

O jardim profanado: violência e humor em Ovídio

Abstract: Considered excessively frivolous, trivial, and immoral by large part of the Eighteenth Century critics, Ovid has been re-invented by contemporary latinists inspired by the modern theories of dialogism and intertextuality. Among the Latin authors he is, perhaps, the one who has been more studied in the last two decades. The great poet still is astonishing: his sense of humour, bursting usually in an unexpected way, his style of “de-constructing” great names of the literary tradition, a sexual violence that sometimes tinges with blood a text apparently written in a most safe field of subjects, induced many critics to develop the idea of “grotesque” regarding Ovid’s works. Rescuing the historical meaning of this word in the fine arts ambit, and following – during the course of baroque, romantic, and modern times – the construction of a correspondent concept, the present article points out the categories of ambivalent, the anomalous, and the ambiguous. These categories are part – with the sense of humour – of the literary grotesque, and try to present an Ovid that twists the classical poetic, aiming to provoke – in an intentional way – the emergency of a disturbing oddity on his texts and in the texts consecrated by tradition.

Keywords: Ovid, grotesque, humour, dialogism and intertextuality.

Resumo: Considerado excessivamente frívolo, leviano e imoral por grande parte da crítica oitocentista, Ovídio vem sendo entretanto como que reinventado por latinistas contemporâneos inspirados pelas modernas teorias do dialogismo e da intertextualidade: ele é talvez, entre os latinos, o autor sobre o qual mais se tem escrito nas últimas duas décadas. O grande poeta ainda impressiona: seu senso de humor, sempre inesperado, seu modo de desconstruir os grandes nomes da tradição literária, uma violência sexual que com frequência tinge de vermelho um texto aparentemente protegido por todas as tópicas levaram muitos críticos a qualificar a obra de Ovídio, ou pelo menos alguns setores dela, como grotesca. Recuperando o sentido histórico dessa palavra no contexto das artes plásticas e seguindo – ao longo dos períodos barroco e romântico, e na modernidade – a construção do conceito correspondente, este artigo aponta para as categorias do ambivalente, do anômalo e do ambíguo que são – com o humor – parte integrante do grotesco literário, e procura apresentar um Ovídio que se diverte embaralhando – intencionalmente – as fronteiras que regiam o estudo dos gêneros nas poéticas clássicas. E o estudo fecha-se indagando-se sobre a pertinência de aplicar a um poeta da antigüidade um conceito forjado na estética pós-renascentista.

Palavras-chave: Ovídio, grotesco, humor, dialogismo e intertextualidade.

Excessos

À leitura de um livro de Ovídio – *Amores, A Arte de Amar, Metamorfoses...* –, não é raro o leitor moderno sentir-se como o doutor Cottard, aquele personagem proustiano que, não sabendo nunca ao certo em que tom deveria responder a alguém, e se seu interlocutor estava graçejando ou falando a sério, acrescentava a todas as suas expressões faciais a oferta de um condicional e provisório sorriso cuja expectante agudeza o absolveria do reproche de ingenuidade, se a frase que lhe diziam fosse de fato chistosa, embora, forçado a enfrentar também a hipótese contrária, não deixasse nunca o sorriso se afirmar nitidamente; de modo que se via flutuar em seu rosto uma perpétua incerteza, onde era possível ler a pergunta que ele não ousava formular: “O senhor está dizendo isto a sério?”¹ Mas Sêneca, que é um admirador desse intrigante poeta, irrita-se francamente com a série de cenas burlescas que invadem de forma inesperada a magnífica descrição do dilúvio universal no livro I de *Metamorfoses*²; e quanto *scholar* do século XIX não franziu o sobrolho às *pueriles ineptiae* daquele que a si mesmo chamou, numa de suas elegias do exílio, de *tenerorum lusor amorum*, o cantor dos ternos amores³!

Se, entretanto, uns poucos críticos – é às vezes o caso de um Veyne, de Otto Steen Due – conseguem acompanhar, com a sua, a frequência da ironia ondulando nos inquietantes céus ovidianos, compreende-se o desconcerto do leitor moderno com as futilidades, farsas e agudezas que pontuam esse discurso de uma alucinante erudição ligado, ao mesmo tempo, a máquinas textuais que lhe repassam fluxos de imagens, temas poéticos, expressões formulares, fulgurantes alusões, cenas cuja violência não sei se é sempre possível tomar *à la légère*; e não estou pensando apenas no espancamento da amada na juvenil recolha de *Amores*⁴, mas – cena macabra entre muitas – no estupro de Filomela em *Metamorfoses*: arrastada por seu cunhado Tereu até o alto de um estábulo, oculto em antiga floresta, pálida e trêmula e temendo tudo ao mesmo tempo, a mocinha pergunta, em lágrimas, onde estaria sua irmã, enquanto o feroz cunhado, confessando cinicamente um projeto atroz, violenta a virgem desprotegida que clama e volta a clamar, em vão, pelo pai, pela irmã e, acima de todos, pelos grandes deuses. (...) Violada, a infeliz estremece como a cordeirinha temerosa que, arrancada, ferida, da goela de um lobo cinzento, ainda não se sente segura; ou como a pomba que, horrorizada com suas plumas empapadas de sangue, ainda teme as sôfregas garras que a tinham lacerado. (...) E então ele, para impedir que a pobre criatura o denuncie, retém com uma pinça sua língua e a decepa com uma espada insensível; a raiz

daquela língua tremelica no fundo da boca, e a própria língua cai, e, trêmula, murmura sobre a terra negra: como costuma convulsionar-se a cauda de uma serpente mutilada, ela palpita e, morrendo, busca os restos de sua dona. (...) E, horror dos horrores, contam que mesmo após o crime (dirás que estou mentindo, meu doce leitor!) ele ainda satisfação várias vezes sua luxúria naquele pobre corpo lacerado⁵.

Shakespeare se lembraria desse episódio numa das cenas mais macabras de *Tito Andrônico*, tragédia representada pela primeira vez em 1593: violada, a língua e os braços depois mutilados por Demétrio e Chiron, Lavínia tenta contar ao pai e ao tio a história de sua desgraça:

ATO QUARTO

CENA PRIMEIRA: Jardim de Tito em Roma.

Entra o jovem LÚCIO. LAVÍNIA vem correndo atrás dele; o rapaz foge dela com livros debaixo do braço. Depois entram TITO e MARCOS.

LÚCIO [O JOVEM]. – Socorro, meu avô, socorro! Minha tia Lavínia me segue por toda a parte, sem que eu saiba a razão. Bondoso tio Marcos, vede como ela se aproxima depressa!... Querida tia, não sei o que desejais dizer!

MARCOS. – Fica perto de mim, Lúcio; não tenhas medo de tua tia.

TITO. – Ela te ama tanto, rapaz, que será incapaz de fazer-te algo mal.

LÚCIO [O JOVEM]. – Sim, quando meu pai estava em Roma, ela gostava de mim.

MARCOS. – Que quer dizer minha sobrinha Lavínia com estes sinais?

TITO. – Não tenhas medo dela, Lúcio; ela quer dizer alguma coisa. Vê, Lúcio, vê como te convida; ela quer que vás a algum lugar com ela. Ah! meu filho, Cornélia nunca teve tanto cuidado em instruir os filhos, quanto Lavínia em ensinar a bela poesia e o *De Oratore* de Cícero.

MARCOS. – Não podes adivinhar por que ela te importuna com tanta insistência?

LÚCIO [O JOVEM]. – Nada sei, meu senhor, e nada posso adivinhar, a não ser que seja algum acesso de delírio que a domina. Com efeito, ouvi muitas vezes meu avô dizer que as dores em excesso tornavam os homens doidos; e li que Hécuba de Tróia ficou louca de dor; é o que me faz medo, embora bem saiba, senhor, que minha nobre tia me ama tão ternamente como jamais minha mãe me amou; ela não quereria atemorizar minha juventude, se não fosse por demência; foi isso que me fez atirar os livros no chão e fugir, sem razão, talvez; mas perdoai-me, minha querida tia! Sim, se meu tio Marcos quiser vir, senhora, eu vos seguirei de toda boa vontade.

MARCOS. – Lúcio, eu quero. (LAVÍNIA, com os cotos dos braços, mexe nos livros que o jovem LÚCIO deixara cair.)

TITO. – Que é Lavínia? Marcos, que quer dizer ela com isso? Ela está querendo ver algum livro... Qual destes livros, minha filha? Abre-os, rapaz... Mas tu és mais letrada e mais instruída; vem, e escolhe em minha biblioteca, e engana assim teu sofrimento, até que os céus revelem o maldito autor deste

ato... Por que ela levanta assim os cotos dos braços um após o outro?

MARCOS. – Penso que ela quer dizer que há mais de um culpado do crime... Sim, que havia mais de um; ou então levanta os braços para o céu implorando vingança.

TITO. – Lúcio, que livro é esse que ela mexe assim?

LÚCIO [O JOVEM]. Meu avô, são as *Metamorfoses* de Ovídio que minha mãe me deu.

MARCOS. – Talvez seja em recordação daquela que não mais existe que ela escolhe este livro entre os outros.

TITO. – Atenção! com que rapidez ela vira as páginas! Vamos ajudá-la: que está querendo encontrar? Lavínia, posso ler? Esta é a trágica história de Filomela, que trata da traição de Tereu e de como foi violentada; e a violação, temo eu, que seja a causa de teu aborrecimento.

MARCOS. – Vê, irmão, vê! Observa como presta atenção às páginas.

TITO. – Lavínia, querida filha, por acaso foste também surpreendida, violentada, ultrajada, como o foi Filomela, agarrada à força nas vastas florestas implacáveis e sinistras? Vejamos, vejamos! Sim, há um lugar igual a este!... O lugar em que caçamos (oh! quem dera que nunca tivéssemos lá caçado!) é igual ao descrito aqui pelo poeta, preparado pela natureza para crimes e violações.

MARCOS. – Faze-nos sinais, cara filha... Aqui são todos amigos... Qual foi o senhor romano que ousou cometer o crime? Saturnino não teria fugido furtivamente, como outrora Tarquínio, que abandonou o campo para pecar no leito de Lucrecia?

MARCOS. – Assenta-te, doce sobrinha... Irmão, assenta-te perto de mim... Apolo, Palas, Júpiter ou Mercúrio, inspira-me para que possa descobrir esta traição! Senhor, olha aqui... Olha aqui, Lavínia. Este chão de areia plano; procura guiar, se tu puderes, este bastão, como eu. (MARCOS escreve o próprio nome com o bastão e dirige-o com os pés e a boca.) Escrevi meu nome, sem o auxílio de minhas mãos. Maldita seja esta alma que nos forçou a empregar tal expediente! Escreve, boa sobrinha, e revela enfim aqui o que Deus quer tornar manifesto para a punição. Que o céu guie teu buril para que imprima claramente tuas infelicidades, a fim de que possamos conhecer os traidores e a verdade! (LAVÍNIA segura o bastão com os dentes e, guiando-se com os cotos dos braços, começa a escrever.)

TITO. – Oh! lê, meu irmão o que ela escreveu.⁶

A multiplicação de cenas desse gênero – corpos decepados, violações e festins pedófagos – tende a provocar no leitor moderno, sofisticado e culto de *Tito Andrônico* (como reagiríamos à encenação do episódio num palco moderno?) um desconforto que eu chamaria de puramente “estético”, não fosse ele também uma reação de caráter nervoso frente ao escândalo do excessivo, da desmedida, do imoderado; e se todas as potências do cômico vêm então à tona do episódio, é talvez como forma de defesa contra o obscuro perigo que lateja na imagem desta mulher folheando primeiro com os cotos dos braços, alucinada, um volume de *Metamorfoses* e depois rabiscando no chão, com um

graveto preso entre os dentes e guiando-se com os mesmos cotos de braços, a sua horrenda história, resumida em três palavras:

ESTUPRO. CHIRON. DEMÉTRIO.

Levando a sério e desdobrando as possibilidades de macabro contidas numa passagem de *Metamorfoses*, Shakespeare reabre para nós o texto ovidiano e nos obriga a repensar todo o arsenal dos *poncifs* – decalques, tópicos e modelos – que parece defender o texto clássico contra a interferências dos abismos infernais.

O poncif

Depois de uma visita ao museu de Nápoles, o jovem Sartre expressava numa carta a uma amiga o seu aborrecimento com “a mania dos pompeianos de alargar ficticiamente os quartinhos de suas casas”; os artistas, reclama o turista inquieto,

encarregavam-se disso cobrindo as paredes com falsas perspectivas: pintavam colunas e atrás delas, linhas de fuga que davam à peça dimensões de palácios. Não sei se eles se deixavam enganar, aqueles vaidosos pompeianos, por tais miragens, mas parece-me que me causariam horror; trata-se na verdade do gênero de desenhos enervantes dos quais não conseguimos tirar os olhos quando temos um pouco de febre. Além disso, fiquei meio decepcionado com os afrescos chamados do “bom período” que representam personagens e cenas mitológicas. Eu tinha uma pequena esperança de encontrar em Pompéia uma espécie de revelação da verdadeira vida romana, uma vida mais jovem, mais brutal que a ensinada na escola; parecia-me impossível que aquelas pessoas não fossem um pouco selvagens. E todo aquele *poncif* que me incomodava em classe, eu o atribuía ao século XVIII. Pensava, pois, redescobrir a verdadeira Roma. Ora, os afrescos me desiludiram: o *poncif* greco-romano já podia ser visto em Pompéia. (...) Percorrendo salas cheias de afrescos, eu me sentia enfeitado por aquele classicismo repleto de *poncifs*; revendo dez, vinte vezes uma cena da vida de Aquiles ou de Teseu, parecia-me ser algo assustador uma cidade cujos habitantes tinham apenas isto em suas paredes, apenas isto, que os transformava em civilização morta, que estava tão longe de suas preocupações de banqueiros, de comerciantes ou armadores. Eu imaginava a cortesia gelada e a cultura convencional dessas pessoas (...). Ao sair do museu, quase não tinha mais vontade de ver Pompéia e sentia por esses romanos uma mistura de curiosidade e repulsa bem desagradável. Parecia-me, se quiserem, que mesmo no seu tempo eles já eram a Antigüidade e poderiam dizer: “Nós, os romanos da Antigüidade”, como aqueles cavaleiros de não sei que comédia bufa dizendo: “Nós, cavaleiros da Idade Média, que partimos para a guerra de Cem Anos... (Beauvoir, 1960, pp. 278-9).

Ora, bastou a Sartre e Simone de Beauvoir um dia de caminhada errante entre os vestígios de Pompéia para que os dois viajantes traçassem, eles mesmos, perspectivas do mundo antigo, imaginárias, feitas de templos, palácios, edifícios públicos, pardieiros e vilas; uma cidade inquieta e ruidosa como a Nápoles de hoje: “as ruas pesadamente pavimentadas” – anotaria mais tarde a memorialista –, “fugindo na direção do céu entre muralhas em ruínas, transbordavam em meus olhos; prisioneira entre aqueles fantasmas e a opaca realidade, eu tocava, mais do que em qualquer outra parte do mundo, o mistério da ausência” (Ibid., 279).

Miragens

Parece que o jovem Sartre se referia, em sua carta, às pinturas pompeianas chamadas “do segundo período”, que vigorou mais ou menos entre os anos 80 e 27 a.C., quando os romanos transportaram para as paredes de suas casas os cenários dos teatros helenísticos que antecipavam, eles próprios, em sua estrutura, a deformação visual devida ao afastamento em relação aos degraus onde se situavam os espectadores: são formas arquitetônicas fantásticas, como que olhadas de baixo e diagonalmente, animadas por cores intensas – vermelho, violeta, verde, amarelo –, adornadas com guirlandas de frutas, vasos de flores, pássaros, figuras humanas. Paisagens eram colocadas ao fundo, de onde também podia emergir, muitas vezes, um mito captado em seu momento perfeito, que é o de seu *êthos* ou essência: a ira de Aquiles, o Minotauro aos pés de Teseu, Narciso prestes a debruçar-se sobre si mesmo. Ícaro caindo das alturas na parede de uma casa e voltando a cair em outra, caindo de novo mais além. O tesouro da mitologia, precioso butim trazido da Grécia por Roma vitoriosa.

As paredes das casas, palácios e vilas se metamorfoseavam, desse modo, em palácios imaginários, em caçadas fictícias e cenas de teatro, e abriam-se, aqui e ali, para o advento de um deus, de uma cerimônia sagrada, de um assassinio ritual – para a poesia do mito sob a forma de imagens espetaculares. Bons exemplares dessa técnica ilusionista foram encontrados em Pompéia, em Boscoreale e na famosa Vila dos Mistérios.

Entre 27 a.C. e 54 d.C., o chamado “segundo estilo” passa por uma inflexão radical: surgem, centralizados em fundos de intensíssimos vermelhos, painéis monocromáticos emoldurados por motivos arquitetônicos; toda a parede era, além disso, subdividida por candelabros, finos e elegantes florões e ramalhetes florais – um tipo de deco-

ração reprovada com vivacidade por Vitúvrio, que escreveu contra ela uma diatribe conservada em *De Architectura*, obra dedicada ao imperador Augusto.

O grotesco

O ilustrador Virgil Solis criou para uma edição de *Metamorfoses* publicada no final do século XVI uma sequência de cenas vivíssimas emolduradas por folhas, gavinhas e flores, monstros, máscaras e objetos entretecidos em volutas, de tal modo que os reinos da natureza e as máquinas parecem estar ali entregues aos acasos de uma combinatória fantástica. Ora, esse tipo de enquadramento, que havia se tornado comum nos livros da época, deriva da redescoberta, no final do século XV, de exemplares daquele tipo de pintura ornamental que tanto havia incomodado o jovem Sartre de passagem por Pompeia e, muito antes dele, o grande Vitruvius que, caracterizando a decoração mural do período augustano, escrevia com indignação que, aos retratos do mundo real, seus contemporâneos pareciam preferir desenhar monstros nas paredes de suas casas:

Em vez de colunas, pintam-se talos canelados, com folhas crespas, e volutas em vez da ornamentação de tímpanos, bem como candelabros, que apresentam edículas pintadas. Nos seus tímpanos, brotam das raízes flores delicadas que se enrolam e desenrolam, sobre as quais se assentam figurinhas sem o menor sentido. Finalmente, os pedúnculos sustentam meias figuras, umas com cabeça de homem, outras com cabeça de animal. Tais coisas, porém, não existem, nunca existirão e tampouco existiram. Pois como pode, na realidade, um talo suportar um telhado ou um candelabro, o adorno e um tímpano, e uma frágil e delicada trepadeira carregar sobre si uma figura sentada, e como podem nascer de raízes e trepadeiras seres que são metade flor, metade figura humana?⁷

Soterrada ao longo de séculos, essa pintura ornamental ressurgiu em fins de 1500, no curso de escavações realizadas sob as termas de Tito, em Roma, expondo ao olhar renascentista deslumbrado as paredes ricamente decoradas da Domus Aurea neroniana, cujas imensas salas crivadas de imagens e de emaranhados desenhos sugeriam verdadeiras grutas, de onde os termos *la grottesca* e *grottesco*, inventadas então para designá-las; os artistas da época logo incorporaram esse estilo aos seus trabalhos de decoração mural, um dos mais belos e surpreendentes dos quais são os “grotescos” com que Rafael enfeitou os planos das pilastras das *loggias* papais, um fervilhamento delicado de folhagens e seres vivos, suportando máscaras, candelabros e templos de uma quase insuportável leveza⁸.

Corroendo as linhas que separam os reinos da natureza, tornados porosos no interior de uma combinatória fantástica, a ornamentação grotesca os dissolve numa nova ordem coleante e instável de volutas, numa espécie de ameaça à estabilidade, pressuposta, do universo; compreende-se, portanto, que tenha perturbado tanto um Vitruvius e mais tarde homens como Winckelmann e Vasari e, bem antes deles, o teórico maior do classicismo romano: a imagem pintada de uma mulher formosa na parte superior, mas terminando em peixe horrendamente negro é para o Horácio objeto daquele riso que protege contra as potências da desordem; como que captado no curso de uma transformação, o monstro biforme coloca em risco a permanência da substância, essencial a uma boa inteligência do mundo; impensável combinação de elementos díspares, ele nega o princípio de identidade que rege a construção da própria personagem clássica: que Aquiles seja infatigável, iracundo, inexorável, exige o teórico Horácio; Média, feroz e indomável; Orestes, sombrio.⁹

*

A fusão de domínios naturais ou seu entrelaçamento numa nova ordem, imaginária; fluxos de formas atônitas; uma reverberação de qualidades heterogêneas à superfície das substâncias – as *misturas*, enfim, eis o que incomoda, antes de tudo, os primeiros críticos daquela ornamentação batizada com um termo que, logo traduzido para outras línguas européias, começou a ser aplicado, no final do século XVI, à literatura: referindo-se à aparente desorganização de seus *Ensaio*s, Montaigne (1972, p. 95) neles denuncia ironicamente a presença de

grotescos e corpos monstruosos, feitos de diversos membros, sem figura certa, não tendo ordem, nem proporção, a não ser fortuita.

Desordem e desproporção fazem parte do conceito de grotesco, desde sua origem; e a esses dois elementos incorpora-se, no período que vai da Renascença ao século XVIII, o *cômico*, como evidencia o elenco de adjetivos – verdadeiros juízos de valor estético – presentes em textos clássicos e dicionários, quando se trata de precisar o significado do novo termo: ridículo, extravagante, caricatural.

Kayser chama de grotesca a pintura de Bruegel dos Infernos, as gravuras de Callot assim como o estilo de Rabelais, de Fischart e o de Morgenstern; e tanto quanto certos quadros de Velázquez, com seus aleijados, monstros e anões da corte, *O Nariz*, de Gogol, parece-lhe ser,

sob alguns aspectos, “do mais genuíno grotesco”: o motivo central desse livro,

o de uma parte do corpo a percorrer sozinha o mundo, nós o conhecemos de Bosch a Morgenstern. Ademais, tampouco falta o elemento angustiante; por exemplo, quando o barbeiro não consegue livrar-se do objeto fatal, ou quando o assessor se vê excluído do resto do mundo. Apesar disso, como se evidência pela forma de compor e pelo transcurso do relato, que não conduz a nenhum abismo, mas sim precisamente a seu ponto de partida, o grotesco se apresenta aqui inócuo e com tintas de humor (Kayzer, 2003, p. 109).

Compreenda-se a reserva: a estranheza, a admiração, a *perplexidade*, em suma, despertada por certas imagens ou textos passa a ser levada em consideração pelos teóricos, a partir do século XVIII, quando se trata de estabelecer, no campo da reflexão estética, o conceito de grotesco: estudando os efeitos psíquicos provocados pela obra de Brueghel dos Infernos, Wieland menciona, além do “sorriso e do asco”, uma sensação fundamental: o assombro, o terror, a angústia¹⁰. O mundo do grotesco *não é o nosso mundo* e – eis um ponto decisivo – *é*; se a caricatura e a sátira são propícios à sua emergência, nas artes plásticas, na música e no texto, seu verdadeiro horizonte situa-se na desarticulação das leis que parecem reger o universo visível, como observa Kayzer: no *Quadro dos refrões*, Brueghel transforma conhecidos adágios e provérbios em pequenas cenas bizarras situadas numa cidade lúgubre, estranhamente revulsionada por criaturas insólitas. É um mundo às avessas:

Podemos ainda rir muito ao passar junto à tela. Mas no centro da pintura, e bem debaixo da igrejainha protetora (ou será que o quadro também pertence a ela?), acontece o inesperado. “Confessar-se com o diabo”, assim reza um adágio holandês. O camponês foi à cidade e está ajoelhado diante do confessor. Mas não se trata de um sacerdote, nem de uma das figurações populares do demônio. É um ser monstruoso, de rosto informe, cabelos feito de feixes de feno, com protuberâncias na cabeça, as quais não se sabe se são chifres de um cervo ou galhos e ramos. Pelas janelas entram e se arrastam os monstros de Hieronymus Bosch (Kayzer, 2003, p. 39).

A commedia dell'arte

Observe-se o quanto o conceito moderno de grotesco gira em torno de imagens e, em particular da pintura e da gravura pós-renascentista e de sua retomada pelos românticos alemães; um dos pontos nodais dessa história encontra-se, aliás, numa coletânea de no-

velas e contos publicada, 1813, por E.T.A. Hoffmann, um livro colocado expressamente sob o patronato espiritual de Jacques Callot.

O autor detecta, no curto texto introdutório, significativamente intitulado “Fantasias à maneira de Callot”, dois elementos que lhe parecem fundamentais para a compreensão da obra daquele que Jean Paul chamou de “anagramatista romântico da natureza”¹¹: de um lado, um universo ao mesmo tempo estranho e familiar; de outro, a ironia “que confronta o homem ao animal para zombar dos atos e da miserável situação dos humanos”; e, continuando a expressar seu entusiasmo por essas figuras a meio caminho entre a besta e o homem, Hoffmann as chama expressamente de “grotescas”, insistindo, mais uma vez, nas “significações secretas ocultas sob a máscara de (sua) bufonaria”:

Quão maravilhoso, desse ponto de vista, o diabo de *A Tentação de Santo Antônio*, cujo nariz alongado em arcabuz parece estar apontando contra o homem de Deus! E o alegre diabo fogueteiro, e o diabo-clarineta que faz uso de um órgão dos mais estranhos para fornecer a seu instrumento o sopro necessário, sempre na mesma prancha, não são menos divertidos (Hoffmann, 1979, p. 34).

Ora, quando se refere à *commedia dell'arte*, Diderot também pensa imediatamente nas estampas em que Callot registrou, com vivacidade e graça, esse tipo de teatro popular que talvez deite raízes na antiga comédia latina e, em particular, nas encenações e bufonarias dos atelanos em seus palcos itinerantes: um espetáculo centrado no corpo, na mímica, na gestualidade – e nas máscaras que,

como é fácil de compreender, servem de meio de aplicar aos corpos humanos algo de animalesco: surgem assim narizes enormes, embicados, aos quais corresponde um queixo pontiagudo, enquanto a cabeça despona mais atrás ainda, alongada, e na maioria das vezes os traços ornitóideos se complementam em escrescências com formas de morcego e agitados remígios de galo. Os desenhos de Callot também dão a perceber o estilo calcado no movimento: por exemplo, aqui a completa paralisação que, ali, no instante seguinte, pode transformar-se numa excentricidade do movimento que chega até a ponta dos dedos (Kayzer, 2003, p. 34).

Mas um gesto pode também provocar desastres: Otto Steen Due (1974, p. 123) recorda-se do seu embarço ao ser confrontado, ainda menino, com o famoso episódio ovidiano de Pírame e Tisbe, talvez uma das mais populares narrativas de *Metamorfoses*, um trágico mito de amor, de origem sem dúvida oriental¹², semeado de tormentos e enganos, com a sua panóplia de tópicos sentimentais: uma tumba, uma árvore, o muro fatal, o plenilúneo à meia-noite, o leão selvagem; a paixão das cenas de

morte. O fino crítico sueco não o cita mas, ao admirador de Shakespeare esse conto recorda imediatamente a peça representada, em *Sonho de uma Noite de Verão*, por um desastrado grupo de atores improvisados, na festa enluarada do casamento de Hipólita e Teseu:

PRÓLOGO.

Amável auditório, talvez estejais espantados com este espetáculo;
Ficai, então, até que a verdade venha tudo explicar.
Este homem é Píramo, se quiserdes saber.
Esta bela dama é Tisbe, sem dúvida.
Este homem, cheio de cal e toscamente caracterizado representa
Um muro, esse ignóbil muro que separava nossos amantes.
E através dos buracos do Muro, pobres coitados, estão reduzidos
A murmurar. Que ninguém se espante.
Este homem, com lanterna, cão e um galho de espinhos,
Representa o Luar; porque, se quereis saber,
Ao luar, nossos amantes não têm escrúpulos
De se encontrar na tumba de Nino para lá... para lá namorar.
Esta temível fera, cujo alto nome é Leão,
Certa noite em que a fiel Tisbe foi a primeira a chegar,
Fê-la fugir de medo ou melhor, de terror.
E, quando fugia, ela deixou cair seu manto,
Que o infame Leão manchou com a sangrenta boca.
Logo depois chegava Píramo, jovem encantador e alto,
E encontra o manto de sua fiel Tisbe ensangüentado.
À vista do que, com a própria lâmina, com a sua culpada e sangrenta lâmina,
Traspassa o férvido e purpúreo coração.
E Tisbe, escondida, à sombra de uma amoreira,
Segura a adaga dele e se mata. Quanto aos demais,
O Leão, o Luar, o Muro e os dois amantes
Vós os escutareis, por extenso, quando estiverem em cena.
(*Saem* PRÓLOGO, PÍRAMO, TISBE, LEÃO e LUAR.)¹³

Due e seus jovens colegas tocados pela graça do conto ovidiano, embaraçavam-se, entretanto, com algumas de suas cenas; assim, com aquela em que Píramo encontra o véu ensangüentado de Tisbe:

Ele cravou no ventre o ferro que trazia na cintura e logo, agonizante, arrancou-o da ferida ardente. Caiu de costas no chão: o sangue jorra com força a grande altura, precisamente como um cano de chumbo, apodrecido, fende-se e lança, assobiando, por uma estreita abertura, longos jatos d'água cuja força pulsante rompe os ares. Negrejam os frutos da árvore sob esse jorro mortal e as raízes, regadas pelo sangue, dão às amoras que pendem dos ramos um tom purpúreo¹⁴.

Um símile inesperado vem crisar a superfície de um texto que pulsava até aqui, senão em alturas trágicas, pelo menos no estilo da novela de amor helenística; e os mestres do jovem Due lhe ensinavam em vão que *ancient poets did not have the same concepts about what was "poetic" and what was not*¹⁵: Shakespeare, que já sentira também todas as potências do cômico latentes no episódio de Píramo e Tisbe, não havia hesitado em entregar sua encenação a um grupo de pobres bufões, permitindo assim ao sofisticado público composto pelos convivas de Teseu e ao seu duplo inglês, do outro lado do palco, rir sem muito embaraço daquele enamorado cravando o ferro no próprio ventre, arrancando-o de uma só vez e caindo em seguida para trás, enquanto o sangue, que jorra para o alto assobiando em negros borbotões rociados, realiza o milagre da purpúrea metamorfose.

É possível detectar em Ovídio, e já em *Amores* (assim, o amante atirando-se maquinalmente três vezes aos pés da amada, na atitude ritual do suplicante, e três vezes rechaçado¹⁶; a Tragédia personificada como uma mulher desgrenhada sobre altos coturnos e a Elegia como uma jovem manca), um grande número de cenas pontuadas por essa gestualidade mecânica, estereotipada, que lembra a *commedia dell'arte* e as gravuras de Jacques Callot, mas também a graça das brincadeiras infantis e certas extravagâncias do cinema de Fellini e, parece-me, a arte do mimo latino: Mercúrio, percebe, dos céus onde voava, a bela Herse, pela qual se abrasa de forma instantânea, numa passagem em que sublinho tanto o símile de caráter técnico quanto o movimento brusco, quase robotizado, da cabeça do jovem deus,

o filho de Jove lança a cabeça para trás e, suspenso nos ares, inflama-se como o chumbo que, lançado da funda balear, voa, na carreira se abrasa, e encontra sob as nuvens fogos que desconhecia¹⁷.

que, ao pisar de novo na terra, desarticula-se num relance d'olhos, à maneira de um boneco manobrado pelos cordõezinhos de um titeriteiro: ajeita os cabelos e a clâmide concerta, para que lhe penda bem, mostrando todo o seu áureo debrum; na mão direita, como nova, a varinha que o sono atrai e afasta; brilham nos pés as sandálias com asas – imagem como que pronta para figurar no centro de uma parede pompeiana, entre volutas de frutos e flores.

No mesmo episódio, esta êcfrase que é também, no sentido teatral da palavra, uma cena: Minerva bate com a ponta da lança às portas da Inveja, as quais, abrindo-se de par em par, expõem ao espectador assombrado – como num palco; como, nos murais romanos, cortinas pin-

tadas descerram paisagens pintadas ou um mito figurado em seu ponto culminante –, aquela criatura hedionda devorando, no interior do seu lúgubre refúgio, carnes de víboras, alimento dos seus crimes. Vendo-a, Minerva desvia o rosto. A Inveja então se ergue,

vagarosa, da terra, deixando ali corpos meio roídos de serpentes e avança com um andar arrastado; logo que viu a deusa cuja beleza a armadura realça, gemeu e contraiu o rosto, soltando um fundo suspiro. A palidez ocupa o seu rosto; a magreza, o corpo inteiro; seu olhar nunca é direto; uma crosta de sujeira lhe enegrece os dentes; seu coração esverdece de fel; sua língua derrama veneno. Ignora o riso, a não ser o provocado pela visão da dor, e não goza jamais do sono, agitada por vigilantes cuidados. Vê com despeito o sucesso dos homens, e define de vê-los: seu suplício é que se atormenta e ao mesmo tempo atormenta¹⁸.

E, sem demora, a mando de Minerva, esta sinistra potência vem infectar a jovem Aglaura com seu bafo peçonhento:

... tendo entrado no quarto da filha de Cécropis, ela executa sua missão: toca-lhe no peito com a mão tinta de ferrugem, enche-lhe o coração de espinhos afiados; sopra-lhe pestilência e lhe destila nos ossos e espargue no meio dos pulmões um veneno negro como pez. E para que as causas do mal não se percam à distância, coloca a irmã [Herse] diante de seus olhos, seu casamento afortunado [com Mercúrio] e a bela imagem do Deus; e amplifica tudo. Enfurecida, a filha de Cécropis é mordida por uma dor secreta e geme, atormentada, noite e dia, e se consome, misérrima, numa lenta infecção, como a neve sob o sol incerto. A felicidade de Herse a devora como o fogo que, sob ervas daninhas, sem produzir chamas, vai contudo queimando docemente.

Na sequência dos sucessos, Aglauros tenta barrar a entrada de Mercúrio em sua casa; o deus, porém, com sua varinha celeste escancara as portas de par em par; e enquanto a infeliz mocinha – eis de novo um títere em movimento sincopado – tenta erguer-se,

as partes do nosso corpo que se dobram quando alguém se assenta recusam-se, entorpecidas por um peso, a mover-se. Entretanto, ela luta para levantar o tronco, enquanto as juntas de seus joelhos se enrijecem, o frio se infiltra em suas unhas; as veias, perdido o sangue, empalidecem. Tal como, irremediável mal, um câncer avança devagar em todos os sentidos e, das corrompidas, alcança as partes sãs, assim o frio da morte, penetrando pouco a pouco no seu peito, interceptou-lhe os canais da vida e a respiração. Nem tenta falar, nem, se tentasse, encontraria sua voz um caminho: a pedra já lhe ocupava o lugar do pescoço, o rosto endurecera – sentada, era uma estátua exangue. A própria pedra já não era branca; sua mente a tinha enegrecido¹⁹.

O ruído

Quantas vezes, lendo uma página emocionante de Ovídio, uma expressão inédita, um gesto impertinente, um inesperado símile não nos leva a pensar na *commedia dell'arte*, no mimo latino, nos personagens da comédia plautiana; e o texto parece que põe-se a ranger à maneira daqueles impulsos elétricos que invadem os radiorreceptores, tecnicamente chamados de estática – e nos ocorre então, de forma irresistível, o velho conceito semiológico de *ruído*, reelaborado por Roman Jakobson num estudo outrora famoso:

Há uma ladeira sombreada por mortíferos teixos; ela conduz, em meio a um fundo silêncio, às mansões infernais; o entorpecido Estige exala seus vapores, e as sombras recentes descem por ali, e os espectros sepultados segundo os ritos. A Palidez e o Frio ocupam toda a extensão deste horrendo lugar, e ignoram, as almas dos novos mortos, o caminho que leva à cidade do Estige, e onde fica o negro palácio do insensível Dis. Portas abertas de todos os lados e mil entradas tem esta ampla cidade; como o agitado mar as águas da Terra inteira, recebe aquele lugar todas as almas: não é pequeno demais para população alguma nem percebe a multidão crescer. Vagam, exangues, sem corpo e ossos, as sombras, e algumas freqüentam o Fórum, outras, o palácio do monarca das profundezas; entregam-se outras a tarefas iguais às de sua antiga vida, outras sofrem seus castigos.

Para ali, deixando a morada celeste, decidiu dirigir-se – tanto se entregava ao ódio e à ira – a Satúrnica Juno. Assim que entrou e os limiares gemeram sob o peso do sagrado corpo, Cérbero, erguendo a tríplice cabeça, deu três ladradinhos ao mesmo tempo. Juno interpela as irmãs geradas pela Noite, terríveis, implacáveis Numes. Sentadas diante das férreas portas fechadas do cárcere, elas penteavam as negras serpes de suas cabeleiras; assim que reconheceram Juno entre as densas sombras, as deusas se ergueram. Este lugar é conhecido como a morada do crime: as vísceras Tício oferecia para serem laceradas, por nove jeiras estendidas no chão; por ti, ó Tântalo, as águas jamais são alcançadas, como te escapa a árvore sobre ti suspensa; ou tentas segurar, ó Sísifo, ou impeles, prestes a cair, tua pedra; Íxion turbilhona, e se persegue, e de si mesmo foge; e tendo ousado maquinar a morte de seus primos, incessantemente derramam, as netas de Belo, águas perdidas.

Depois de lançar sobre todos eles um olhar penetrante e feroz, e sobre Íxion entre todos, considerando de novo Sísifo, a Satúrnica: “Por que motivo este, entre seus vários irmãos” – disse ela – “sofre um eterno castigo, enquanto o orgulhoso Atamante habita um rico palácio, ele que, com a esposa, sempre me desprezou?” E expõe a causa de seu ódio, de sua vinda, e o que deseja; o que desejava, é que não ficasse o palácio de Cadmo de pé e que seu próprio delírio arrastasse Atamante ao crime. Ordens, promessas, e súplicas, tudo se confunde em sua solicitação às deusas. Depois de Juno ter assim falado, Tisífone sacudiu os cabelos brancos desgrenhados, afastou para trás as cobras que embaraçavam sua boca e: “Não há necessidade de longos circunlóquios” – respondeu –; tem como executado o que ordenas. Deixa este reino odioso e volta aos ares mais puros do céu”. Juno retornou, jubilosa;

quando se preparava para entrar no céu, Íris, filha de Taumante, aspergiu sobre ela uma água lustral²⁰.

Se a descrição dos Infernos, com o paludoso Estige, os sombrios teixos e as pálidas sombras, é aqui canônica, a localização de um Fórum no vasto reino do Dis interfere, sem dúvida, na tópica da paisagem que ganha, assim, uma nuance de “modernidade” itálica: seus habitantes transformam-se em duplos dos contemporâneos do poeta, entregues agora a uma obstinada e absurda faina, entre uma área pública e um palácio que poderia ser o do Princeps, numa cidade tão vasta e populosa quanto Roma com suas muitas portas e um rio também paludoso²¹: o Fórum era, com efeito, um imenso complexo de espaços livres, edifícios governamentais, templos e lojas, no qual se movimentavam diariamente, a pé, senadores, sacerdotes, homens de negócios, vendilhões e lojistas; e os dois cenários – o infernal e o mundano – então interferem um com o outro de modo inquietante.

Mas é também surpreendente para o leitor dos antigos encontrar, caminhando ladeira abaixo em direção a este Inferno que é talvez uma interface irônica da Vrbs, uma divindade celeste, e feminina: se o Livro VII da *Eneida* apenas sugere que a *horrenda*²² e cruel esposa de Jove²³ teria descido sob a terra²⁴, para convocar, das trevas infernais e da morada das mais sinistras divindades, a *luctifica*, lutuosa Allecto, odiada pelo próprio pai,

Faze por mim, ó Virgem nascida da Noite, este esforço, o serviço de impedir que nos roubem e quebrem nossa honra e nossa fama e os companheiros de Enéias cerquem Latino a pretexto daquele casamento, nem se estabeleçam em terra italiana²⁵.

em Ovídio, Juno se delineaia, furtiva na sombra, como uma feiticeira tomada pela violência do desgosto e da ira, num contexto que evoca também, sem dúvida, episódios da catábase de Eneias, condensados ou colocados entre parênteses que entretanto ressoam aos ouvidos de quem frequentou assiduamente a *Eneida*, alguns recortes da qual pontuam esta *Descida de Juno*: eis o cão trifauce, anunciando – à maneira dos *aboyeurs* os convivas em Proust, se me permitem o anacronismo – o advento da deusa suprema; mas ignoramos se a intenção é cômica ou se há neste passo uma maravilhosa teatralização da entrada de uma personagem em cena:

Assim que ela penetrou e os limiares gemeram sob o peso do sagrado corpo, Cérbero, erguendo a tríplice cabeça, deu três ladrados ao mesmo tempo²⁶.

Se o herói e a Sibila encontram, no canônico livro VI da *Eneida*, a sinistra Tisífone guardando as portas do Tártaro, de onde saem gemidos, o assobio dos látegos e uns sons de correntes se arrastando²⁷; aqui, porém, a filha de Saturno vislumbra as três Fúrias sentadas diante dos férreos umbrais, penteando os cabelos feitos de negras serpentes, *suis atros pectebant crinibus angues*, e não sei se somos convidados a rir dessas anciãs desgrenhadas ou se, como pretendiam os professores de Otto Steen Due, os poetas antigos não tinham realmente a mesma concepção que nós *about what was "poetic" and was not*.

Na sequência, depois de resumir todo o Tártaro em meia dúzia de versos pulsantes de narrativas pressupostas,

Chamam de morada do crime este lugar: Tício oferecia as vísceras para serem laceradas, por nove jeiras estendidas no chão; por ti, Tântalo, as águas jamais são alcançadas, como te escapa a árvore sobre ti suspensa; ou tentas segurar, Sísifo, ou impeles, prestes a cair, tua pedra; Íxion turbilhona, e se persegue e de si mesmo foge; e tendo ousado maquinar a morte de seus primos, incessantemente derramam, as netas de Belo, águas perdidas²⁸.

Ovídio entrega a palavra a Juno, que revela às três horrendas criaturas o motivo de seu ódio contra Atamante, exigindo um castigo rigoroso; e tendo se calado a Deusa, Tisífone sacode os cabelos brancos desgrenhados, jogando para trás as cobras que lhe embaraçavam a boca; e é difícil decidir se ela evoca, com esse gesto, uma máscara demoníaca no centro de um mural pompeiano de intensíssimos vermelhos, ou, antes, uma personagem circense afastando os cabelos da boca com um sopro, de modo que o leitor fica dividido entre o assombro e o riso²⁹.

A ética do mito

Um dos objetivos da pintura romana parece ter sido o de fazer coincidir a narrativa de uma lenda bem conhecida com o caráter de sua personagem central, no momento em que ela atingia seu fim ou imediatamente antes dele: a *ética* do mito, escreve Pascal Guignard, referindo-se expressamente aos estudos de Aristóteles sobre a tragédia³⁰, é, ou a consequência de um ato ou o instante que o precede, de onde, sem dúvida, sua teatralidade, vazia aos olhos dos modernos, e a multiplicação daqueles *poncifs* que tanto incomodaram o jovem Sartre: a queda de Ícaro, Ariadne em Naxos e Orfeu decepado pelas bacantes são todo um enredo – palavra que pode ser tomada em muitos sentidos: novelo, trama, intriga, embaraço – condensado numa imagem desdobrada, pela memória do espectador, em seqüências narrativas;

esses quadros recobrem as paredes das casas romanas como impregnam o texto clássico, e o de Ovídio, naturalmente: além do rosto retorcido da Fúria infernal – não sei se aterrador ou cômico – ocorre-me neste instante, de forma aleatória, um pequeno quadro entre caixilhos entreabertos, também eles pintados: Europa levada pelo divino touro nas águas oceânicas: a donzela tem o rosto voltado para a praia que acaba de deixar; com a mão direita agarra um dos cornos do animal; e seu trêmulo manto enfuna-se ao vento³¹.

Ora, se o mito do arrebatamento de Europa por Júpiter pode se manifestar, para o leitor moderno, nos jogos eruditos de um fulgurante curto-circuito de imagens – a alusão, no fundo de uma tela de Velázquez inspirada nas *Metamorfoses*³², a um clássico de Ticiano que deriva, por sua vez, de um mural descoberto em Pompeia – narrativas, tópicas e temas conhecidos costumam desconcertar quando irrompem no texto ovidiano: o rosto da Fúria, o suicídio de Píramo, a violação de Filomela são característicos de um gosto pelo extravagante, pela ambíguo, pelo anômalo; e exemplar, sob esse aspecto, é a aparição de Eneias ao lado da Sibila de Cumas no livro XIV de *Metamorfoses*, passagem que reenvia, nesse contexto, ao incontornável livro VI de *Eneida*, no qual os dois atores são focados, por intermédio de uma admirável hipálage, caminhando solitários, no coração das trevas, através das moradas vazias e do inane reino do Dite³³.

Os quatro espondeus iniciais pintam, com precisão, o avanço lento, onírico, das figuras cinéreas na escuridão infernal; e todo o episódio parece banhar-se subitamente numa atmosfera angustiante e solene de religioso respeito, iluminada por um símile de contraditória beleza: “tal é o caminho nos bosques” – escreve Virgílio – “quando, sob uma luz maligna, a Lua é incerta; quando Júpiter mergulhou o céu na sombra e a sombria noite arrebatou às coisas a sua cor”³⁴.

Ao se apoderar, com um assombroso desembaraço, desse episódio que, quase sacralizado pela crítica antiga e moderna, é um ponto nodal no corpo de uma espécie de *standard*, para os contemporâneos, do registro épico, Ovídio o submete a uma série de procedimentos estilísticos e retóricos que vão subvertê-lo inteiramente: Franz Bömer (1959, p. 268 e segs.), estudando esse famoso diálogo de textos, aponta, antes de tudo, para a ausência, no livro XIV de *Metamorfoses*, de toda e qualquer solenidade: Eneias bate à porta da Sibila, solicita permissão para visitar os Ínferos, obtém, e recebe o ramo de ouro, como um bilhete de ingresso, num à vontade que permite a Bömer avançar o termo *profanierung*, “profanação”, ali onde Otto Steen Due prefere falar, a partir do solo mais seguro da crítica textual, em “elementos de paró-

dia". Julgue o leitor: tendo resumido em quatro cerca de seiscentos versos do canto VI da *Eneida*, Ovídio focaliza, então, o herói seguindo, com passos fatigados mas em sentido contrário, a mesma estrada antes percorrida em sua catábase; e, tratando de aliviar o enorme cansaço, conversa com a Sibila, que o guiava:

"Quer sejas", disse ele, "uma deusa em pessoa ou pessoa aos deuses gratíssima, serás para mim, sempre, um Nume e proclamarei para sempre teu dom de permitir-me visitar o reino da morte e, tendo visitado o reino da morte, de sair dele".

(...)

A pitonisa o encarou e, suspirando fundo: "Não sou uma deusa", disse; "não honres com o sacro incenso um ser humano; ignorante, não erres: eu teria obtido a claridade eterna que não deve findar, se tivesse sacrificado aos ardores de Febo a minha virgindade. Enquanto esperava alcançá-la, enquanto queria corromper-me com presentes, "Escolhe, ó Donzela de Cumes", disse-me ele, "o que preferes; obterás o que preferes". Agarrando um punhado de pó, mostrei-o e pedi, insensata, tantos anos de vida quantos fossem os grãos que continha o pó, esquecendo de rogar ao mesmo tempo por anos de mocidade. Mas também isso, eterna mocidade, estava ele disposto a conceder-me, aceitasse eu o jugo de Vênus. Desprezando o dom de Febo, sou ainda uma donzela; a idade feliz, porém, ficou para trás e, com passos trêmulos, chega a triste velhice, que terei de suportar por muito tempo. Vês que sobre mim já se passaram sete séculos, e, para igualar o número dos grãos de pó, tenho ainda de ver trezentas colheitas e outras trezentas vindimas. Virá o tempo em que a longa duração dos meus dias reduzirá minha estatura elevada, em que meus membros, consumidos pela velhice, vão pesar quase nada. Não há de parecer que tenha sido amada, que tenha agradado a um deus; talvez o próprio Febo ou não me reconhecerá ou negará que me amou: a esse extremo se dirá que me transformei e, sem que ninguém possa ver-me, serei, pela voz, reconhecida: a voz, é o que me deixarão dos Fados"³⁵.

No Jardim das Musas

As *Metamorfoses* avançam, como se sabe, numa linha cronológica que emerge das sementes discordantes dos seres e, passando pelo dilúvio universal e todo um magma de mitos³⁶ inscritos numa diacronia imaginária, desemboca na guerra de Troia, que inaugura uma dimensão, para os antigos, já histórica, e leva às errâncias de Eneias, à sua descida aos Infernos com a Sibila, à fundação do Lácio e, enfim, à terra inteira pacificada pelo divino Augusto. Contudo, e Stephen Hinds o

sublinha num de seus penetrantes ensaios (Hinds, 1987), as Musas helicônias que, na tradição ocidental fundam, desde Hesíodo, a maravilha do canto, só emergem nos versos 250 do quinto livro, quando alcançamos o vôo de Minerva em direção ao monte Hêlicon: chegara a seus ouvidos a fama – e como não pensar, aqui, numa viagem turística? – de uma nova fonte, aberta pelo casco do cavalo alado de Perseu: “quis ver esse fato maravilhoso”³⁷.

Mas o jardim das Musas, que é um *tópos* – o da concretização das delícias da natureza filtradas pela cultura –, revela imediatamente sua ambivalência, suas fronteiras porosas, sua inquietante fragilidade, sublinhadas por dois acontecimentos decisivos: a caminho da paradisíaca paragem, as doutas virgens dela já quase haviam sido desviadas, há pouco tempo, pelo sinistro Pireneu que, em sua alta cidadela, tentara violentá-las, como narra a Minerva uma das filhas da Memória:

Retomando nossas asas, fugimos. Como se quisesse nos acompanhar, de pé no alto da cidadela: “Qualquer caminho que quiserdes”, disse ele, “será o meu”. E, furibundo, joga-se do alto da torre, e cai de frente, e, com os ossos do rosto espedaçados, bateu repetidamente no chão empapado de seu sangue celerado³⁸.

Ora, a voz da Musa ainda não terminara o relato – e observe-se o quanto essa fusão de imagens e sons desagradáveis contribui para criar uma atmosfera de desconforto –, quando “ressoaram revoadas de penas no ar e vozes de saudação vindas dos altos ramos. Ergueu os olhos a filha de Júpiter, procurando de onde soavam palavras tão bem articuladas que pareciam ditas por humanos: eram aves: lastimando seu destino, nove pegas que arremedam tudo estavam pousadas nos ramos”³⁹.

O divino Carnaval

Situada ao sul da Macedônia, a Piéria era famosa, na antiguidade, pelo culto nela devotada a Orfeu e às Musas, às quais se atribuía o epíteto de Piérides: no passo que venho citando, elas se distinguem, contudo, das nove Musas filhas de Memória, a quem haviam desafiado para um combate verbal. Uma das Piérides, a que propusera a disputa, cantou, então, sem sorteio prévio, a guerra entre os Celestes e os Titãs, um elemento central do texto hesiódico e peça de uma tradição venerável já resumida pelo próprio Ovídio, com impressionante desembaraço, nos versos 151-56 do livro I de *Metamorfoses*, que apresento a seguir na bela tradução de Bocage:

Para não ser mais livre o Céu que a Terra,
é fama que Gigantes o assaltaram,
a etérea monarquia ambicionando,
pondo até às estrelas monte em monte.
O padre onipotente, o sumo Jove
nisto com raios esbroado o Olimpo,
partindo o Pélio sotoposto ao Ossa,
sobre o tropel sacrílego derruba.
Esmagados co peso os feros corpos (...)⁴⁰

Ora, banalizada, no livro V, pela mediação do discurso indireto que impõe seus limites à dicção épica, a Titanomaquia das Piérides talvez reenvie o leitor, numa trama de ironias, também à elegia liminar do livro II de *Amores*, na qual o poeta, declarando ter um dia composto, também ele, um poema sobre o combate dos Gigantes, vira-se, entretanto, forçado a dizer adeus aos seus impulsos épicos e a voltar ao dístico elegíaco por estar amando de novo: um engenhoso recurso retórico que levou muito especialista a aceitar a existência desse poema que não passa, sem dúvida, de um divertido *ghostwork* que retorna, entretanto, de forma obsessiva e num jogo assombroso com seus próprios vazios, à superfície do texto ovidiano, desta vez parodiado pela Piéride que toma posse da palavra e canta a guerra sustentada pelos senhores dos altos céus. Ela atribui aos Gigantes

uma glória falsa e rebaixa os feitos dos grandes deuses; conta que Tifeu, saído do imo da terra, amedrontara os Celícolas que, todos juntos, se teriam posto em fuga até que, exaustos, chegassem à terra egípcia, junto ao Nilo de sete bocas. Ela conta também que o terrígeno Tifeu viera também até ali e que, para se esconderem, os Celestes teriam revestido falsas formas: “Guia de um rebanho” – disse – fez-se Júpiter, de onde ser figurado, ainda hoje como o líbio Amon de cornos recurvos; o deus de Delos se fez corvo; o filho de Semele, bode; gata, a irmã de Febo; a filha de Saturno, nívea vaca; Vênus ficou oculta num peixe e Mercúrio Silênio sob as asas de um íbis⁴¹.

O contraponto a esse canto em que os deuses surgem num singular processo de carnavalização, é o maravilhoso hino a Ceres entoado pela sublime Calíope de cujo douto canto, riem-se, contudo, as demônias Piérides:

Riem-se as donzelas de Emátis; zombam dessas palavras ameaçadoras; e tentavam falar, numa gritaria, atacando-nos com suas mãos insolentes, quando viram asas brotarem de suas unhas, e seus braços se cobrirem de penas; olhando-se uma à outra, vêem suas bocas condensarem-se em formas de rígidos bicos; novos pássaros chegam aos bosques. Querem flagelar os seios com as mãos: erguidas pelo movimento dos braços, estavam suspensas nos ares – o

tumulto dos bosques, as pegas. Ainda hoje conservam nos corpos alados seu antigo palavrório, a rouca garrulice e o desmedido desejo de falar⁴².

Estática

Focalizei sistematicamente, ao longo deste estudo, imagens espetaculares, fantásticas, cômicas ou estranhas que aproximam o texto ovidiano de um tipo de sensibilidade que também comanda o olho que procura um ponto de vista nos murais romanos e pompeianos do século I a.C.: nesse contexto, palavras e signos pictóricos derivam sem dúvida de uma postura diante do mundo, para a qual Galinsky chama, aliás, a atenção em seu belo estudo sobre as *Metamorfoses* (Galinsky, 1975, p. 83 e segs.), insistindo, porém, na unidade e coerência da obra de nosso desconfortante poeta.

E se pude puxar, a partir dessa estética do espetáculo, um fio que leva da redescoberta desses murais “grotescos”, no final do século XV, à constituição do sentido moderno de *grotesco*, hesito, no fecho deste estudo, quando se trata de aplicar essa categoria estética ao texto antigo: embaralhando as leis que regem os gêneros clássicos, as tópicas consagradas e as formas poéticas estabelecidas, Ovídio – consciente, sem dúvida, de seus métodos e de seu processo de criação – permanece, entretanto, nas fronteiras do grotesco: somente o atormentado leitor moderno poderá levar à incandescência os germes de horror, de comicidade e de excessos que latejam à superfície dos seus belos versos ritmados pela certeza de que, no seu mundo, não havia fraturas, embora..., embora no pano-de-fundo do discurso clássico que então se põe a ranger docemente, as gárrulas pegas já tenham profanado o sacrossanto jardim das Musas⁴³.

Notas

1. Retomo aqui, quase na íntegra, uma passagem de *No caminho de Swann*, traduzido por Mário Quintana. Cf. Proust (1982, p. 120).
2. Citando a descrição ovidiana do dilúvio universal (*Met.*, I, 253-312), Sêneca esbarra numa sequência inesperada de imagens burlescas: como é indecoroso – anota ele em *Quest. Nat.*, III, 27, 13-14 – ver um poeta tão engenhoso e fino divertir-se com brincadeiras infantis quando o orbe terrestre está sendo devorado pelas águas!
3. René Pichon é exemplar em sua *Histoire de la Littérature Latine*, datada de 1897: falando do poeta, ele avança, umas atrás das outras, as restrições: a falta sinceridade na recolha de *Amores*; os travestimentos galantes proliferando em *Heróidas*, obra de “inspiração retórica”; a corrupção moral em *Arte de Amar* e o abuso de espírito jocoso, além da inverossimilhança, em *Metamorfoses*; a erudição tediosa de *Fastos*. E sublinhe-se, é cla-

ro, a total falta de dignidade moral nas elegias do exílio, nas quais persistem, como um peso morto, "a retórica e o uso abusivo dos chistes", Cf. Pichon (1908, p. 405 *et passim*.)

4. Embora a violência física faça parte da tópica da elegia erótica romana, seu tratamento por Ovídio em *Amores* pode surpreender o leitor da lírica moderna, como já inquietava os antigos. Veja-se, em particular, a elegia 7 de livro I, na qual o poeta declara ter desfeito com violência os cabelos da amada e rasgado suas vestes numa crise de loucura.
5. Cf. *Met.*, VI, 511-530.
6. Trad. de F. C. de Almeida Cunha e Oscar Mendes (Shakespeare, 1989, p. 260-61).
7. Vitruvius, VII, 5, 3. Salvo indicação contrária, este e outros textos latinos foram traduzidos pelo autor deste artigo.
8. Belas reproduções dessa iconografia podem ser vistas em Croseille (s/d), Dacos (1969), Donatella (s/d), Iacopi (s/d).
9. *Arte Poética*, p. 120 e segs.
10. Ver Kayser, p. 36.
11. A expressão é de Jean Paul em *Cours Préparatoire d'Esthétique*. Lausanne: l'Âge d'Homme, 1979, p. 150.
12. Hill (1985, p. 236) observa o quanto este conto, muito popular também na cultura ocidental (antes de aparecer em Shakespeare, ele está presente em Boccaccio e Chaucer) é recontado por Ovídio com uma "amazing combination of lightness, speed and gentle humour".
13. Trad. de F.C. de Almeida e Oscar Mendes (Shakespeare, 1989, p. 428-290).
14. *Met.*, IV, 119-127.
15. "Ensinavam-nos que os antigos poetas não tinham os mesmos conceitos (que nós) sobre o que seria ou não 'poético', e tiravam muitas vezes seus símiles de algo que viam em torno deles, supondo que seus leitores o conheciam bem. Essa explicação - aliás abraçada por Ehwald - não nos satisfazia inteiramente mas, incapazes de verificá-la nós mesmos, tentávamos não nos sentirmos muito incomodados pensando em aquecedores quebrados" (Due, 1974, p. 123).
16. *Am.* I, 7; 61-2: *Ter tandem ante pedes uolui procumbere supplex;/ Ter formidatas reppulit illa manus.*
17. *Met.*, II, 726 e segs.
18. *Ibid.*, 770 e segs.
19. *Ibid.*, 819-32.
20. *Met.*, IV, 433 e segs.
21. A população de Roma, com escravos e estrangeiros, seria de 800.000 a um milhão de habitantes na época de Augusto, isto é, tanto quanto a de Paris em 1846 e a da própria Roma nos anos 30 do século XX.
22. *En.*, VII, 323.: "a que causa arrepios".
23. *Ibid.*, 286: *saeua Iouis coniux.*
24. V. 323: *Haec ubi dicta dedit, terras horrenda petiuit.*
25. *Hunc mihi da proprium, uirgo sata Nocte, laborem,/ hanc operam, ne noster honos infractuae cedat/ fama loco neu conubiis ambire Latinum/ Aeneadae possint Italosue obsidere finis.*
26. *Met.*, IV, 450-51.
27. *En.*, VI, 557-8. *Hic exaudiri gemitus et saeua sonare/uerbera, tum stridor ferri tractaeque catenae.*

28. *Met.* IV, 456-463: *Sedes scelerata uocatur;/ Visceras praebebat Tityos lanianda nouemque/ Iugeribus distractus erat; tibi Tantale, nullae/ Deprenduntur aquae quaeque imminet effugit arbor;/ Aut petis aut urges rediturum, Sisyphoe, saxum;/ Voluitur Ixion et se sequiturque fugitque;/ Molirique suis letum patruelibus ausae/ Assidue repetunt, quas perdant, Belides undas.*
29. *Met.*, IV, 474-6: *Tisiphone, canos ut erat turbata capillos;/ Mouit et obstantes reiecit ab ore colubras;/ Atque (...).*
30. Os elementos constitutivos a tragédia são, como não se ignora, o *mythos*, o *êthos* e o *têlos*. Cf. Guignard, 1994.
31. *Met.*, II, 873-5: *Pauet haec litusque ablata relictum/ respicit et dextra cornum tenet, altera dorso/ imposta est; tremulae sinuantur flamine uestes.*
32. “A lenda de Aracne” ou “As Fiandeiras”, uma dos mais célebres quadros de Velázquez costuma ser datado de 1640. No fundo da tela, o pintor faz uma referência a um quadro famoso de Ticiano, do qual existe uma cópia por Rubens.
33. *En.* VI, 268-69: *Ibant obscuri sola sub nocte per umbram/ perque domos Ditis uacuas et inania regna.*
34. *Ibid.*, 270-72: *quale per incertam lunam sub luce maligna/ est iter in siluis, ubi caelum condidit umbra/ Iuppiter, et rebus nox abstulit atra colorem.*
35. *Met.* XIV, 123-26; 129-153. Quebrando a sequência de traduções em prosa, apresento estas passagens em versos livres, esperando enfatizar, assim, sua poética banalidade.
36. Mitos articulados uns aos outros por artifícios linguísticos, retóricos, temáticos. Toda a arte das *Metamorfoses*, escreve, com certo exagero, Maréchaux (1999, p. 23) reside em duas palavras: *uarietas* e *iunctura*, isto é, “diversidade” (de relatos) e “transição” (de um relato para o outro). É certo, continua o estudioso “que a transição tinha, entre os professores de retórica, uma reputação sulfurosa; condenavam-na por suas piruetas semânticas, suas agudezas, sua pretidigitação”. Mas deve-se reconhecer que esta era, para Ovídio, a única maneira de assegurar a dinâmica da sua narrativa épica, “descentrada e unitária ao mesmo tempo”.
37. *Met.* V, 258-59 : (...) *uolui mirabile factum/ cernere.*
38. *Ibid.*, 287-93.
39. *Ibid.*, 294 e segs.
40. Trad. de Bocage (Ovídio, 2000, p. 41).
41. *Met.* V, 318 e segs.
42. *Ibid.* 669 e segs.
43. Este *paper* foi inicialmente lido e discutido no âmbito dos trabalhos promovidos pelo Grupo de Estudo de Poesia da Época Imperial do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp. Agradeço a meus colegas e amigos as observações que contribuíram para dar ao texto seus contornos atuais.

Referências

- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Cambridge, Mass. & London: The M.I.T. Press, 1968.
- Beauvoir, Simone de. *La Force de L'Âge*. Paris: Gallimard, 1960.
- Bömer, Franz. “Ovid und die Sprache Vergils”. In: *Gymnasium*, 66, 1959.
- Chastel, André. *La grottesque*. Paris: Le Promeneur, 1988.

- Croiselle, Jean-Michel. *La Peinture Romaine*. Paris: Picard, s/d.
- Dacos, Nicole. *La Découverte de la Domus Aurea et la Formation des Grottesques à la Renaissance*. London: Studies of the Warburg Institute, Univ. of London, 1969.
- Guignard, Pascal. *Le Sexe et l'Effroi*. Paris: Gallimard, 1994.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque. Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Aurora: The Davies Group Publishers, 2006.
- Hinds, Stephen. *The Metamorphoses of Persephone*. Ovid and the self-conscious Muse. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1987.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Fantaisies dans la manière de Callot*. Texte français par Henri de Curzon. Paris: Phoebus, 1979.
- Iacopi, Irene. *La Casa di Augusto*. Le Pitture. Roma: Ministero per i Beni e Attività Culturale, s/d.
- Iehl, Dominique. *Le Grotesque*. Paris: P.U.F., 1997.
- Jacques Callot (1592-1635). Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre et la ville de Nancy. Sous la dir. de Daniel Ternois. Paris: Klincksieck, 1993.
- Kayser, Wolfgang. *O Grottesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- Maréchaux, Pierre. *Les Métamorphoses d'Ovide*. Paris: P.U.F., 1999.
- Mazzoleni, Donatella. *Domus. Wall Painting in the Roman House*. Photographs by R. Romano. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, s/d.
- Montaigne, Michel de. *Essais*. Trad. de Sérgio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- Morel, Philippe. *Les Grottesques*. Paris: Champs/Flammarion, 2001.
- Ovidio. *Les Amours*. Texte établi et traduit par Henry Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 2003.
- _____. *L'Art d'Aimer*. Texte établi et traduit para Henry Bornecque. Édition revue par Philippe Heuzé. Paris: Les Belles Lettres, 2002.
- _____. *Heroides*. Texte établi par Henri Bornecque. Paris: Les Belles Lettres, 1928.
- _____. *The Art of Love and Other Poems*. Cambridge: Harvard University Press, 2004. The Lobel Classical Library.
- _____. *Metamorphoses*. Trad. de Bocage. Intr. de João Ângelo de Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2000.
- _____. *Metamorphoses*. 4 vol. Edited with an introduction, translation and notes by D.E.Hill. Warminster: Aris & Phillips, 1985, 1992, 1999, 2000.
- _____. *Metamorfosi*. Vol. I, libri I-II. A cura di Alessandro Barchiesi. Testo critico basato sull'edizione oxoniense di Richard Tarrant.
- _____. *Ovidii Metamorphosis*. Edition von Sigmund feyerabendt: Frankfurt, 1581.
- _____. *Tristia*. Con texto a fronte. Note e commenti di Mariella Bonvicini. Milano: Garzanti, 1999.
- _____. *Tristia. Ex Ponto*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. The Lobel Classical Library.
- Picard, Michel. *La Tentation*. Essai sur l'Art comme Jeu. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambom, 2002.
- À la Recherche du Grotesque. Colloque International de Novembre 1993. Institut Finlandais. Paris. Sous la dir. de Tarmo Kunnas. Paris: Eurédit, 2003.

- Proust, Marcel. *No Caminho de Swann*. Trad. de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- Shakespeare, William. "Tito Andrônico". In: *Obra Completa*, vol. I. Trad. de Cunha Medeiros & Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989.
- _____. *O Sonho de uma Noite de Verão*. In: *Obra Completa*, vol. II. Trad. de Cunha Medeiros & Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989.
- Virgílio. *Éneide*. 2 vol. Texte établi et traduit par Henri Goelzer. Paris: Les Belles Lettres, 1966.
- Vitruvius. *On Architecture*. Books VI-X. Ed. by Jeffrey Henderson. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 2004.