

- LEFEBVRE, G. *El nacimiento de la historiografía moderna*. Barcelona: M. Roca, 1974.
- MAIRET, Gérard. “L’idéologie de l’Occident: signification d’un mythe organique” in: CHÂTELET, François (org.). *Histoire des Idéologies 2 - De l’Église à l’État (du IX^e au XVII^e siècle)*
- MALDONADO, Concepción (org.) *Diccionario didáctico Latín-Español Español-Latín*. Madrid: Ediciones SM, 2002.
- MOUSNIER, Roland. *Os Séculos XVI e XVII: o Progresso da civilização europeia*. São Paulo: Difel, 1957. (História Geral das Civilizações, Volume I, tomo IV)
- PLINE L’ANCIEN. *Histoire Naturelle XXXV – La Peinture*, Paris: Les Belles Lettres, 1997 (17-22)
- RABELAIS, François. *Gargantua*. 3 ed., São Paulo: Atena, s/d. Biblioteca Clássica 8.
- VEGA, Lope de. “El Arte Nuevo de Hacer Comedias” in: CHECA, Jorge (org.). *Barroco Esencial*. Madrid: Taurus, 1992. p. 44-54.

NOTAS

- ¹ Aqui entendido como rede de discursos relativos a um tema.
- ² Até porque as outras opções possíveis seriam: a formulação de toda uma vertente nova de pensamento filosófico – demorado e sem garantias de êxito – ou buscar as respostas no Islã – totalmente fora de questão.
- ³ Alguns geógrafos e climatologistas chegam a considerar ter havido, então, uma “mini”-era glacial.
- ⁴ Optamos aqui pelo Humanismo em virtude de seu caráter mais universalista que o Renascimento, uma vez que é discutível ter este último ocorrido em toda a Europa ocidental – como no caso espanhol.
- ⁵ Descobertas recentes em Pompéia e outros sítios arqueológicos demonstram que também a perspectiva já era conhecida dos antigos, tendo contudo caído em esquecimento durante a Idade Média.
- ⁶ “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; este prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre”. Veja-se, sobre esse assunto: LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis – La teoría humanística de la pintura*. Madrid: Cátedra, s/d. (*A Epistula ad Pisonem é também conhecida como a “Arte Poética”* de Horácio, os versos citados são os de número 361 a 365.)
- ⁷ Sobre estes tópicos, vejam-se respectivamente os seguintes artigos de nossa autoria: PITA, L.F.D. “*De Gestis Mendi de Saa: uma epopéia latina na América*” In: SILVA, José Pereira da (org.). *Filologia, Literatura e Linguística* Cadernos do CNLF, vol. VI, n 4 (2003) 70-79., e PITA, L.F.D. “Arthur Rimbaud, poeta latino do século XIX” In: *Revista Principia*, n. 12. Rio de Janeiro: Dep. de Letras Clássicas e Orientais do Instituto de Letras da UERJ, 2004. 6-20.
- ⁸ Em verdade, será apenas a partir do século XIX que se buscará ver a Antiguidade pela ótica da comprovação empírica dos fatos enunciados, atitude que não deixa de ser, em suma, reflexo do método científico desenvolvido durante o Renascimento.
- ⁹ Mesmo a *Querela dos Antigos e dos Modernos*, que mais afetaria nosso tema, resultará antes num reequacionamento do peso da cultura clássica ante o desenvolvimento das artes ulterior ao Renascimento que no descarte desta cultura.

AS TECELÂS E O FIO

Prof. Dr. Airto Ceolin Montagner (UERJ / Unigranrio)

RESUMO:

A arte de tecer sempre foi associada à arte de escrever. Duas narrativas mitológicas de objetivos didáticos revelam a origem das metáforas aplicadas ao texto em que a arte do tecelão, do tintureiro e do costureiro compõe um léxico especializado para a arte de escrever.

PALAVRAS-CHAVE: mito, fio, texto, enredo.

Perder o fio da história ou o fio da meada, urdir uma trama ou uma teia, significando ter um projeto de narrativa, costurar o enredo, se uma história acaba, eis seu fio desvendado. São muitas expressões que renderam algum encanto durante muito tempo, embora hoje sejam consideradas lugar comum; ainda mais, apagaram-se as lembranças de sua etimologia.

São metáforas urdidas na Antiguidade, mas que eclodem e ganham *status* no período medieval, quando se costumava associar ao ato de escrever tudo quanto era aplicado às ações do artesão da tecelagem como também as do tintureiro e do costureiro. Urdir, tecer, colorir o texto, cortar o desnecessário etc. são algumas palavras ainda hoje aplicáveis à tarefa de elaborar um texto. O autor medieval podia inserir estrofes de canções num romance cortês para dar colorido ao texto. Ou, então, confeccionar trovas ou canções como se fabrica, a partir de um pano, um capelo. A seu bel prazer, uma vez acabada sua obra, julga se ela está bem ou mal costurada.

O texto é antes de tudo um tecido, textura. É elaborado ao custo de uma luta contra a incoerência e a deslocação. Segundo Cícero, em *De Oratore* III, 191, a *unctio* designa a arte de reunir ritmicamente as palavras num período, e a *conjunctio* remete à ligação harmoniosa dos vocábulos que dá ao estilo *suavis* toda uma elegância. Em *Orator* XVI, 52, expõe que o texto é tão flexível e maleável que cede a todas as torções que podemos imprimir-lhe. Compara a palavra a um fio que estendemos ou distendemos segundo as circunstâncias em que o discurso de desenrola.

Como se pode ver, desde a Antiguidade os autores associam o texto ao fio, e à linguagem da arte de tecer. Por isso, nosso objetivo aqui é rememorar duas lendas que se referem à tecelagem como arte, donde também se originam as metáforas relativas ao arranjo textual.

No início do Livro VI das *Metamorfoses* de Ovídio, narra-se o mito de Palas (Minerva) e Aracne, no qual Aracne se lança contra a deusa protetora das artes da fiação e da tecelagem. O nome da deusa está tão ligado a essa arte que poderá ser tomado como antonomásia da arte de tecer e bordar, e o atelier das mulheres tecelãs equivalerá a um templo em sua honra.

Quanto a Aracne, tornar-se famosa em toda a Lídia pela arte de bordar. Seu pai, Idmon de Colofon, era tintureiro de lãs. A mãe fora morta pela plebe juntamente com o marido. Mas a menina se tornou célebre em toda Lídia, embora habitasse a pequenina cidade de Ipepa. Conta-se que até mesmo as ninfas mais de uma vez deixaram as pantanosas costas do Tmolos e o correntoso Pátolo para ver seus bordados ou para vê-la no trabalho e admirar-lhe a paixão pela arte. Seja no preparo da lã, seja no desdobrar dos fios, seja estendendo os belíssimos véus, ela arrancava de todos a admiração e os elogios. Todos reconhecem nela a verdadeira discípula de Palas. Mas ela o nega e desdenha da deusa: “que venha ela para uma disputa – exclama – pois não há castigo que eu recuse se for vencida”.

Aracne aparece, pois, destinada a entrar em conflito com a deusa guerreira nascida da cabeça de Zeus, pois tamanha é a sua arte que encanta até mesmo as ninfas. A tecelã rejeita os dons de cupido – por excesso de ambição – no que se iguala a Palas e deseja participar de uma hierarquia a qual é vetada aos mortais. É verdade que a arte de Aracne se alça já às regiões celestes os *deum subices* ou os degraus dos deuses, lá onde se desencadeiam as chuvas e as tempestades. Se ela se orgulha de um privilégio quase divino, dá qualidades atmosféricas ao seu trabalho: quando ela os manufatura e estende os fios entre seus dedos, os flocos de lã tornam-se nuvens, nebulosidades que ela maneja a seu grado, como se a fiandeira tivesse a faculdade de influenciar o clima.

Palas transforma-se numa velha senhora de brancos cabelos e sustenta os trêmulos passos com um bastãozinho. *Pallas obscura* torna-se irreconhecível. “Não tudo é de se desprezar no velhos, pois nos anos tardos se acumula a sensatez da experiência. Não desprezes o meu aviso; basta-te a glória de ser sem rivais nos trabalhos da lã, entre os homens, mas *cede deae*, inclina-te diante da deusa, ó temerária, e implora dela, com voz súplice, o perdão por tuas palavras por demais audazes; a deusa te será benigna, se pedires”. A anciã fala-lhe em forma de advertência. Aracne se irrita com tal censura e, com os olhos turvos, suspende os trabalhos que tinha entre as mãos. A ira fala em seu rosto e replica para Minerva que se ocultava sob a forma da velhota. “Tu és uma desconhecida e consumida pela extrema velhice; com certeza, a vida muito longa acaba por prejudicar. Dá estes conselhos às tuas filhas, as tuas noras, se as tem; eu não tenho necessidade, não penses de ter-me convencido. Não mudarei meu modo de pensar. E por que não vem aqui a própria deusa? Por que se esquiva do confronto?”

Palas aceita o desafio e, em seguida aparece com seu verdadeiro rosto. A tecelã não esboça nenhum sinal de veneração nem de terror. Somente o rubor a invade. É com essa tinta, de cor púrpura aliada ao ouro e às nuances do arco-íris, que se abre entre elas a competição. A qualidade climática do seu trabalho é realçada posta em valor pela retomada do verbo *percutere*, que designa a ação do pente batendo o fio da trama e aquela da chuva que toca os raios do sol fazendo nascer a irisação das cores. Imagem de fogo e água se mesclam agressivamente, pois

trava-se um verdadeiro combate entre a filha de Zeus, agora como tecelã e guerreira, que deseja mostrar seus divinos poderes, e a mortal Aracne.

Severa Pallas organiza seu bordado colocando ao centro da obra um areópago solene: Júpiter-rei e os doze deuses em majestade. Todos sentam, colocados no alto, sobre uma colina de Atenas, prontos para decidir o litígio que opõe a deusa a Netuno para escolher o nome da cidade. Depois vem Netuno e ela própria vestida como guerreira e protegida pela égide, no instante em que a terra tocada (*percussa*) por suas armas fulminantes e benéficas se abre com o choque para derramar os dons divinos sobre os mortais. A seguir, sinal precursor, a deusa Vitória. Para arrematar, a deusa borda nos quatro cantos da obra quatro metamorfoses, castigos aos audaciosos que ousaram provocar os deuses. Ramos de oliveira recobrem as extremidades, como símbolos de paz.

E a obra de Aracne? Transgressiva. Esquecida da imagem intangível da divindade, da glorificação de uma ordem suprema, da atitude formal e das leis da composição, eis que ela denuncia os *caelestia crimina*, os crimes celestes. Não satisfeita em aviltar os deuses ao rol dos humanos, repartindo-lhes as paixões, ela os representa em equívocas metamorfoses. São bordados os ardis de Febo, Líber, Júpiter, sobre tudo, cuja soberania se perde sob o disfarce que assume para seduzir os mortais. Até mesmo na égide de Palas, aracne lembra um atentado cometido num templo a ela consagrado: aquele de Netuno conta Medusa, cuja beleza era maior que a da deusa. Por fim, a lista se fecha com um centauro, metade homem metade cavalo, figura do desejo e do rapto. Aracne, portanto, não borda em seu pano senão os aspectos múltiplos em que se aviltam os deuses tomados em suas paixões sem freio.

Diante da perfeição da obra, a deusa reage.

Doluit successu virago

Et rupit pictas, caelestia crimina, vestes.

A virgem de louros cabelos, irritada com tal acontecimento,
Rasga o tecido colorido que reproduz as faltas dos deuses.

Uma vez rasgado o tecido de Aracne, Palas a toca com sua lançadeira, cujo raio (*radius*) evoca um raio de sol, último aparecimento dessa quase meteorologia presente na obra da tecedeira. Depois, sobre Aracne prende-se um *laqueus*, que a deusa embebeda com as poções de Hécate. (Hécate a negra que preside as artes mágicas: divindade infernal chamada de *tergema* porque é Prosérpina no reino dos mortos, caçadora sobre a terra, Febéia no céu, frequentemente invocada pelos sortilagos). Já pendente nesse laço, Aracne vê seu nariz, suas orelhas e seus cabelos caírem, seus membros emagrecerem desmedidamente e seu ventre encher-se de fios. Mas a metamorfose que se completa perpetua a lembrança da fiandeira: suspensa em seu *laqueus*, Aracne jamais deixará

de tecer.

A outra narrativa que a referenciar a arte das tecelãs envolve As Minianas.

Míniás, rei de Orcômeno, tinha três filhas: Leucipe, Leucônoe e Alcítoe, também conhecidas como Miníades. Todas rejeitaram o culto a Dioniso para reconhecer somente Atená e os trabalhos que lhes eram consagrados. Enquanto todas as mulheres do reino percorriam as montanhas dançando freneticamente em hora do deus, elas permaneceram em casa, em seus fusos. Enquanto teciam, narravam histórias que envolvem luzes e sombras. Eis os resumos delas:

A mais velha, Leucipe, narra o drama noturno de Tisbe, que abandona seu manto ensangüentado, sob o clarão da lua, perto de uma fonte e de uma antiga tumba. Píramo, chegando atrasado ao encontro que havia marcado com ela, engana-se com o sinal que encontrou: leu que no sangue do manto estava escrita a morte da amada e se suicida, espirrando seu sangue que atinge as pequenas frutas brancas de uma amoreira. Elas se tingem de púrpura e impregnam-se do sangue. Logo depois, Tisbe retorna e encontra o amado em agonia. Entendendo a extensão da tragédia, pega a espada e crava-a no próprio peito. Os dois amantes unidos na morte e tiveram suas cinzas misturadas na mesma urna funerária. Os frutos da amoreira, maduros, a partir de então, tingem-se da cor do sangue de Píramo e Tisbe.

A seguir, Leucônoe narra que o Sol surpreendera Vênus e Marte em pleno adultério, e os denuncia ao marido. Vulcano lança sobre os amantes um fio invisível afim de prendê-los numa armadilha. Em seguida, abre as portas do quarto, para que os deuses se divirtam com o espetáculo, despertando-lhes o riso. Cheia de rancor, Vênus leva o Sol a inflamar-se de amor por uma mortal, Leucôtoe. O deus, transtornado, provoca turbulências cósmicas: aos dias sem fim sucedem-se eclipses que envolvem o mundo na obscuridade. Decide-se, finalmente, fazer uma visita noturna, e aparece á moça que estava a fiar sob a luz de uma lâmparina e a violenta. Sua irmã Clítia denuncia ao pai o fato. Este, furioso, enterra Leucôtoe viva, numa tumba distante dos raios solares. A denunciadora Clítia, por sua vez, é metamorfoseada num heliotrópio vermelho e pálido.

Alcítoe narra uma cena diurna, que inverte o mito de Acteon. Hermafrodita chega à beira da fonte onde habita Salmácis, ninfa desconhecida de Diana, pois ela havia fugido aos prazeres da caça. A náiaide, apaixonada, estende-lhe os braços, mas ele fica vermelho como um fruto ao sol, um marfim purpúreo ou uma eclipse lunar. Hermafrodita repulsa-a. Salmácis se dissimula para melhor espia-lo. Aquele, creditando estar só, desnuda-se e, com a graça do marfim, joga-se na água. Mas ela se une a ele, agarra-o, enlaça-se ao corpo do amado como a hera se apega ao tronco, e suplica aos deuses que a permitam permanecer eternamente unida a ele. Assim, seu corpo feminino se une ao do jovem Hermafrodita, cuja metamorfose resulta num ser que contém os dois sexos, um ser andrógino.

Em todas essas narrativas, Dioniso é ignorado em seus festejos, pois

atuam nelas outros deuses.

Mas eis que os acentos de uma orquestra interrompem as Minianas. É a chegada do cortejo báquico. Telas, tecidos, fios em cadeias e tramas estendidas reverdecem, entram em efervescência, cobrem-se de hera e de vinha assim que os pelotões de púrpura se movem sob as frondes dionisíacas em cachos repletos de uvas. É a hora do crepúsculo. As três fiandeiras ignoram as tochas e os gritos dos cultores de Dioniso. Enquanto o cortejo passa, elas o acompanham com sorrisos cínicos. Seu nome, *vespertiliones*, testemunha o momento da metamorfose (*vesper* = o anoitecer), aquele em que ou depois do qual elas despertam para efetuar seus vãos noturnos. Seu grito agudo e crepuscular (*stridor*) prolonga como um eco o gemido dos pássaros nefastos os quais Ovídio atribui o nome a *stridere*: as vampiros sortílegas¹.

Nas três narrativas os *leitmotifs* aparecem, desaparecem e ressurgem de acordo com os acontecimentos: a fonte, a tumba, a união dos corpos, as vestes abandonadas. Da mesma forma se alternam o sol e a lua, seja cada um por seu turno, seja em contra-senso, inscrevendo a noite no dia e vice versa, seja acompanhando variações sobre três cores. O vermelho do sangue, o marfim tingido, os frutos ensolarados; o eclipse da lua, o negro da noite, o sol obscurecido, o branco do marfim, a carne e alguns nomes que levam a marca *leukós*: branco. Esses entrelaçamentos coloridos criam um elo de fábula em fábula que mima o trabalho das Minianas, cujas navetas perpassam os fios da cadeia. Num mesmo movimento tramam-se narrativas e panos. Mas o entrecruzamento dos motivos vão além do religar as fábulas, pois ganha também uma ficção-quadro. Os gestos das três tecelãs evocados no início da primeira e da terceira narrativas reúnem-se num abismo na segunda, quando a tecelã Leucôtoe se espanta ante a irrupção catastrófica do Sol. Tal espanto, por sua vez, prefigura aquele que tomará as três irmãs quando, tornadas *vespertiliones* (morcegos), assumirão a condição de jamais verem o brilho do astro luminoso. A imbricação dos nomes sublinha o efeito de sub-impressão. O de Leucôtoe, violada pelo Sol, combina com o das Minianas Leucônoe e Alcítoe, da mesma maneira que sua história forma o eixo em torno do qual se desdobram as outras narrativas, elas também encadeadas de um e de outro lado, à narrativa inicial.

Como se pode ver, a arte de tecer é fascinante. Cega os homens ante a divindade. Essas narrativas míticas obviamente têm cunho didático: ensinam que o homem não deve ultrapassar seu *métron*, mas deve permanecer submisso aos deuses e prestar-lhes culto. Todavia, o que delas extraímos aqui é a etimologia das metáforas aplicáveis ao âmbito textual. Assim como a tecelã produz e embeleza o pano com as imagens que seus dedos tecem, também o escritor urde a trama a encantar e metamorfosear, entrecruzando fios, atando e desatando nós, colorindo seu texto com imagens e ritmos.

BIBLIOGRAFIA

- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*, 10 ed. Petrópolis, 1966, 3 volumes.
- CÍCERON. *De Oratore*. Texte établi et traduit par E. Courbeaud. Paris: Belle Lettres, 1971, 3 tomes.
- _____. *Orator*. Texte établi et traduit par A. Yon. Paris: Belle Lettres, 1964.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Paulista, s. d.
- MONTEIRO, Santiago. *Deusas e adivinhas: mulher e adivinhação na Roma Antiga*. Trad. de Nelson Canabarro. São Paulo: Musa Editora, 1998.
- OVÍDIO. *As metamorfoses*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito & pensamento entre os gregos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990
- WOLF-BONVIN, Romaine. *Textus: de la tradition latine à l'esthétique du roman médiéval*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1998.

NOTA

¹ Ovídio: Metam. IV, v. 41: *Est illis strigibus nomen, sed nominis huius / causa, quod horrenda stridere nocte solent. (O nome delas vem de vampiro, mas a causa desse nome é porque elas costumam gritar na horrenda noite).*

APIETAS COMO FATOR DINÂMICO DE INTERTEXTUALIDADE

Profa. Dra. Alice da Silva Cunha (UFRJ)

RESUMO:

A *pietas* manifesta-se como um dos mais importantes valores da cultura romana, razão pela qual são inúmeras as alusões referentes à *pietas*, nas obras de autores latinos. Assim sendo, o epíteto *pius* conferido a Enéias, o herói troiano, demonstra a prevalência deste sentimento na sua caracterização. A importância da *pietas* faz-se também notar em textos de épocas posteriores como, por exemplo, em obras do período renascentista. Abordar-se-ão algumas passagens da *Eneida* e de um poema de Miguel de Cabedo em que a *pietas* exerce papel considerável no âmbito de estruturação dos mesmos.

PALAVRAS-CHAVE: Antiguidade Clássica; Renascimento; *pietas*; intertextualidade.

A *pietas* (piedade) constitui um dos valores mais importantes da cultura romana; resguarda esta noção, em princípio, um sentimento de lealdade e obrigação para com aqueles aos quais se está ligado por vínculos de parentesco: pais, filhos, parentes. Assim sendo, acha-se a *pietas* fundamentada em relações de natureza familiar, que ultrapassam a esfera da vida terrena, para estender-se ao culto dos antepassados. Firma-se, então, um sentimento religioso entre os romanos que veneram os Manes, Lares e Penates, divindades vinculadas à religião doméstica. A partir desse vínculo afetivo que une os membros de uma família, a *pietas* abrange o culto às divindades e se projeta nas relações da comunidade com o Estado.

A exemplo do que se verifica no âmbito da estrutura social romana, a *pietas* ocupa também lugar de relevo na literatura latina, para tanto basta apenas mencionar o epíteto *pius*, atribuído a Enéias, herói da epopéia latina, ressaltando a piedade como a principal de suas virtudes. Encontra ressonância esta idéia na tradição vinculada ao longo dos tempos, em obras dos mais diversos autores, dentre os quais pode citar-se Cícero: “*pietas fundamentum omnium uirtutum*”, (Planc., 12,29). Limitar-nos-emos, neste trabalho, a abordar alguns trechos relativos à *pietas* na obra virgiliana e a sua repercussão no poema *In partum Ioannae Serenissimae Lusitaniae Principis*, de Miguel de Cabedo, autor renascentista português, cuja obra mencionada trata do nascimento de D. Sebastião, filho do Príncipe João e da Princesa Joana.

Desde os versos iniciais, a epopéia virgiliana alude à característica que mais singularmente distingue o herói troiano – a *pietas* (piedade).

“Musa, mihi causas memora, quo numine laeso
quidue dolens regina deum tot uolueret casus