

ERYSICHTONIS ORA PROFANI. **NO CRISOL DAS FORMAS MUTÁVEIS**

JOAQUIM BRASIL FONTES
Faculdade de Educação
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO: *Este artigo estuda, a partir do Hino Homérico a Deméter, o episódio de Erisícton nas Metamorfoses ovidianas [725-884] e no Hino a Deméter, de Calímaco, procurando compreender, no pano-de-fundo de uma teoria dos gêneros antigos e modernos, o diálogo que estabelecem umas com as outras essas pequenas jóias da poética grega e latina.*

PALAVRAS-CHAVE: Hino a Deméter; metamorfose; intertextualidade; Erisícton; Ovídio; Calímaco; gêneros.

Noua aetas Ovidiana

A noção de intertextualidade costuma ocorrer, quase como um *regret*, ao leitor acadêmico de certos estudos já clássicos dedicados ao poeta considerado atualmente o grande mestre latino na arte da alusão literária: estou pensando, entre outros, no belo livro de G. Karl Galinsky sobre “alguns aspectos das *Metamorfoses* de Ovídio” (Galinsky, 1975), publicado em meados dos anos setenta, década marcada por intensa atividade renovadora dos estudos literários. Basta recordar que os termos “intertexto” e “intertextualidade” haviam sido introduzidos, no âmbito da semiologia, cerca de dez anos antes, por Julia Kristeva que, recém-chegada a Paris, procedia, no quadro de seminários dirigidos por Roland Barthes na Escola de Altos Estudos, a uma verdadeira dinamitação da visada formalista do discurso poético: partindo dos trabalhos de Mikhail Bakhtin, a jovem búlgara deslocava a tônica, de uma análise fundamentalmente estática da narrativa, praticada então pelos obstinados estruturalistas franceses, para a “produtividade do texto”, considerado, esse, como “mosaico de citações, absorção e transformação de *outro texto*”. E se a metáfora do mosaico pode, vista daqui e de agora, parecer até certo ponto também estática para explicar a com-

plexa noção de dialogismo,¹ sublinhe-se entretanto que isso se deve em parte à própria Kristeva que haveria de afinar, numa série de trabalhos posteriores a *Semeiotiké*, livro de 1969, a compreensão do modo de funcionamento de um fenômeno que vem se impondo cada vez mais, quando se trata de abordar as *Metamorfoses* nesta *noua aetas Ouidiana*, segundo uma expressão cunhada por Hinds² em 1987: recordemos, além dos escritos do próprio Hinds, Segal e Van Tress; os trabalhos sempre inovadores de Alessandro Barchiesi, Gian Biagio Conte e seus discípulos; de tantos outros, como os pesquisadores reunidos, na Itália, em torno Luciano Landolfi e Paolo Monella.

Mas Galinsky não lança mão jamais, deliberadamente talvez, daquele conceito então novo e revolucionário, e isso num livro publicado no momento em que a obra de Bakhtin e o pós-formalismo francês invadiam as academias do Ocidente por todos os lados; antes, ele se interroga sobre uma seqüência de *impulsos* – insisto no termo, ao qual voltarei – sucessivos e simultâneos, que estariam presentes na raiz mais profunda da escritura das *Metamorfoses* – e creio não ser inútil sublinhar o quanto essa *démarche*, sem dúvida antiquada e ingênua para um leitor de Kristeva, permite a Galinsky esquivar-se também, já na abertura do seu estudo, de qualquer referência aos famosos elencos de “fontes”³ ovidianas, cujo repertório ainda obcecava a crítica literária em meados do século passado, e que diz respeito – como observa Maurice Blanchot (Blanchot, 1963, p. 78) falando de Lautréamont, outro autor que pulsa numa pauta plurivocal – sobretudo à erudição e ao *ingenium* de cada leitor, acadêmico ou não, e muitas vezes se resolve, como na velha pintura religiosa, no gesto que aponta o doador do quadro, ajoelhado junto ao santo: a *Eneida* ou Propércio, as *Geórgicas* ou Lucrécio; os *Hinos* de Calímaco.⁴

¹ M. Bakhtin elabora sua teoria do enunciado e do dialogismo a partir de duas grandes monografias dedicadas a Rabelais e Dostoiévski, traduzidas simultaneamente para o francês em 1970: *L'Oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* e *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*.

² “A new *aetas Ouidiana* in the criticism of Latin Literature has dawned: so modern studies of the poet of Sulmona are wont to introduce themselves”, etc. Hinds, 1987, p. XI.

³ Due revitaliza esse conceito da velha crítica literária, fazendo, em seu belo ensaio sobre Ovídio, uma distinção nítida entre *literary sources* e *literary models*: define como “fontes” os trabalhos em que um poeta teria encontrado seu assunto-matéria e “modelos” os que “imitaria”, no sentido latino da *imitatio*.

⁴ Chamemos contudo a atenção para dois livros importantes, que datam do começo do século passado, *introuvables* no mercado editorial e nas bibliotecas acadêmicas do Brasil, duas preciosas fontes de informação sobre o solo espiritual do qual se levantam as

O termo *impulsus* indica, em latim, o que coloca algo em movimento, mas também o ser assim constituído movendo-se num ritmo determinado pelo próprio impulso, seja ele um sopro, um leve toque, um ato de violência: é nesse sentido que compreendo Galinsky afirmando que “o primeiro, entre os impulsos geradores do discurso poético são, para Ovídio, “como aliás para os poetas romanos do fim da República e da idade augustana, as tendências da chamada literatura alexandrina” (Galinski, 1975, p. 1).

Quanto se trata do épico ovidiano (sublinhemos desde já que esta atribuição genérica é, no âmbito da crítica, fonte de controvérsia), pensamos imediatamente em Nicandro,⁵ nuns poucos fragmentos de Antonino Liberalis,⁶ aliás desconectados do conjunto, e naqueles volumes que reuniam no período helenístico, em prosa e verso, fábulas com heróis transformados, mas também e sobretudo em Calímaco,⁷ um nome que se impõe a Galinsky à leitura do Livro VIII de *Metamorfoses*, no quadro do qual o deus-rio Aqueloo relata a Teseu e seus companheiros um mito que não figura entre os mais conhecidos da Antigüidade.

***Metamorfoses*, VIII, 725-884**

Voltando de Calidon para Atenas, Teseu e seus companheiros são surpreendidos por uma cheia do rio Aqueloo que, recebendo, ele próprio, o grupo de

Metamorfoses ovidianas: Luigi Castiglioni, *Studi intorno alle Fonte e alla Composizione delle Metamorfosi di Ovidio* e Georges Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs Modèles Grecs*, que datam respectivamente de 1906 e 1904 e jamais, a meu conhecimento, reeditadas. Ver bibliografia.

- ⁵ Antes de Nicandro de Colófon, que parece ter vivido no século II, talvez no III a. C., uma *Omitologia* – recolha em versos com mitos sobre heróis transformados em aves – teria sido escrita por um autor desconhecido, durante algum tempo identificado a um certo Bios.
- ⁶ Nada sabemos sobre este autor, além do nome, mencionado pelo único manuscrito subsistente [o *Palatinus* gr. 398, do século IX] no título (fol. 189r) e na subscrição ou assinatura (fol. 208v). Já se tentou indentificá-lo a diversas personagens homônimas. Só se pode dizer, com alguma verossimilhança, que esse nome parece designar um autor que teria vivido no século dos Antoninos ou dos Severos.
- ⁷ Citado por Ovídio entre suas preferências literárias, que são Homero, Hesíodo, Sófocles, Árato, Menandro, Ênio, Ácio, Varro, Lucrécio, Virgílio, Tibulo e Galo (Cf. os sempre citado dístico de *Am.* I, 15: *Battiades semper toto cantabitur orbe,/ Quamuis ingenio non ualet, arte ualet* = O filho de Bato será eternamente cantado em todo o orbe,/ embora haja nele mais arte que talento.) Poeta, crítico e gramático nascido em Cirene, na África, Calímaco floresceu cerca de dois séculos e meio antes de Ovídio.

heróis no vestíbulo de sua caverna, conta-lhes, para abreviar o tempo de espera até o escoamento das águas, como as ninfas Equínades e Perimele haviam se transformado, nas costas da Etólia, em “terras cercadas por ondas”. Eis inaugurado um círculo de contadores de histórias, no interior do qual Lélege, um dos companheiros de Teseu, narra, a seguir, a deliciosa aventura de Filêmon e Báucis, um casal de velhinhos que, tendo oferecido hospitalidade, em sua humilde choupana, e alimentado, a Júpiter e Mercúrio disfarçados em mortais, receberam a divina graça de se transformarem, o primeiro num carvalho, a segunda numa tília, duas árvores sagradas (*Met.* VIII, 547-724). Terminado o relato, há uma curta pausa: momento de concentração que permite ao auditório absorver o sentido desse mito, cujo caráter piedoso (“sejam deuses quem, dos deuses, tem a solicitude; recebam culto os que o prestaram”) contrasta de forma talvez nítida demais com o subsequente, que transcrevo, aqui, em tradução prosaica:

(Lélege) terminara. A todos tinha impressionado, e o sucesso e a testemunha; a Teseu principalmente. E querendo esse ouvir dizer sobre feitos prodigiosos dos deuses, o rio calidônio, apoiado num cotovelo, assim falou: “Existem aqueles, ó mui valoroso, cuja forma mudou uma só vez e em seu novo estado ficou; existem os que podem verter-se em figuras várias, como tu, ó habitante do mar que abraça a terra, Proteu. Pois já te viram ora como um jovem, ora como um leão; agora, um javali medonho, e, agora, temível ao contato, eras uma serpente; ou uns cornos te faziam touro; podias parecer às vezes uma pedra e uma árvore às vezes; de quando em quando, imitando a forma de águas claras, eras um rio; e de quando em quando, rival das ondas, fogo. Não tem poder menor a esposa de Autólico, filha de Erisícton. Seu pai era daqueles que desprezam a majestade dos deuses e não queimam, em seus altares, perfumes. Dizem até que, com um machado, profanara um bosque sagrado a Ceres, violando com o ferro vetustas árvores santas. Erguia-se, ali, um gigantesco carvalho de robustez secular: sozinho, ele era um bosque; cingiam-lhe o fuste tabuinhas comemorativas, guirlandas e fitas, provas de votos alcançados. Celebraram muita vez junto a ele, as dríades, danças festivas; muita vez também circundaram, enlaçando as mãos umas nas outras, o seu tronco, e sua mediada chegava a umas quinze braças; e todas as árvores da selva estavam, também, abaixo dele, como a erva abaixo de todas elas. Mas não por isso o filho de Tríopas dela afastou o ferro; antes, ordenou aos servos abaterem pela raiz o carvalho santo, e, vendo que vacilavam em cumprir a ordem recebida, a um deles o criminoso, arrancando-lhe o ma-

chado, gritou estas palavras: “Seja esta árvore diletta à deusa, ou até mesmo a própria deusa, vai tocar a terra com a frondosa copa!” Disse, e, enquanto ele balança a arma em golpes oblíquos, estremeceu, e exalou um gemido o carvalho de Deó; começaram a empalidecer suas frondes e glandes, ao mesmo tempo, como empalideceram também os longos ramos. E quando a mão sacrílega fez uma ferida no tronco, o sangue jorrou pela casca fendida, de modo não diferente daquele que sói derramar-se, aos borbotões, da cerviz destroçada de um enorme touro, quando, como vítima, cai ante o altar.

Assombraram-se todos e alguém dentre os homens ousou tentar impedir o sacrilégio e deter a terrível machadinha de dois gumes. Encarando-o, “Recebe”, disse o tessálio, “a recompensa por tua alma piedosa”; e, voltando o ferro da árvore para o homem, decepa-lhe a cabeça; e depois redobra os golpes no carvalho; e uma voz sai do interior do carvalho, dizendo: “Eu sou uma ninfa, sob este lenho, gratíssima a Ceres; vaticino, agonizante, que é iminente o castigo de teus malfeitos, o que me consola da minha morte”. Ele persevera em seu crime [*scelus*]: abalada, enfim, por inúmeros golpes e puxada por cordas, a árvore desaba e esmaga sob seu peso grande parte da floresta.

Horrorizadas, as dríades, com esta perda, que é delas e do bosque, irmãs elas todas, acorrem a Ceres, enlutadas e lúgubres, e lhe pedem um castigo para Erisícton. Com um movimento da cabeça, que abala os campos cobertos de fartas cearas, a magnífica deusa concorda e prepara um castigo digno de inspirar compaixão, não fora ele, por seus atos, indigno de compaixão: dilacerá-lo com a Fome funesta. Como a deusa não poderia visitá-la em pessoa (não permitem os fados que se encontrem Ceres e Fome), dirige-se, com estas palavras a um nume das montanhas, uma oréada agreste: “Há um lugar, nos confins da Cítia glacial, uma terra sinistra, solo estéril, sem messes, sem árvores; moram ali o Frio que entorpece, a Palidez, o Tremor, e a esfomeada Fome. Ordena-lhe que se esconda nas entranhas criminosas do sacrílego; que a fartura não a vença e que supere, na porfia, minhas próprias forças. Para que não te assuste a distância do caminho, toma meu carro, toma meus dragões, que deves governar, com as rédeas, nas alturas”. E os entrega. Conduzida nos ares pelo carro oferecido, ela chegou à Cítia e ali, no cume de uma gélida montanha (chamam-na de Cáucaso), soltou as serpentes do jugo, e viu a procurada Fome arrancando, com as unhas e os dentes, ervas esparsas num campo pedregoso. Tinha uma cabeleira hirsuta, olhos cavos, a palidez no rosto, os lábios descorados pelo mofo, os dentes cobertos de sarro e

uma pele dura, através da qual podiam-se ver as entranhas; seus ossos ressequidos sobressaíam-se na curvatura dos rins; o ventre era apenas o lugar do ventre; e dirias que seu peito estava suspenso, como que preso à armadura da espinha dorsal. A magreza aumentara-lhe as juntas e inflava a rótula do joelho; seus calcaneares alongavam-se numa extravagante excrecência. Assim que a viu de longe (pois não tinha se atrevido a aproximar-se dela) a oréada transmite a ordem da deusa; e mal tendo se demorado, e embora mantendo-se bem longe e tivesse acabado de chegar, pareceu-lhe, contudo, sentir fome: virando as rédeas nas alturas, reconduziu os dragões à Hemônia.

A Fome, embora sempre contrária às obras de Ceres, cumpre suas ordens e, levada nos ares pelo vento até a casa indicada, entra sem tardar no quarto do sacrílego, mergulhado (era noite) em profundo sono; ela o estreita com os dois braços, inocula a si mesma no homem, bafeja-lhe na garganta, peito e boca, e esparge em suas veias vazias a fome. Cumprida a missão, ela abandona este orbe fecundo e regressa à sua mísera casa, nos costumeiros campos. O leve Sono ainda tocava Erisícton com as asas serenas: ele já pede alimentos na ilusão do sono, move a boca em vão e cansa os dentes contra os dentes; força a garganta enganada por comida inexistente, e, em lugar de manjares devora inutilmente os tênues ares. Pois bem: repellido o sono, ele enfurece num ardor de comer que lhe tiraniza a garganta famélica e as desmesuradas entranhas. Sem demora, exige tudo o que o mar, a terra e os ares produzem, mas, com a mesa posta, grita que passa fome, e, em meio a um festim, outro festim ele exige; o que saciaria cidades e todo o seu povo, a ele, não lhe basta; e mais anseia, quanto mais deixa cair na cavidade intestinal: como o mar recebe os rios da terra inteira sem se fartar de suas águas e traga os caudais que vêm de longe; como o fogo devorador jamais recusa alimento e queima inúmeros telhados e, quanto mais lhe dão, mais reclama, o acúmulo de coisas tornando-o mais voraz, assim a boca do sacrílego Erisícton recebe e reclama os manjares ao mesmo tempo; nele, todo alimento é causa de um novo alimento; e, comendo sempre, fica sempre vazio o lugar.

Com sua fome e o fundo abismo do seu ventre, já tinha ele consumido todo o seu patrimônio, mas ainda assim subsistia intata a sua fome infernal e vigorizava-se a flama da sua terrível glotoneria: lançados, enfim, nas entranhas os seus bens, restava-lhe apenas uma filha, que não merecia aquele pai. Em sua indignância, ele a vende. De ascendência nobre, ele recusa um dono e, estendendo as mãos

sobre as águas vizinhas, “Livra-me de um dono,” disse, “ó tu que obtiveste, como um prêmio, a minha virgindade!” Ora, Netuno, que realmente a obtivera, não rejeitou a prece e conquanto seu senhor, que a seguia, a tivesse visto há pouco, o deus muda-lhe a forma e a reveste de um rosto viril e das roupas daqueles que pescam peixes. Encarando-a, seu dono disse: “Tu que escondes, sob uma pequena isca, teus anzóis de bronze, ó tu que governas a cana de pescar, seja o mar assim sempre tranqüilo e o peixe assim crédulo nas ondas; e nenhum deles, a não ser fígado, perceba teu anzol: dize-me onde se encontra aquela que, mal vestida e cabelos em desordem, estava há pouco, de pé, aqui na praia – eu a vi na praia, de pé –, pois suas pegadas não se prolongam para além daqui”. Ela sentiu que o dom do deus era eficaz e folgando com lhe perguntarem, a ela, onde ela estaria, respondeu imediatamente: “Quem quer que sejas, desculpa-me; não afastei os olhos deste abismo para lugar algum e permaneci concentrado no meu trabalho. Para que não tenhas dúvida, que o deus do mar favoreça o meu ofício, como é verdade que, há muito, homem algum exceção feita para mim, nem mulher alguma esteve nesta praia”. Seu dono acreditou e, calcando a areia com os pés, afastou-se, enganado. A ela, sua forma lhe foi restituída.

O pai, por sua vez, percebendo que a neta de Trópas tinha o corpo mutável, a outros entregou-a muitas vezes, enquanto ela, ora como égua, ora como ave, ora com boi, agora como cervo, escapava e assegurava ao pai famélico alimentos ilegais. Contudo, tendo a força daquele mal esgotado toda e qualquer substância e dado um novo pábulo à grave enfermidade, começou ele a despedaçar seus próprio membros com dilacerantes mordidas; e o desgraçado, reduzindo-o, nutria o corpo.

Mas, por que me deter nos de fora? Também a mim, ó meu rapaz, é dado mudar com freqüência de corpo, embora em número limitado. Pois tão logo minha aparência é a que tenho agora, como me verto em serpente, ou, como guia de um rebanho, concentro meu vigor nos chifres; nos chifres, enquanto pude: falta-me agora, como vedes, de um lado da frente, esta arma”. Uns gemidos seguiram-se às suas palavras.⁸

⁸ *Met.* VIII, 738-878. Com exceção de *Hino Homérico a Apolo*, as traduções de textos latinos e gregos são, aqui, assinadas pelo autor do artigo.

Em torno do Hino Homérico a Deméter

Embora tenha sua presença atestada no fragmento 43a2-69 do *Catálogo de Mulheres*,⁹ atribuído a Hesíodo, numa tradição de relatos folclóricos não literários,¹⁰ em Ateneu de Náucratis (416B), na *Alexandra* de Licífron¹¹ e num fragmento de peça satírica do século V a.C.,¹² o mito de Erisícton não está entre os mais conhecidos da Antigüidade; segundo Galinsky (Galinsky, 1975, p. 5; cf. Merkelbach-West, 1965), Ovídio parece remeter, neste episódio do livro VIII das *Metamorfoses*, sobretudo a uma de suas variações, narrada por Calímaco em seu *Hino a Deméter*,¹³ poema de caráter cultual escrito por um erudito à maneira dos chamados “hinos homéricos”, originalmente interpretados, esses, num contexto muito próximo ao da épica e dos cantos corais de inspiração religiosa, dirigidos a um círculo que pode ser até certo ponto imaginado (cf. Lesky, s/d, p. 108) a partir do *Hino Homérico a Apolo*, cujos versos 146 e seguintes descrevem a afluência dos jônios com suas famílias à festa na ilha sagrada, ruidosos e encantados com o maravilhoso coro das “délias donzelas, fâmulas do frecheiro divino” (v. 157):

Mas tu, Febo, é em Delos mesmo que no imo rejubilas,
quando por ti se ajuntam os jônios de longas túnicas
com os seus filhos e as esposas virtuosas:
eles, com lutas, danças e cantos te alegram,
ao lembrarem-se de ti, quando ludos celebram.
Diria serem imortais e sempre imunes à velhice

⁹ O fragmento está centrado na figura de Mestra, filha de Erisícton, apresentado, sob o cognome de Aethón, como filho de Tríopas.

¹⁰ Além de Helânico, ao qual se refere Ateneu, do Suda, na entrada *aíthon*, Hill, *loc.cit.*, Van Tress, 2004, p. 166, refere-se a um fragmento atribuído a Nicandro (fr. 45 em Schn.), um interlocutor, como se sabe, das *Metamorfoses* ovidianas.

¹¹ 1393-96. O verso 1395 fala “da fome devoradora do pai (identificado pelo cognome Aethón) “da raposa (*bassára*) multiforme”. O emprego do termo *bassára* sugere, segundo Van Tress, que Mestra (cujo nome próprio não é mencionado) seria vendida, para financiar a fome paterna, não como noiva (caso do relato hesiódico), ou escrava, como em Ovídio, mas como prostituta.

¹² *Tragicorum graecorum fragmenta*, ed. Nauck, Leipzig, 1889. 20F6-11, 4-8 Steffen, atribuídos ao dramaturgo Aqueus, que, segundo Van Tress, 2004, p. 165, poderia ser a fonte que teria fornecido a Calímaco e Ovídio a possibilidade do tratamento cômico da personagem Erisícton, embora seu nome não seja mencionado.

¹³ Texto grego e trad. para o inglês em *Callimachus...*, 1969.

quem estivesse presente quando se ajuntam os jônios;
a graça, comum a todos, veria, e no imo encantado ficara
ao fitar os varões e as damas de lindas cinturas,
suas céleres naus e as riquezas em cópia. (v. 146-55. Trad. de L. A.
M. Cabral)

Parece-me, entretanto, interessante retomar aqui, de forma breve e antes de oferecer ao leitor uma versão apenas literal de Calímaco,¹⁴ os grandes movimentos e os dois temas centrais – O Rapto de Perséfone e a Instituição dos Mistérios – do chamado *Hino Homérico a Deméter*, que parece ter sido composto em algum momento entre 675 e 550 a.C.: ele não apenas fornece os testemunhos mais antigos que chegaram até nós sobre os Mistérios de Elêusis, como sugere paralelos com as duas versões ovidianas do rapto de Proserpina, em *Fasti*, IV, e no Livro V de *Metamorfoses*,¹⁵ anteriores sem dúvida – senão na ordem da escrita, na da apresentação – à narrativa do Livro VIII, com a qual impõem um evidente diálogo.

Imagem da potência vegetal no momento em que renasce, Deméter, às vezes representada na iconografia antiga com o cajado dos viajantes na mão direita e o prato destinado às oferendas na esquerda, é invocada pelo rapsodo, com seus epítetos protocolares, na abertura do hino, juntamente com a filha, que a dicção colorida e vibrante do poeta focaliza, na companhia de um grupo de jovens oceânides, no ato de colher um esplêndido narciso na planície mítica de Nisa, cravejada de flores: rosas, violetas, açafreões, íris e jacintos. Mas abre-se então de repente a terra, da qual emerge o Soberano dos Mortos, que arrebatou a donzela em meio aos seus gritos de terror; e a mim não me desagradou inteiramente ver romper-se, neste momento de suspense narrativo, o próprio manuscrito que apresenta, depois do verso 37, uma lacuna, *déchirure*, ou fenda mimetizando a boca do inferno a engolir a deliciosa e delicada princesa, cena que tanto seduziu os mestres antigos; recordemos aqui, entre outras jóias do barroco europeu, a famosa escultura de Bernini em sua lancinante corporeidade e os anacronismos inquietantes de uma tela famosa de Rembrandt [1-38].

Encontramos Deméter, nos versos subsequentes [40-90], partindo à procura da filha, cujos gritos lancinantes ouvira; e os rituais celebrados no santuário de Elêusis iriam retomar mais tarde os movimentos dessa ansiosa errância da Grande

¹⁴ Para uma leitura fina de Calímaco, remeto o leitor a Werner, 2005.

¹⁵ Richardson, 1971, p. 72, afirma, contrapondo-se, aliás, a importantes correntes interpretativas modernas, que “there is no reason to doubt that Ovid knew and imitated [the *Hymn*] directly”.

Deusa ao longo de nove dias, através de toda a terra, com duas tochas nas mãos, sem comer ou beber, sem se banhar, num acidentado percurso que fascinaria os místicos posteriores ao período clássico: um texto do retórico Temístios, falsamente atribuído a Plutarco e citado por Estobeu (IV, p. 107, Meineke) compara as experiências da alma imediatamente após a morte às provas dos iniciados nos Grandes Mistérios: são corridas ao acaso, desvios penosos e intermináveis na escuridão tenebrosa e, antes do fim, terror, calafrios, tremuras, suor frio e espanto, até que uma luz maravilhosa se oferece aos olhos atormentados:

passamos por lugares puros e campinas onde ressoam cânticos, onde se vêem danças, ouvem-se palavras sagradas, e aparições divinas inspiram um religioso respeito. Então, o homem iniciado e perfeito a partir de então, livre, passeando sem constrangimento, celebra os Mistérios, com uma coroa na cabeça; vive com os homens puros e santos, vê na terra a multidão dos não iniciados esmagar-se e comprimir-se no lodaçal e nas trevas e, por temer a morte, demorar-se no mal, em vez de acreditar na felicidade do além.

No poema, quando Aurora luminosa volta ao décimo dia, Deméter encontra Hécate, a potência das encruzilhadas, trazendo um facho aceso nas mãos: “ouvi um grito, mas de nada sei”. Partem, então, as duas, ao encontro de Hélios que lhes conta ser o próprio Zeus o verdadeiro responsável pela desgraça ocorrida com a donzela delicada, a santa Coré: “ele a entregou a Hades, o invisível senhor dos Inferos, para fazê-la esposa sua; Hades a raptou, malgrado seus gritos, e arrastou-a com seus corcéis ao fundo das brumas obscuras”.

No fecho deste segundo movimento do hino, veremos então a deusa, enfurecida (*khosaméne*, de *khóomai*, verbo atestado na *Ilíada*, entre outros passos, em I, 44 e 80, para indicar o “coração colérico” de Apolo e de Aquiles) contra o “Cronida de nuvens escuras”, abandonar o Olimpo, rumando para as cidades dos homens: o canto prefigura assim as espacialidades carregadas de simbolismo, em torno das quais passa a girar: as extensões selvagens, o mundo divino e o subterrâneo, e a terra cultivada pelo homem.

Jean Humbert, prefaciando a já antiga (1939) edição Budé dos hinos atribuídos pela tradição a Homero, lembra que Deméter era também chamada de *Epíassa*, “a que chega”, e é nessa condição que o terceiro segmento [91-178] a retoma, depois de mostrá-la incógnita entre os homens: ei-la que se manifesta, inesperada, na balsâmica Eléusis, junto ao Poço das Donzelas, onde as filhas do rei

Céleo vêm buscar água; e o rapsodo esboça então, com uma segurança que não hesita no traçado das linhas, triste, à sombra de um tufo de oliveiras, sob a aparência de uma mulher velhíssima, “incapaz de gerar e dos dons de Afrodite que ama as guirlandas: são assim as amas dos filhos dos reis justiceiros, ou suas intendentes, no fundo das mansões rumorosas”. Interrogada pelas quatro moças, ela lhes declara primeiro seu nome – e não me incomoda, no movimento de um texto que capta as manifestações do divino em suas múltiplas formas enganadoras, ser esse nome apenas uma conjectura dos modernos restauradores do verso 122 que, baseados nas boas regras da métrica, poderiam afinal ter optado por *Deó*, *Doís* e *Dosó*, em lugar de *Dós* acoplado a uma partícula:

meu nome é Dós [*Dós* <*mèn*> *emoí g' ónom' estí*], dado por minha nobre mãe.

Ela conta depois uma aventura vivida em mar e terra: vinda de Creta, conseguira escapar dos piratas que haviam raptado. Procura trabalho. Gostaria de ocupar-se de um recém-nascido.

Encantada com a nobre beleza daquela estranha mulher, que parece ter algo de divino (chamada no verso 147 de *Maía*, “Boa Mãe” ela é qualificada em 159 como *theoetelos*, “igual de um deus”, epíteto freqüente na *Iliada*), Calidice, a mais bela das filhas de Céleo, ainda virgem – *parthénos admés* – lhe fala dos notáveis de Elêusis, figuras mais tarde fulcrais dos Grandes Mistérios – Triptólemo, Díocles, Polixeno, o imaculado Eumolpo – e da mãe, Metanira *bathúdzonos*, deliciosa palavra grega em que podemos ler, com o tradutor da edição Budé, “à la large ceinture” mas também: “aquela cujo cinto faz recair o vestido em dobras profundas”, epíteto que esculpe uma imagem imponente de mulher usando vestes cintadas de modo a lhe descerem amplamente sobre o corpo. Ela tem um filho tardio, que adora e entregará sem dúvida aos cuidados da nobre anciã: abre-se neste ponto o quarto andamento do hino, que Humbert chama de “Ritos de Reconforto”, e contém claras alusões a um objeto e a um alimento mais tarde introduzidos nos rituais celebrados em Elêusis.

Inteiramente velada da cabeça aos pés e o coração pesado, figuração impressionante da dor, Deméter segue as donzelas que o aedo havia desenhado, nos versos anteriores, correndo nos campos como jovens corças, as dobras dos mantos nas mãos, ao modo das conhecidas figurações da juventude feminina na cerâmica grega. Um milagre ocorre quando atingem enfim os umbrais do palácio: Deméter toca com a fronte o teto do *mégaron*, esparge na porta um resplendor divino, *sélaos*

theioio, e, recusando sentar-se numa cadeira luxuosa e cintilante, *epí klismoío phaeinoú*, escolhe um *pektòn hédos* (sem dúvida a *pétrá agélastos*, a “rocha triste” mostrada aos iniciados, mais tarde, durante as representações do culto de Elêusis) recoberto por um toirão branco, onde se queda sem sorrir, *agélastos*, sem beber ou comer, até que lambe provoque a sua gargalhada com chistes e troças. E antes de passar ao quinto segmento do hino – também ele retalhado do anterior por uma lacuna no manuscrito – parece-me oportuno insistir, em primeiro lugar, na figura dessa lambe, que o canto evoca tão rapidamente no trabalho de exorcisar a dor por meio do riso; se ela figura, de certo modo, o próprio verso cômico, recordemos que alguns doutores da igreja¹⁶ a chamam também de Baubô e, segundo seus relatos, ela teria, uma vez esgotados todos os recursos, levantado a saia para mostrar o seu sexo, provocando a gargalhada de Deméter com um rosto-sexo ou sexo feito máscara, sobre o qual o moderno leitor poderia sobrepor a imagem aterradora do estupro pintado pelo surrealista Magritte: essa exibição, pondera Vernant (1991, p. 34), “que em outros contextos, em particular iniciáticos, suscita um efeito de terror sagrado, provoca aqui a hilaridade e põe termo à angústia do luto”.

Registremos também, em segundo lugar, que, continuando a recusar o vinho oferecido por Metanira, a deusa teria aceitado servir-se unicamente da *Mistura*, preparada de acordo com uma receita sua: o *kykeón*, cuja ingestão, constituindo um evento importante nos mistérios de Elêusis, marcava o término do jejum e representava a forma primordial da dieta à base de cereais, adotada pelos humanos depois do fim do “canibalismo”: uma beberagem composta, na *Ilíada* XI, 624, 641, de farinha de cevada, queijo ralado e vinho de Pramos, e, no *Hino a Deméter*, de água, sêmola e tenro poejo.

Um dos temas centrais do poema parece impor-se, nos versos subseqüentes [213-267], por intermédio da inquietante figura do pequeno Demofonte, “o que brilha entre o povo”: sem mamar no seio e sem qualquer outro alimento, o menino vai crescendo; a deusa apenas o aquece com seu hálito e, à noite, oculta-o num fogo – “como se fora um tição” – que o tornaria imortal, se Metanira não tivesse, certa noite, surpreendido o ato, pondo-se a gritar com incontido desespero. Deméter deixa cair a criança: “Homens ignorantes, insensatos, que não sabeis quando chega a parte que lhes cabe de bom ou de mal. Eis que tua loucura te levou à mais grave das faltas! Eu juro, pela onda implacável do Estige, pela qual também juram

¹⁶ Clemente de Alexandria, *Protréptica*, II, 21; Arnóbio, *Adv. Nat.* V, 25, p. 196. Cf. Vernant & Vidal Naquet, 1991, p. 34.

os deuses: eu teria feito de teu filho um ser para sempre livre da velhice e da morte!”

Marcel Detienne (Detienne, 1981, p. 279) lembra como a epopéia homérica associa estreitamente a imagem da condição mortal ao ato de comer grãos e à posição de pé sobre a terra, convidando assim a reconhecer em Deméter a grande figura da terra cultivada: tanto quanto Demofonte, não pode o homem pretender à imortalidade reservada aos olímpios; vai se tornar um “comedor de pão” e receberá da Grande Deusa os ritos e os mistérios que marcam uma ruptura com a imagem tradicional, profana, da morte como única medida da vida, tema do último movimento do hino [470-489].

Mas voltemos aos versos anteriores [268-315], em que Deméter, revelando-se um ser divino, pede que lhe ergam um santuário com um altar, onde ensinaria seus ritos aos homens. Triptólemo, irmão mais velho de Demofonte, foi então encarregado de difundir pelo mundo inteiro a cultura do trigo.

Atormentada, porém, pela saudade da filha, a divindade se fecha, inconsolável, no interior do templo, ameaçando a humanidade com uma terrível fome: aquele foi, com efeito, entre todos, um ano assustador para os mortais que vivem sobre o solo fecundo, mui nutriente, *epì khtóna poulybóteiran*; um ano cruel: a semente não se erguia mais da terra, pois a deusa de bela guirlanda a mantinha escondida; os bois arrastaram em vão, no campo, a relha recurva dos arados; e quanta vez a cevada pálida dobrou-se, inútil, sobre o chão estéril. Teria sido a humanidade inteira aniquilada, se Zeus, inquieto em seu coração, não tivesse compreendido que os olímpios se veriam, assim, “privados de homenagens gloriosas e de sacrifícios”.

Movimentos que talvez devêssemos imaginar amplos e solenes, mas realizados no ritmo da urgência, marcam, nos versos seguintes [314-317], caminhos entre o alto céu, a terra e os inferos: tendo Íris, tanto quanto os olímpios “que-duram-no-ser”, *aièn eóntas*, fracassado na missão de demover da vingança a Grande Deusa, Hermes desce ao Érebo onde encontra o invisível Hades de sombrias comas em seu leito, ao lado da esposa que muita vez se revoltava, lamentando a mãe perdida: o Soberano dos Inferos, compreendendo, nas palavras do divino mensageiro, os riscos do momento, consente em entregar Perséfone à mãe, embora o texto sugira, um pouco adiante (verso 411 e segs.), que ele a teria forçado ardilosamente a comer “um alimento doce e açucarado, uma semente de romã”: símbolo de aceitação, sem dúvida inconsciente, da caverna infernal, esta semente com que Perséfone quebra seu jejum – a grande lei do Hades – é também talvez a própria Coré, o grão que morre para renascer mais jovem, forte e belo.

Quando, no penúltimo movimento do hino [375-470], Hermes, depois de atravessar, em seu carro alado, mares, rios e vales, entrega a Donzela à Mãe, a deusa dá um salto, “tal a Mênade percorrendo os bosques de um monte umbroso”, num maravilhoso ímpeto de êxtase demente, enquanto o manuscrito novamente se corrompe: Saturno lhe devorou quase por completo os nove versos seguintes; e quando os sentidos voltam a se constituir na tela do texto, compreendemos que, tendo quebrado seu jejum com uma semente de romã, Perséfone seria forçada doravante a viver um terço do ano junto a Hades e os dois outros com os olímpios. O pacto é sancionado por Zeus e a terra se cobre imediatamente de vegetação: o trigo desponta, cresce e logo apresenta suas espigas pesadas.

E fecha-se o *Hino Homérico a Deméter* [470-489] com a revelação dos “belos ritos” – dos ritos augustos que é impossível penetrar ou divulgar – ao rei Céleo, a seu filho Triptólemo, a Díocles e a Eumolpo; “e eu – promete o poeta, dirigindo-se à deusa –, eu ainda pensarei em ti em outros cantos”.

O Hino de Calímaco a Deméter

Quanto o *kálathos* chega em procissão, gritai juntas, ó mulheres: 1
 “Salve, salve, Deméter, a mui fecunda, a que traz muito trigo!”
 Quanto o *kálathos* chega em procissão, considerai-o do solo, ó profanas;
 jamais o contempleis do alto de vossas moradas, jamais do alto: 5
 nem criança, nem mulher, nem a de cabelos soltos,
 nem escarrando a saliva da boca ressecada por jejuns.
 Hésperos espreita das nuvens – quando ele virá? –
 Hésperos, o único a decidir Deméter a beber
 quando rastreava os traços incertos da filha raptada.
 Como teus pés, ó Venerável, conseguiram conduzir-te ao Poente, 10
 até aos Negros, até ao lugar onde estão os pomos de ouro?
 Não bebeste, não comeste durante esse tempo, nem te banhaste.
 Atravessaste três vezes o Aqueloo de turbilhões prateados,
 e tantas vezes passaste cada um dos rios de águas inexauríveis, 15
 três vezes te assentaste na terra junto ao poço Calícoron;
 crestada pelo sol e sem beber, não comeste nem te banhaste.
 Não, não falemos do que trouxe lágrimas a Deó;
 melhor contar como ela deu leis divinas às cidades,
 melhor contar como cortou, a primeira, a palha,
 e colheu a messe santa de gavelas e a fez calcar aos pés dos bois, 20
 no tempo em que Triptólemo aprendia a nobre prática;
 melhor contar como – eis um alerta para evitar a transgressão –

p [] de se ver.

Não na Cnídia, mas na sagrada Dótio que ainda habitavam,
 tinham lhe consagrado então os pelasgos um lindo bosque 25
 de espessas árvores: dificilmente uma flecha passaria entre elas.
 Havia nele pinheiros, havia grandes olmos, havia também pés de peras,
 havia macieiras deliciosas; havia ali uma água como que ambarina
 jorrando no canal das fontes: a deusa gostava deste lugar
 loucamente, de Elêusis; e de Tríopas, como de Enna. 30
 Mas quando o Nume dos Triópidas se fez seu inimigo,
 foi então que a vontade má tomou conta de Erisícton.
 Ele partiu levando vinte escudeiros, todos na força da idade,
 todos uns gigantes capazes de arrasar uma cidade inteira,
 que ele armara com machados duplos e machadinhas: 35
 e eles acorreram, despidos, ao bosque de Deméter.
 Ora, havia ali um álamo negro, imensa árvore tocando os céus,
 em torno do qual costumavam as ninfas brincar ao meio-dia:
 ferido primeiro, ele lançou no bosque uns plangentes ais.
 Sentiu Deméter que seu tronco sagrado sofria 40
 e disse, muita irritada: “Quem corta minhas lindas árvores?”
 Súbito, de Niquipa, que, em nome do *demos*, o povo instituíra
 sacerdotisa sua, ela tomou a forma, trazendo nas mãos
 suas guirlandas e papoulas, sua chave pendendo dos ombros.
 E esclareceu, para esfriar o coração do impudente e malvado, e falou: 45
 “Ó filho, que abates árvores consagradas aos deuses,
 filho, pára, ó filho mui querido de teus pais,
 cessa e retira teus serventes, e não exasperes
 a venerável Deméter, cujos santos locais estás derrubando”. 50
 Mas, com um olhar mais terrível do que, ao caçador,
 no monte Tmaros, lança a leoa que acabou de parir
 seus filhotes, e cujo olho dizem ser o mais aterrorizador, ele falou:
 “Para trás, que eu não enterre meu grande machado na tua pele;
 vou usar tudo isto no teto da casa onde oferecerei banquetes 55
 aos meus amigos, deliciosos, sem cessar, até se saciarem”.
 Assim falou o jovem; Nêmesis anotou a sua fala impia.
 Irritou-se Deméter de forma indizível; fez-se de novo deusa:
 tocavam seus pés a terra e sua cabeça, o Olimpo.
 Então os homens, meio mortos ao verem a grande deusa, 60
 correram para trás num átimo, deixando os bronzes nos troncos.
 Sem fazer caso deles, que haviam agido forçados
 pela mão do amo, ela replicou ao seu irado senhor:

“Pois bem, pois bem, constrói a sala, ó cão, ó cão, onde farás
 teus festins: quantas vezes mais tarde tu vais te regalar!” 65
 Tudo isso ela disse, preparando desgraças para Erisícton:
 enviou-lhe, num átimo, feroz, insuportável, uma fome
 de ardente violência, uma doença ruim que o devorava.
 Malaventurado, quanto mais comia, tanto mais ele queria.
 Vinte preparavam seu banquete, doze vertiam seu vinho, 70
 pois compartilhara Dioniso a injúria feita a Deméter:
 o que a Dioniso, também a Deméter contraria.
 Envergonhados, nem para banquetes ou refeições em comum
 liberavam-no seus pais: todo pretexto era bom.
 Vêm chamá-lo para os jogos de Atena Itonia 75
 os filhos de Ormeno: a mãe recusa o convite:
 “Ele não está; partiu ontem mesmo para Crânon,
 a reclamar uma dívida de cem bois”. Vem Polixo
 – a mãe de Actório, que preparava as bodas do rapaz –
 fazer um convite tanto a Tríopas quanto a seu filho: 80
 a mulher, o coração pesado, respondeu, lágrimas nos olhos:
 “Tríopas irá, mas a Erisícton, um javali o feriu
 no Pindo de bons vales; está de cama há nove dias”.
 Pobre mãe amantíssima, quantas mentiras não disseste?
 Promovem um banquete: “Erisícton está ausente”; 85
 celebram um matrimônio: “Um disco feriu Erisícton”;
 ou: “Caiu do seu carro”; ou: “Conta em Ótris o seu gado”.
 Pois bem: ele, no receso da casa, banqueteadando-se ao longo do dia,
 comia, comia muito: mais ele comia, e mais estufava
 o seu ventre maldito; como na profundeza do mar, 90
 escorria desvairada para baixo, malfazeja, toda a comida;
 como as neves do Mimas, como a boneca de cera ao sol,
 como bem mais do que isso, tudo dissolvia até aos nervos
 o desgraçado, deixando só como restos ossos e fibras.
 Chorava a mãe, gemiam fundo as duas irmãs 95
 e o seio que o amamentara; choravam muito as dez criadas.
 E o próprio Tríopas leva as mãos aos cabelos brancos,
 interpelando Poseidon que não quer ouvi-lo:
 “Olha, ó suposto pai – se sou mesmo teu filho e da eólida Canace,
 e se é meu filho este infeliz – tua terceira geração: mais lhe valera, 100
 golpeado por Apolo, receber das minhas mãos as últimas honras:
 agora, tomado por uma fome insana, ei-lo sentado antes meus olhos.
 Ou afasta dele esta terrível doença ou nutre-o
 tu mesmo, pois minhas mesas já lhe dizem: “não mais”;

agora, os estábulos estão vazios e desocupados, os currais 105
 de quadrúpedes: nada lhe recusam os cozinheiros”.
 E perderam até as mulas das grandes carretas,
 e ele comeu até o boi – o que a mãe engordava para Héstia,
 e até o cavalo de raça e o cavalo de combate,
 e até o gato ante o qual tremiam os bichinhos daninhos. 110
 Enquanto houve reservas no lar de Tríopas,
 só os quartos da casa souberam dessa desgraça;
 mas, tendo aqueles dentes esgotado a opima casa,
 então, o filho de um rei sentou-se nas encruzilhadas,
 mendigando uma crosta de pão e os restos imundos dos festins. 115
 Nunca seja meu amigo, ó Deméter, quem for odiado por ti;
 nunca faça paredes-meias comigo: como odeio os maus vizinhos!
 Cantai, ó donzelas, e vós, mulheres, cantai com elas:
 “Salve, salve, Deméter, a mui fecunda, a que traz muito trigo!”
 Como os quatro cavalos de esplêndidas crinas vêm conduzindo 120
 o *kálathos*, assim também a grande deusa que reina ao longe
 vai trazer a primavera esplêndida, e o esplêndido verão, e o inverno,
 e o outono, protegendo-nos ao longo da passagem dos anos.
 Como caminhamos descalças, com os cabelos soltos, na cidade,
 assim nossos pés, assim nossas cabeças estarão sempre incólunes. 125
 Como as canéforas levando cestas plenas de ouro,
 assim também o ouro nos seja oferecido, copioso.
 Que siga para o pritaneu da cidade a não iniciada;
 dentre as iniciadas, dirija-se ao santuário da deusa
 as que estão abaixo dos sessenta anos; as mais pesadas, 130
 as que estendem os braços para Ilítia, as que sofrem,
 irão até onde os joelhos consentirem; a elas Deó
 dará tudo em abundância: possam um dia chegar ao templo!
 Salve, ó deusa; conserva este povo em prosperidade
 e harmonia; traze toda fertilidade aos nossos campos, 135
 alimenta o nosso gado, traze frutos, traze espigas e messes;
 alimenta também a paz: possa, aquele que semeou, colher.
 Sê propícia, ó três vezes rogada, mui poderosa dentre os deuses!

O épico e o dramático

O que se costuma chamar de “cultura do canto”, no interior da qual parece terem sido compostos os hinos “homéricos”, já se dissolvia, escreve Richard Hunter, em fins do século V a.C., dando lugar progressivamente a uma poesia destina-

da à recitação na corte de um protetor, na presença de outros poetas ou numa festa de poesia pública; ou à leitura solitária em voz alta – enquanto se constituía, ao mesmo tempo, outro tipo de cultura musical, assumida por especialistas e virtuosos que não produziam necessariamente para ocasiões específicas, quer se tratasse de festas públicas ou privadas (Hunter, 2004, p. 603): é neste horizonte que o erudito Calímaco “publica” os seus hinos, três dos quais – a Apolo, a Palas e a Deméter – retomam uma experiência cultural de caráter arcaico no quadro da escrita de sua própria encenação; e o *Hino a Deméter* é, sob esse aspecto, particularmente impressionante, graças ao ritmo que o inaugura, sugerindo o movimento de uma multidão ruidosa de mulheres jovens e velhas, passos na pedra e cantos pontuados por refrões ao gosto popular: cena que mimetizaria¹⁷ a *Procissão do Kálathos* (cabaz ou cesto), estabelecida, entre outros costumes atenienses, por Ptolomeu Filadelfo, na Alexandria helenística: “era, com efeito, costume fazer em Atenas, em dia determinado, uma carreata em honra a Atena”, escreve o escoliasta de Platão (p. 218 Bekker). Os estudiosos modernos supõem que essa cerimônia seguia mais ou menos o modelo das Tesmofórias, e que o cesto, com seus objetos místicos, seria levado em procissão até o templo da deusa por mulheres, algumas das quais não-iniciadas, o que devia acontecer ao pôr-do-sol, como indicam, aliás, os versos 7-9:

Héperos espreita das nuvens – quando ele virá? –
 Héperos, o único a decidir Deméter a beber
 quando rastreava os traços incertos da filha raptada.

E é com naturalidade que brota, do próprio andamento da procissão, o registro (feito aparentemente por uma das mulheres do excitado grupo que acaba de romper o jejum) da aventura de Erisícton, até que o hino, girando em torno do passado narrativo, retome – na escrita, sublinhemos – a cerimônia encenada no presente da leitura:

Salve, ó deusa; conserva este povo em prosperidade
 e harmonia; traz toda fertilidade aos nossos campos,
 alimenta o nosso gado, traz frutos, traz espigas e messes;
 alimenta também a paz: possa, aquele que semeou, colher.
 Sê propícia, ó três vezes rogada, mui poderosa entre os deuses!

¹⁷ Segundo Émile Cahen, 1983, p. 302-03, que cita, em sua brevíssima introdução ao *Calímaco* das Belles Lettres, o escoliasta de Platão (p. 218 Bekker).

Considere-se, antes de tudo, esta pequena violência que o texto de Calímaco exerce sobre o leitor habituado à tonalidade dos chamados hinos homéricos: a curiosa substituição do rapsodo que o enunciaria por uma das mulheres do grupo dramaticamente circunscrito pelo olhar do leitor na página coberta de signos, o que me recorda um passo da famosa carta dirigida por Schiller e Goethe, de Iena, no dia 26 de dezembro de 1797:

A ação dramática move-se diante de mim; na ação épica, sou eu que me ponho em movimento diante dela, ela própria parecendo permanecer em repouso. Creio que esta diferença é importante. Quando o acontecimento se move diante de mim, fico inteiramente encadeado ao momento presente sensível; minha imaginação perde toda a liberdade; uma ansiedade permanente nasce e se conserva em mim; sou obrigado a me colocar sempre junto ao objeto representado; todo olhar para trás, toda reflexão me são proibidos, pois obedeço a uma poder exterior. Quando me movo em torno do acontecimento que não conseguiria escapar-me, posso mudar o ritmo dos meus passos, deter-me mais ou menos longamente de acordo com minha necessidade subjetiva; posso me voltar para trás, para a frente e assim sucessivamente. Tudo isso está perfeitamente de acordo com o conceito de passado que pode ser pensado como se estivesse em repouso, assim como o conceito de narração, pois o narrador já conhece o fim da história desde o seu começo, assim como seu meio, o que faz com que cada momento da ação tenha para ele o mesmo valor; desta maneira, ela guarda inteiramente uma liberdade tranqüila. (Shiller a Goethe, em Goethe, 1983, p. 119)

Prefaciando essa interessantíssima correspondência, já duas vezes secular, Todorov chama a atenção para uma passagem decisiva, na qual Goethe – utilizando ainda um vocabulário que lhe vem da filosofia idealista alemã – mostra ter percebido o quanto os gêneros são, para ele, fenômenos de comunicação cuja “essência” estaria na linguagem ou, mais precisamente, nas condições de sua produção, de sua transmissão e recepção: se quiséssemos deduzir dessas circunstâncias as “leis” segundo as quais o poeta épico e o poeta dramático do seu tempo “deveriam agir”, escreve o poeta alemão,

seria necessário sempre imaginar um rapsodo e um mimo, ambos poetas, e rodeado, o primeiro, pelo círculo tranqüilo dos que o escu-

tam, o segundo pelo círculo impaciente dos que olham e ouvem.
(Goethe, 1983, p. 23 e 116 *et passim*)

Sob esse aspecto – se todavia é possível colocar entre parênteses o poeta do período helenístico que o enuncia – há, no *Hino a Deméter* de Calímaco, um mimo transformando-se em rapsodo para voltar, em seguida, à sua função original, o que desencadeia, sem dúvida, alterações no próprio modo de recepção de um texto cujo estatuto genérico oscilaria de forma inquietante; e não me parece indiferente à tonalidade geral do conjunto o fato de tratar-se, aqui, de uma cena que mimetiza uma cerimônia transplantada da Atenas clássica para a “modernidade” alexandrina – tudo concorrendo para fazer com que a leitura corra o risco de enredar-se num crivo de espaços, tempos e formas conflitantes em cujo interior também conflitam os modos de apresentação dos temas e lugares-comuns.

O registro hínico

Assim, ao abrir-se, nos versos 10-16, para versões não-canônicas do rapto de Perséfone,¹⁸ e isso exatamente num contexto que parece retomar elementos característicos do hino homérico paralelo ao seu,¹⁹ Calímaco rompe, numa espécie de curto-circuito, com o esquema canônico do seu mito fundador que, abreviado de forma brutal, verte-se no relato exemplar do sacrilégio e punição de Erisícton – inesperado também por sua tonalidade cômica, conquanto ligado ao contexto religioso da terra cultivada –, antes que as mulheres reapareçam cantando na cena imaginária: se um gênero se define, também, pela possibilidade de encerrar uma experiência singular em formas prontas e pela relação entre uma classe de objetos e a composição individual, o *Hino a Deméter* de Calímaco – e um estudo do texto em seus pormenores não poderia deixar de lado as importantes alusões a Homero e a Hesíodo, perpetuamente presentes e negados no desenrolar do canto (cf.

¹⁸ Em Calímaco, Hésperos é “o único a decidir Deméter a beber”; a deusa se detém três vezes junto ao Calícoron, etc.

¹⁹ Como, por exemplo, uma estrutura triádica, recorrente no *Hino Homérico a Deméter* (a deusa erra ao longo de nove dias – três vezes três –; os deuses tentam se aproximar três vezes; Perséfone fica um terço do ano no mundo subterrâneo, e esta justificativa para as estações é repetida três vezes; Deméter, Perséfone e Hécate formam um trio), que é retomada e transformada Calímaco: Deméter cruza o Aqueloo três vezes e cada um dos outros rios também três vezes; aguarda três vezes junto ao Calícore, etc. (Cf. Van Tress, 2004, p. 169 e segs.)

Hopkinson, 1984; Van Tress, 2004, p. 171 e segs) – vem subverter, em seu modo de produção e recepção, a herança helênica do hino cultual.

Ora, talvez movido pelas invisíveis roldanas dessa delicada máquina textual, o canto flui, contudo, para o leitor pressuposto *doctus*: o grande número de marcas do registro hínico disseminados nos versos; o uso regular do hexâmetro épico; a interpelação direta à divindade, na abertura; a exortação ao leitor/ouvinte, que é *standard* nos hinos cultuais; a repetição clética dos versos 1-3 – todo um arsenal impressionante de marcas ou signos (Van Tress, 2004, p. 167) – parecem acomodar na tradição dos hinos gregos esse discurso em que se alternam as formas poéticas. E o próprio uso, nesse contexto, do dialeto dórico, vem dar ao conjunto uma tonalidade de hino hierático coral, evocando o horizonte da pólis arcaica, na qual aquela forma dialetal coloria a linguagem do culto. Hunter e Fuhrer chegam a sugerir que Calímaco teria introduzido essa *Kunstsprache* no *Hino a Deméter* para determinar o *locus* imaginário de sua recitação; como o *Banho de Palas* pode ser situado na dórica Argos, ele não estaria, sem dúvida, fora de seu lugar em Cirene (Hunter e Fuher, 2001, p. 148).

A dominante

Estudando a produção hínica de Calímaco, Fantuzzi e Hunter – depois de chamar a atenção para “una sorta de síntesi” realizada, pelos de número 2, 5 e 6, entre os metros e núcleos narrativos de hino homérico e outras características peculiares do hino hierático coral arcaico – insistem no fato de que no *Banho de Palas* e no *Hino a Deméter*, “dorizzanti”, a moldura ritual mantém constantemente a sua relevância, englobando e fazendo depender dela, do ponto de vista funcional, a narrativa mítica, a ponto de transformar a *mise-em-scène* da cerimônia, e não a celebração de um deus, em função estética dominante do poema: “eis porque haveria alguma razão em ver em Calímaco o ‘inventor’ do considerado poema mímico-sacral”, que mais tarde será cultivado por alguns poetas latinos do século I a.C. (Fantuzzi e Hunter, 2002, p. 33).

Tudo indica que os dois especialistas no mundo helenístico valem-se, neste passo – embora não o explicitem –, de um conceito da poética jakobsonina, elaborado pela primeira vez numa conferência pronunciada na Universidade de Masaryk, em Brno (Jakobson, 1973, p. 145 *et passim*), na primavera de 1934: retomando algumas etapas da pesquisa formalista sobre a linguagem poética, o então jovem lingüista procurava cercar a noção de *dominante*, definida como “o elemento focal de uma obra de arte: ela governa, determina e transforma os outros elementos. É

ela que garante a coesão de sua estrutura”. “A dominante especifica a obra”, explica o lingüista russo um pouco mais adiante: assim, se o caráter da linguagem versificada é – o que parece uma tautologia – o seu esquema prosódico, sublinhe-se, entretanto, que o verso constitui-se, ele próprio, como um sistema de valores, com sua hierarquia de valores superiores e inferiores, e, entre eles, o valor supremo, isto é, a dominante, sem a qual (no quadro de um período literário ou de uma tendência artística) “não há verso”. Sob esse aspecto, a marca da poesia checa do século XIV não se encontrava no esquema silábico, mas na rima, de modo a existirem poemas com número desigual de sílabas em suas linhas, no entanto considerados versos por estarem rimados, enquanto não se tolerava, na época, poesia sem rima. E passando a ser a rima, na poesia realista checa do final do século XIX, um procedimento facultativo, o esquema silábico torna-se imperativo: do ponto de vista daquela escola, o *verso livre* era uma *arritmia* inaceitável. Ora, tendo recusado esses dois procedimentos, a literatura checa contemporânea a Jakobson iria colocar o imperativo poético na entonação:

encontraríamos nos três casos os mesmos elementos – rima, esquema silábico, unidade de entonação –; mas uma hierarquia diferente de valores, uma especificidade dos elementos imperativos, indispensáveis (*Idem*, p. 146).

A dominante pode encontrar-se numa obra individual ou num cânone poético tanto quanto no conjunto de normas de uma escola, ou nas manifestações artísticas de uma época considerada como um todo: se as artes visuais dominam na Renascença, o Romantismo atribuiu um valor supremo à música, enquanto na estética realista a dominante poderia ser encontrada na própria linguagem; e este conceito permite assim, observa o *linguiste-poéticien*, uma aproximação mais cuidadosa do que se chamou, em certo momento de “evolução literária”:

na evolução de uma forma poética, trata-se muito menos do desaparecimento de certos elementos e da emergência de outros do que de deslizamentos nas relações mútuas de diversos elementos do sistema – em outras palavras, de uma mudança da dominante (*Idem*, p. 148).

Dominante no período arcaico, o canto épico submete-se – naquele hino de Calímaco que encenava para nós seus coros no âmbito da recriação lúdica de

todo um mundo irremediavelmente perdido – a um oficiante-*metteur-em-scène*: tudo foi ali calculado para produzir determinados efeitos, entre os quais a exaltação dos devotos numa cerimônia religiosa; e embora produzido num crisol de formas mutáveis e citações eruditas, nada, nele, destoa do conjunto, talvez porque, como observa Bruno Snell (Snell, s/d, p. 349), esses hinos *soit-disant* homéricos celebrem também a exaltação do “olho do espírito” na visão do invisível: a aventura de Erisícton, que tem em Calímaco uma estranha graça, inscreve-se, sem contradições profundas, num espetáculo de piedade popular reinventado pela erudição poética; e uns rápidos detalhes realistas da vida cotidiana vêm contribuir, finalmente, para manter as proporções, a medida, a simetria dessa pequena jóia de poesia cultural escrita.

Immixus cubito

Recortada por Ovídio do contexto hínico e transposta para o interior de um círculo de contadores de histórias, a aventura de Erisícton parece ter assegurada, assim, o seu lugar numa espécie de paradigma semântico-narrativo, em cuja moldura inaugural, Aqueloo, que vai enunciar o mito, surge *immixus cubito*, isto é, reclinado na nobre atitude das antigas estátuas de divindades fluviais, como o famoso Marfório do século I d.C., hoje no cortile do Museu Capitolino, e um Nilo do mesmo período, no Vaticano (cf. L.P. Wilkinson, 1956, p. 224); uma imensa escultura de mármore ou granito apoiada num vaso de onde jorra, em lugar de água, palavras; e depois de um instante de silêncio que é, ao mesmo tempo, o signo do efeito provocado no auditório pela narrativa anterior e um branco na página separando dois contos, o deus-rio, ao invocar Proteu de múltiplas formas, relança a atenção para o tema da metamorfose e para o ciclo de lendas no qual vai inscrever a sua, enquanto enuncia, ele próprio, com um despudor que sublinha todas as luzes da ironia a ele subjacente, um daqueles *links* ou *iuncturae*, de sulfurosa reputação entre os professores de retórica, chamados a costurar num conjunto único, em Ovídio, essa verdadeira pulverização de mitos que são – aparentemente – as *Metamorfoses*:

A esposa de Autólico, filha de Erisícton, não tem menor poder.²⁰

²⁰ Met. VIII, 738-9: *Nec minus Autolyçi coniux, Erysichthone nata, / iuris habebat.*

Point de capitonnage

No próprio movimento, entretanto, que o vem articular, na lógica da escrita, a esta frase, o discurso desvia-se da filha para o pai e da metamorfose anunciada para um mito cujo tom inicial sugere, sem dúvida, como observa Galinsky, *seriousness* (Galinsky, 1975, p. 7): ele está concectado, talvez com excessiva clareza, no jogo das antíteses, ao episódio anterior, e reenvia, ao mesmo tempo, por intermédio de um epíteto formular, a uma personagem da segunda parte da *Eneida* que fora também, como Erisícton, um *deorum spreter* (*En.* VIII, 612-13), um *contemptor diuum* (*En.* VII, 648): o conto abre-se, portanto, num diálogo instaurado intra e intertextualmente com figuras míticas e memórias da épica virgiliana que, à maneira de significantes flutuantes – se posso contudo valer-me, aqui, dessa metáfora *with a Lacanian flavour* –, ancoram-se provisoriamente neste *point de capitonnage* que é a palavra *Erisícton*: de um lado, Filêmon e Báucis, exemplos de sublime piedade religiosa; do outro, Mezêncio, o terrível blasfemador e desprezador dos deuses, cuja imagem é construída, no canto VII do famoso épico, num claro contraste com seu filho Lauso, domador de cavalos e vencedor de feras: aquele moço era digno, escreve o poeta, de ser mais feliz sob as ordens paternas e de ter outro pai (*En.* VII, 651).

Pulsões

Assim constituído na tela das citações e no bastidor das formas canônicas, o texto ovidiano põe-se entretanto a estremecer, como que ao impacto de pequenos choques quase imperceptíveis e logo incômodos para o leitor dos clássicos; são aquelas dríades dançando festivas no vetusto bosque sagrado;²¹ a imensidão do próprio lugar; o gigantesco carvalho que é a materialização impertinente, *una nemus*, de um hipérbole; a incorporação de símiles épicos desviados de seu contexto original. E se finos leitores já nos chamaram a atenção para a ambivalência estilística desse discurso, assinalando, também, o jogo de uma metaironia que remete a Calímaco,²² talvez seja também interessante considerar, aqui, todo um processo de profanação da memória poética, amplificado até o absurdo, e um ímpeto muscular

²¹ Galinsky, *loc.cit.*, observa que a sacralidade do lugar não admitiria ninfas “sporting at noontide”, como em Calímaco.

²² *Ibid.*, p. 8: “(Ele) mata um (de seus servos) com palavras zombeteiras acerca da piedade dos homens e a única nota maliciosa, no conjunto, é que o Erisícton de Ovídio parece conhecer o hino de Calímaco (...)”.

muito próximo ao das divindades ovidianas caindo, à maneira de predadores, sobre uma ninfa – com esta tônica de capital importância: se Júpiter, o Sol ou Netuno são movidos por uma pulsão de vida, a energia de Erisícton orienta-se para uma forma de destruição que Freud talvez se visse tentado a articular à pulsão de morte. E enquanto a personagem de Calímaco amolda-se aos estreitos limites da verossimilhança ao abater árvores a fim de construir uma casa para festins, permanece inexplicada a violência da personagem ovidiana, cujos movimentos precipitados os verbos sublinham, numa atmosfera delirante: ele arranca (*rapta securi*) o machado das mãos dos servos e já balança a arma em golpes oblíquos no tronco (*obliquos telum librat in ictus*), quando o carvalho treme, exala um gemido e empalidece; e então (observe-se, neste passo, o efeito provocado pelo deslocamento de um símile épico de seu contexto) o sangue, como o de um touro abatido diante dos altares, jorra, pontuando uma série de ações dominadas por uma urgência injustificada, injustificável.

Assombram-se todos: *obstipuere omnes*, expressão que, sobreposta – para o douto leitor – ao virgiliano *conticuere omnes*, ata esse episódio a um texto fundador contudo negado na própria instância da enunciação e ameaça, assim, toda adesão ingênua ao ritmo narrativo, quebrado como que por uma nota de rodapé (*En.*, II, 1): assombram-se, portanto, todos, e o ferro, mal um pobre servo tem a cabeça decepada, já volta a cair sobre o carvalho, morada de uma ninfa grata a Ceres – revelação feita aliás em vão ao celerado: ele golpeia a árvore e volta a golpeá-la; puxada por cordas, ela desmorona, esmagando sob seu peso uma grande parte da floresta.

Uma explosão de violência muscular; um ato de sacrílega gratuidade; movimentos bruscos, beirando a caricatura; um estrondo, e o texto se dissolve lentamente na procissão dolorosa das dríades enlutadas, rumo à morada de Ceres, que se manifesta: “Há um lugar”, explica ela a uma oréada agreste, “nos confins da Cítia glacial, uma terra sinistra, solo estéril, sem messes, sem árvores; moram ali o Frio que entorpece, a Palidez, o Tremor, e a esfomeada Fome. Ordena-lhe que se esconda nas entranhas [*praecordia*] criminosas [*sclerata*] do sacrílego [*sacrilegi*]; que a fartura não a vença e que supere, na porfia, minhas próprias forças. Para que não te assuste a distância do caminho, toma meu carro, toma meus dragões, que deves governar, com as rédeas, nas alturas”.

A odiosa *gastér*

Na abertura do *Hino a Deméter* de Calímaco há uma voz – sem dúvida feminina – que, em meio à tumultuosa procissão das mulheres iniciadas e não

iniciadas, jovens e velhas, apodera-se da palavra para contar como a deusa ligada à Terra Mãe “havia dado leis divinas às cidades”, “como cortara, a primeira, a palha, colhendo a messe santa das gavelas, para fazê-la calcar aos pés dos bois”, “no tempo em que Triptólemo aprendia a nobre prática”; e se os versos 23-24, que se seguem a esses, estão irremediavelmente mutilados, parece não haver dúvida de que o poeta estava se referindo, naquela lacuna, ao caráter exemplar da punição infligida ao sacrílego Erisícton: imagem da terra cultivada, mas também legisladora, Deméter representa a possibilidade de convívio entre os homens, assim como certos aspectos da “humana condição”, já delineados, com uma clareza quase brutal, por alguns versos da *Odisséia*.

Odisseu dirige-se, no canto VII do grande épico (*Od.*, VII, 208-21), à rainha Arete, desfazendo a suspeita, que ocorrera por um momento a Alcinoou, de ser ele deus: “nada em minha aparência denota um deus”, explica o homem errante, numa dicção épica que me atrevo a simplificar aqui: “pela estatura e pelo talhe mais me aproximo dos perecíveis mortais” (*thnetoîsi brotoîsin*), insiste o marinheiro; e, igualando-se, nas dores, (*álghesi*), ao ser humano “portador das maiores lamentações”, pede então um lugar à mesa do poderoso rei: “Existiria algo mais cachorro (*kýnteron állo*) do que o odioso estômago (*gastér*)? Mesmo tendo eu o coração enlutado, ele quer comer e beber; ele ordena e devo esquecer todos os meus males; e impõe ser preenchido!”

Passagem que delimita para o grego do período arcaico, em sua cruel economia, os limites do homem: antes de tudo um ser “mortal”. E, ao contrário dos divinos, que “duram no ser”, ele se caracteriza, também, de um lado, pela “dor” e, de outro, pela “necessidade de comer”: está, mesmo quando sofre, encadeado ao odioso ventre.

Chantraine faz *gastér* remontar ao verbo grego *graó*, “devorar”, pelo sânscrito *grastar-*, “devorador”, termo do vocabulário astronômico: “que obscurece, eclipse” (isto é: “que devora”): *gastér* é “estômago” e, metaforicamente, “fome”, duas acepções recorrentes em Homero, o que explica as duas possibilidades de tradução, por exemplo, do verso 88 do hino de Calímaco a Deméter: *kakà ... gastér* verte-se, na edição Loeb, em “evil belly” e, na tradução das Belles Lettres, num “appétit mauvais” que é, sem dúvida, uma elegante e correta *tourmure*.

A *gastér* ordena sempre comer e beber; Jean-Pierre Vernant, em “À la table des hommes” anota, com fina precisão: ela “representa no homem aquele elemento ardente, bestial e selvagem, aquela “chiennerie” interna que nos encadeia à necessidade de comer” (Vernant, 1979, p. 95). E Pucci sublinha:

A *gastér* está presente (...) como um princípio vital que impõe aos homens suas necessidades implacáveis. Como uma entidade viva, bestial, ele habita no homem, com suas exigências próprias: é preciso dar-lhe atenção, alimentá-lo e escutá-lo”.²³

Ora, é exatamente a partir do termo *gastér* que despontam, no hino de Calímaco, interessantes paradoxos: banqueteadando-se sem conseguir nunca fartar-se, Erisímaco é apartado, pela fome, pelo estômago – pela *gastér* –, do banquete enquanto espaço cultural helênico, lugar por excelência da *partilha* de alimentos, do convívio e do exercício da memória coletiva; e não é absolutamente inocente o fato de o poeta segregar a sua personagem ao âmago do palácio, em seus profundos recessos que são, no fundo, o ventre, o estômago, a *gastér* da casa:

Envergonhados, nem para banquetes ou refeições em comum
liberavam-no seus pais: todo pretexto era bom. (73-74)
(...)

Pois bem: ele, no recesso da casa, banqueteadando-se ao longo do dia,
comia, comia muito: mais ele comia, e mais estufava
o seu ventre maldito (*kakà ... gastér*). (88-90).

Ocorre-me, neste ponto da leitura, a lembrança de uma técnica fotográfica muito apreciada pelos surrealistas, chamada de *rayogramme*²⁴ em homenagem a seu inventor, o grande Man Ray : eis a Donzela, a Coré, surgindo na tela da memória, prisioneira da caverna infernal por ter mordiscado três sementes de romã; e o texto fica suspenso, assim, entre o jejum e a *mistura* ingerida no ritual dos mistérios; a *gastér* bestial e as partilhas convivais; os imortais que duram no ser e os seres perecíveis; entre o falar e o comer; entre vida e morte.

O vazio

Preso na trama dos anacronismos, o leitor moderno poderia ser também levado a pensar, aqui, em certos distúrbios da alimentação, como a *bulimia* (“fome de boi, fome devoradora”), também impropriamente chamada de hiperorexia (“apetite excessivo”), uma perturbação caracterizada por episódios de ingestão

²³ Pucci, em *Ulysse Polytropos*, cit. por Assunção, 2003-4, p. 56, nota 5.

²⁴ *Rayogrammes* (du nom de Man Ray): sur une feuille de papier sensible à la lumière, on pose des objets qui se dessinent en ombres blanches sur fond viré (noir). (Passeron, 1968, p. 194,)

de grande quantidade de alimentos, que acabam por perder sua função nutritiva, assim como seu valor social: incapaz de experimentar a autêntica sensação de fome nos limites do humano, o bulímico não participa nunca do que chamamos de “refeição”, ato cuja regulação e momentos privilegiados sugerem pausas longas, ritualizadas, uma *medida*, enfim, da qual o banquete helênico é um dos mais notáveis exemplos, com sua harmoniosa conjunção alternada do comer, do beber e do falar.

A alimentação, atividade fundamental que rege as trocas entre o interior e o exterior, entre os outros e si mesmo, é negada, no seu excesso, pelo episódio alexandrino de Erisícton: ultrapassados, nele, todos os limites, abre-se no corpo um vazio que não pode se preencher e é o próprio corpo; e seria talvez interessante lembrar que a dimensão de vergonha do bulímico e seu sofrimento foram transpostos, no hino de Calímaco, para o círculo familiar do infeliz sacrílego, finalmente expulso de todo convívio humano e entregue à dispersão das encruzilhadas onde reina Hecate, ouvido apuradíssimo capaz de captar o mais discreto som de toda dor humana ou divina.

Contaminatio

É personificada à maneira dos alegoristas latinos,²⁵ e muito próxima, para mim, da figura de Gret, a Louca, tal como aparece em Brueghel dos Infernos, que em Ovídio a Fome vem infectar Erisícton,

... embora contrária às obras de Ceres, [ela] executa suas ordens e, transportada pelo vento nos ares até a casa indicada, entra sem tardar no quarto do sacrílego mergulhado (era noite) em sono profundo; toma-o nos dois braços, inocula-se a si mesma no homem e bafeja na sua garganta, peito e boca; esparge a fome em suas veias vazias (*Met.*, VIII, 814-20).

num episódio que faz aflorar à superfície de livro VIII, como num *frottage*,²⁶ a contaminação de Aglaura pela Inveja no Livro II das *Metamorfoses*:

²⁵ Que ainda não é a alegoria latina da Idade Média, mas uma *fictio persona* elaborada por uma dupla invenção: *et corpora et uerba fingimus*, como observa Quintiliano em IX, II, 36. Cf. Cícero, *De Oratore*, III, 205.

²⁶ *Frottage*: on frotte avec un crayon la feuille de papier (ou la toile) posée sur une surface rugueuse ou veinée (bois, tissu, vannerie, pièces de monnaie, etc): les aspérités de cette surface apparaissent sur la feuille. Passeron, 1968, p. 194.

... tendo entrado no quarto da filha de Cécropis, [a Inveja] 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 (*Met.*, II, 796-811).

Partindo, então, da boca escancarada e de um ventre perpetuamente vazio enquanto se enche, a linguagem, em Ovídio, amplifica, acelera os movimentos, intensifica o *pathos*, conduz o episódio para o inquietante espetáculo da autofagia de Erisícton, capturado pelo *ardor edendi*, expressão com que o latino, não lhe permitindo a língua traduzir o cognome hesiódico de *Aethón*, integra à narrativa a sua doença – “o ardente desejo de comer” –, aludindo, ao mesmo tempo, aos versos 66-7 do *Hino a Deméter* de Calímaco:

uma fome
de ardente violência (*limòn /aíthona*) (Van Tress, 2004, p. 186).

E não sei se esta cena final tem algum paralelo na literatura clássica, embora possa recordar ao leitor culto Tideu lacerando a dentadas o crânio do morto Melanipo²⁷, talvez um episódio do *Quixote* e, guardadas as proporções, uma passagem do “Inferno” dantesco: chegando ao fundo do escuro poço, Dante e Virgílio estão caminhando sobre condenados metidos no gelo até à cintura; e é seguindo para o centro em que o universo, tomando base, reúne todo o seu peso, que o florentino, atrás do Guia, vê duas cabeças, em fenda de tal modo postas, que a nuca de uma saía da boca de outra. Qual o faminto que o pão agarra e morde, os dentes de uma no crânio da outra se aferravam, assim como Tideu a dentadas lacerava o crânio do morto Melanipo (cf. *Divina Comédia*, “Inferno”, Canto XXXII:

²⁷ Personagens da *Tebaida* de Estácio. Durante o cerco de Tebas pelos reis coligados, os dois lutaram entre si. Sobrevivendo alguns momentos a Menalipo, Tideu mandou que lhe trouxessem a cabeça do rival morto, a qual mordeu furiosamente.

Alighieri, s/d, p. 108 *et passim*). E então o Conde Ugolino revela a Dante, em admiráveis litotes, o seu inferno:

Na torre – chamada depois disso de Torre da Fome, onde muitos outros sofrerão igual tormento –, através de uma fresta pude contar a passagem de muitas luas, quando certa noite, um sonho mau, fendendo o véu que oculta o futuro, deu-me notícia do que me fora reservado. Adormecidos embora, meus filhinhos pediam pão, sonhando em meio a gemidos. Este [o Arcebispo Rogério, em cujo crânio o Conde Ugolino crava os dentes, nas profundezas do Inferno] me apareceu no sonho como guia e chefe de feroz caçada, encurralando um lobo e seus lobinhos naquele monte que aos pisanos impedem enxergarem Lucca. Matilha esfaimada e colérica, formada por Gualandis, Sismondís e Lanfrancos, perseguiram-nos em fúria. Vi, ao fim de curta perseguição, pai e filhos tombados exangues, os raivosos mastins rompendo-lhes os flancos sangrentos.

Despertei. Era a alva. Adormecidos embora, meus filhinhos pediam pão, sonhando em meio a gemidos. Se ouvindo tal não choras, intuindo o que então antevi, és mais do que cruel e nada existe que te possa conduzir ao pranto. (...)

(...) À primeira luz entrada no doloroso cárcere, pude ver o meu rosto macerado nos quatro rostos pequenos retratado. De ira, mordi as mãos. Eles, cuidando que o gesto eu devia à dura fome, disseram-me com voz e gestos súplices: “Pai, sofreremos dor menor se de nossa carne te nutrires. Dela foste tu a nos vestir; agora tira dela o teu sustento”. A custo me contive para mais não contristá-los. (...) ...ao quarto dia, já agonizante, Gaddo atirou-se aos meus pés e murmurou: “Socorre-me, pai!”, e morreu. E, assim como agora me estás vendo, vi morrer os outros três, um a um, entre o quinto e o sexto dia. Apalpando, busquei seus corpos, pois já cego estava, não os podia ver. Dois dias passei, seus nomes repetindo. E para acabar comigo, o que não pôde a dor e o sofrimento, pôde o longo jejuar” (Alighieri, s/d, p. 11-112).

Como ocorre freqüentemente nas *Metamorfoses*, Ovídio havia tocado num ponto nevrálgico do mito, naquele ponto que o conecta à infância cultural da humanidade; e nele se manifesta, então, o fantasma perigoso da incorporação do outro em si mesmo – o canibalismo –, que deriva, de acordo com a psicanálise, do desejo de conservar o objeto e do temor de destruí-lo: pensamos em Cronos devo-

rando os filhos para manter o poder, mas também na hipótese freudiana da horda primitiva, do assassinio do pai, do seu consumo por parte dos filhos. Ponto imantando do mito, a autofagia de Erisícton é uma imagem perigosa e pulsante.

Mas, como não é também incomum acontecer, Ovídio recua – e aquele momento de risco da narrativa acaba por resolver-se numa seqüência alucinante de movimentos e gestos gratuitos que derivam irresistivelmente para o registro cômico: pensamos na *commedia dell'arte* e nas maravilhosas gravuras em que Callot registrou, com vivacidade e graça, um 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 – e nas máscaras que permitem aplicar aos corpos humanos tudo o que há de grotesco em nosso imaginário do animal.

E é talvez a possibilidade de sobrepor, uma à outra, estas duas imagens, o que permite ao leitor moderno apreender o mito ovidiano de Erisícton na trama daquela categoria estética chamada pelos especialistas em história da arte de “grotesco”, nome que deriva, como se sabe, da descoberta, no final do século XV, de todo um recorte de pintura mural antiga nos restos da *Domus Aurea* neroniana devorada pela terra.

Inmixus cubito

O relato das sucessivas metamorfoses de Mestra, inserido entre o crescendo de fome e a autofagia do *deorum spreitor* enfim castigado, havia relançado o texto para o tema do livro e para seu ponto inaugural na fala de Aqueloo, convocado, agora, a fechar o conjunto de contos que acabamos de ler; ainda *innixus cubito*, isto é, reclinado na nobre atitude de uma estátua colossal, ei-lo, entretanto, a gemer doloroso, quando evoca seu corno perdido num combate com Hércules, mutilação que procura esconder precariamente sob uma grinalda de flores: entre a imagem espetacular de uma escultura antiga em majestosa imobilidade, e seu inesperado estremecimento na pauta da comédia, a narrativa moveu-se nas mãos de um titeriteiro, de um mestre na arte das mudanças politonais. Em Ovídio, os paradigmas e os gêneros, as formas, os estilos e os modos conseguem manter-se, misteriosamente, em perpétuo estado de metamorfose.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALIGHIERI, D. *La Divina Commedia*. Texto critico della Società Dantesca Italiana. Milano: Ulrico Hoepli, 1989.
- _____. *A Divina Comédia*. Trad. de Hernâni Donato. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- ASSUNÇÃO, T. R. “Nota sobre o *gastér* funesto e o ultra-cão na Odisséia”. *Kleos. Revista de Filosofia Antiga da UFRJ*. Rio de Janeiro, vol. 7/8, p. 55-60, 2003-04.
- AUGÉ, M. “Canibalismo”, em *Enciclopédia Einaudi*, vol. 30: Religião-Rito. Lisboa: Imprensa Nacional, 1994, p. 93-104.
- BAYET, J. et al. *L’Influence Grecque sur la Poésie Latine de Catulle à Ovide*. Enretiens sur l’Antiquité Classique, tome II. Génève: Vandoeuvres, 1956.
- BLANCHOT, M. *Lautréamont et Sade*. Paris: 10/18, 1963.
- CASTIGLIONI, L. *Studi intorno alle Fonte e alla Composizione delle Metamorfosi di Ovidio*. Pisa: Stab. Tipografico Succ. Ff. Mistri, 1906.
- COMPAGNON, A. *O Demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- DETIENNE, M. “Deméter”, em Bonnefoy, Y. *Dictionnaire des Mythologies*. Paris: Flammarion, 1981.
- _____. “Pratiques alimentaires et esprit de sacrifice”. In: DETIENNE, M.; VERNANT, J.-P. (org.). *La Cuisine de Sacrifice en Pays Grec*. Paris: Gallimard, 1979. p. 7-35.
- FANTUZZI, M.; HUNTER, R. *Muse e Modelli*. La Poesia Ellenistica da Alessandro ad Augusto. Roma/Bari: Laterza, 2002.
- GALINSKY, G. K. *Ovid’s Metamorphoses. A Introduction to the Basic Aspects*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1975.
- HUNTER, R.; FUHRER, T. “Imaginary Gods? Poetic theology in the *Hymns of Callimachus*”. In: LEHNUS, L. et al. (ed.). *Callimachus: Sept Exposés Suivis de Discussions*. Génève: Fondation Hardt, 2002.
- JAKOBSON, R. “La dominante”, em *Questions de Poétique*. Paris: Seuil, 1973, p. 145-51.
- LAFAYE, G. *Les Métamorphoses d’Ovide et leurs Modèles Grecs*. Paris: Félix Alcan, 1904.
- LESKY, A. *Historia de la Literatura Griega*. Madrid: Gredos, s/d.
- HINDS, S. *The Metamorphoses of Persephone. Ovid and the self-conscious Muse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- HOMERO. *Hymnes*. Texte établi et traduit par Jean Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 2004 (Primeira edição: 1936).

- Hino Homérico a Apolo, O.* Trad. de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo/Campinas: Ateliê Editorial/Editora da Unicamp, 1994.
- Homeric Hymn to Demeter, The.* Ed. by Foley, Helene. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Homeric Hymn to Demeter, The.* Ed. by Richardson, N.J. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- OVÍDIO. *Fasti*. With a English tranlation by James George Frazer, revised by G.P. Goold. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- _____. *Metamorphoses*. Trad. de Bocage. Intr. de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Hedra, 2002.
- _____. *Metamorphoses*. 4 vol. Ed. with a introduction, translation and notes by D.E. Hill. Warminster: Aris & Phillips, 1985, 1992, 1999, 2000.
- PASSERON, R. *Histoire de la Peinture Surréalista*. Paris: Livre de Poche, 1968.
- SAÏD, S. “Les crimes des prétendants, la maison d’Ulysse et les festins de l’*Odysée*”. In: SAÏD, S. et al. *Études de Littérature Ancienne*. Paris: Presses de l’École Normale Supérieure, 1979. p. 9-49.
- VAN TRESS, H. *Poetic Memory*. Allusion in the Poetry of Callimachus and the *Metamorphoses* of Ovid. Leiden/Boston: Brill, 2004.
- VERNANT, J.-P. “À la table des hommes: Mythe de fondation du sacrifice chez Hésiode”, em Detienne, M. e Vernant, J.-P. (orgs.) *La Cuisine de Sacrifice em Pays Grec*. Paris: Gallimard, 1979.
- _____. “Manger au pays du soleil”, em Detienne, M. e Vernant, J.-P. (orgs.), em *La Cuisine de Sacrifice em Pays Grec*. Paris: Gallimard, 1979.
- VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, J. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- WERNER, E. P. N. *Os Hinos de Calímaco*. [Tese] São Paulo: Usp, 2005.

FONTES, Joaquim Brasil. Erysichtonis ora profani. *Dans le crisol des formes mutables*.

RÉSUMÉ: Cet article essaie de saisir, à partir d’une lecture de l’Hymne homérique à Déméter, et ceci dans leurs rapports de dialogue et confront, l’épisode d’Erysichton dans les *Métamorphoses* [725-884]

d'Ovide et l'Hymne de Callimaque à Déméter, relus, l'un et l'autre, dans le cadre d'une théorie des genres littéraires anciens et modernes.

MOTS-CLEFS: Hymne à Déméter; métamorphose; intertextualité; Eryshcton; Ovide; Callimaque.