonzaga como transfiguração de um modelo, como ponto de partida para nova perspectiva de um dado tema. As Liras 11 e 52 (Primeira Parte) e 77 (Segunda Parte) dão novo tratamento ao tema do cortejo da pessoa amada, desenvolvido nas *Bucólicas* de Virgílio. Nestas églogas, o cenário predominante são os montes da Sicília, cantados três séculos antes pelo poeta grego Teócrito, cujos idílios servem de referência para o poeta latino. Na Bucólica II, o pastor Córídon nutre forte paixão pelo belo Aléxis, também pastor. Sentindo-se desprezado pelo amigo, Córídon procura, em vão, agradá-lo com presentes:

Desprezas-me, Aléxis, e nem queres saber como sou, apesar de ter bons rebanhos e fartura de leite cor de neve! Vagueiam-me mil ovelhinhas nos montes da Sicília, não me falta leite fresco, nem no Verão, nem no Inverno. Canto o que costumava cantar o dirceu Anfion, quando chamava os rebanhos no Aracinto acteu. E até nem sou feio... Ainda há pouco me vi na beira do mar, quando estava calmo, sem a menor aragem. E, se a imagem não engana, não recearei Dáfnis, sendo tu o juiz. (VIRGÍLIO, 1996, p. 33-34).

O motivo é retomado por Dirceu com marcas que claramente nos remetem para o texto de Virgílio. Mas as diferenças entre os dois textos também são claras: Dirceu não se sente rejeitado por Marília nem, ao final, desiste de seu amor, como cogita o pastor da Sicília. Vamos então aos elementos que guardam semelhanças entre os dois poemas. Consideremos a Lira 53: o pastor de Gonzaga, assim como o de Virgílio, não é qualquer um, embora não seja tão opulento: tem suas ovelhinhas que lhe dão leite e lã, tem seu próprio casal (pequena propriedade rural) e nele reside; suas expressões não são grosseiras, o que Dirceu comprova examinando-as numa fonte, como fizera Córídon mirando-se no mar calmo; e, se o pastor virgiliano canta igual a Anfion, que era capaz de mover as pedras com sua música, Dirceu é capaz de tocar com destreza à sanfonia suas próprias composições, despertando a inveja do poeta Alceste.

Uma outra diferença fundamental entre os dois poemas: Córídon sente-se em disputa pelo amado com um outro pastor, Iolas, que o supera em bens. Dirceu, nas três liras

construídas com esse motivo, coloca seus “dons” e o “tesouro” que é Marília (Nise, na Lira 11) acima dos bens materiais. O amor há de se realizar com ou sem os bens com os quais Dirceu se apresenta para a amada. Cabe ressaltar, ainda, que a Lira 77 desenvolve o tema dos bens materiais efetivamente perdidos (“Tiraram-me o casal e o manso gado”), o mesmo motivo da Bucólica I de Virgílio, na qual o pastor Melibeu lamenta a Tíro o confisco de suas terras, entregues aos veteranos do exército romano.

Escolas literárias inteiras, como o Arcadismo, recorrem aos modelos estéticos da poética clássica e às imagens e motivos fornecidos pelos mitos gregos. O Classicismo e o Parnasianismo também refletem essa tendência. Mas, de forma esparsa, ela reaparece, seja na literatura de um Fernando Pessoa, seja na música popular de um Chico Buarque de Holanda, seja no teatro moderno, o que comprova o fascínio que essa forma de pensamento, aparentemente morta, exerce ao longo dos séculos em nossa tradição literária e artística em geral.

Se as tendências literárias dominantes no século XX renegam a obediência às normas tradicionais surgidas a partir dos modelos fornecidos pelos mitos e pela literatura grega, os mitos, não apenas os gregos, voltam, em diversos autores, com variadas perspectivas. Há muito de mitológico nos sertões recriados por Guimarães Rosa. O romance *Ulisses*, de James Joyce, marco da ficção modernista por se afastar radicalmente dos moldes da narrativa tradicional, é calcado na *Odisséia*. Sua leitura implica, portanto, a leitura prévia da epopéia homérica. Só assim, ganha sentido o contraste entre a singularidade épica do mundo mítico e a trivialidade das ações da vida cotidiana moderna. O poema *Ulysses*, do modernista Fernando Pessoa, canta a força do mito, não só na literatura, mas na “realidade”: a história de Lisboa repousa sobre a lenda de que a capital portuguesa teria sido fundada pelo herói grego em sua longa viagem de retorno a Ítaca, sua terra natal, onde era rei. Vejamos o poema:

O Mytho é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mytho brilhante e mudo –
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,
Foi por não ser existindo.
Sem existir nos bastou.
Por não ter vindo foi vindo
E nos criou.

Assim a lenda se escorre
A entrar na realidade.
E a fecundá-la decorre.
Em baixo, a vida, metade
De nada, morre. (PESSOA, 1980, p. 46).

O mito é *nada* enquanto fato histórico, já que sua ocorrência não pode ser comprovada, mas é *tudo*, pois seus sentidos fecundam a realidade, a cultura, o modo como um povo se vê. É interessante para o português se vê como um povo, historicamente desbravador dos mares, descendente de um herói lendário cuja maior astúcia foi desbravar os mares contrários ao seu desejo de voltar à pátria. Poderíamos evocar inúmeros outros casos de recorrência dos mitos na literatura do Século XX. Esses dois nos bastam, por enquanto. Parece-nos correto afirmar que a literatura contemporânea se insurge contra normas pré-

estabelecidas, mas acolhe, como lhe convém, o rico material das lendas antigas, quando não cria seus próprios mitos.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1991.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 14 ed. Petrópolis: Vozes, 2000 (3 v.)
_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: Editora UNB/José Olympio Editora, 1997.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Os lusíadas*. 18 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu & Cartas Chilenas*. 7 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 4 ed. Trad. Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias* (Primeira Parte). Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. 3 ed. São Paulo: Biblioteca Pólen/Iluminuras, 1996.
_____. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. 5 ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- NEVES LAFER, Mary de Camargo. Os mitos: comentários. In_ HESÍODO. *Os trabalhos e os dias* (Primeira Parte). Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. 3 ed. São Paulo: Biblioteca Pólen/Iluminuras, 1996.
- PESSOA, Fernando. *O Eu profundo e os outros Eus*. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- SOUSA, Elri Bandeira de. *Fogo Morto: uma tragédia em três atos*. 178 f. 2006. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – UFPB, João Pessoa/PB, 2006.
- VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Trad. Maria Isabel Rebelo Gonçalves. Lisboa: Verbo, 1996.

