

INCORPORAÇÃO DE UM MITO OVIDIANO (*METAMORFOSES* VI 412-674) À *PHILOMENA* DE CHRÉTIEN DE TROYES

Matheus Trevizam
[IEL/UNICAMP]

RÉSUMÉ

Dans cet article, nous faisons une analyse comparative entre la *Philomèle* ovidienne (*Métamorphoses* VI 412-674) et la *Philomena* du poète médiéval Chrétien de Troyes. Par l'abordage de la question des genres littéraires et du sens de l'action de Térée aux deux auteurs, on essaye d'esquisser les spécificités de chaque texte.

Mots-clés: genres littéraires; construction de personnages; traduction.

INTRODUÇÃO

A versão de Chrétien de Troyes do episódio mítico de Filomela, oriundo, como se sabe, do antigo fabulário grego e trabalhado por Ovídio em *Metamorfoses* VI 412-674, permite-nos compreender de forma privilegiada alguns aspectos relacionados aos modos de apropriação da cultura antiga nos finais do século XII. Com efeito, em conformidade com a prática medieval de adoção do velho mundo latino como uma das bases essenciais a sua caracterização,¹ observa-se, quanto à “tradução” a que nos reportamos, um

1. Cf. Auerbach, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995, p. 107: *A maioria dos eruditos do século XIX acreditou que a tradição antiga esteve morta durante a Idade Média e que só foi ressuscitada na época da Renascença. Mais recentemente, importantes pesquisas levadas a cabo por eruditos europeus e norte-americanos abalaram profundamente essa concepção. A tradição antiga não deixou jamais de exercer influência na Europa; foi muito vigorosa durante a Idade Média, embora*

esforço pontualmente mensurável de incorporar a cultura literária antiga a valores e perspectivas de uma época diversa.

Neste artigo, buscaremos estabelecer algumas diferenças de constituição poética entre os textos em questão (*Philomela/ Philomena*), especialmente vinculadas à questão dos gêneros literários e, aspecto a esse relacionável, do significado da violência cometida por Tereu contra a cunhada. No primeiro caso, como esperamos demonstrar, o relativo “hibridismo” de gêneros encontrado na versão ovidiana cede espaço a algo sem correspondentes exatos na *Philomena* atribuída a Chrétien de Troyes, resultando num texto aculturado ao universo das letras francesas da época do tradutor; no segundo, a própria vinculação posterior de Tereu a um tipo ficcional que não se identifica mais com uma certa inversão do comportamento convencional dos amantes no quadro da elegia erótica romana permite-nos, no tocante a sua face de infrator ou criminoso, buscar compreendê-lo pela contraposição de suas atitudes a certos valores particulares ao século XII.

ANÁLISE DA *PHILOMELA* OVIDIANA:

A definição exata do estatuto genérico das *Metamorfoses* de Ovídio é algo sujeito a controvérsias: a ousada iniciativa do poeta de narrar pelo viés mítico os fatos da história do mundo desde suas origens até a apoteose de César, sem precedentes diretos nas literaturas antigas, contribui para as hesitações dos críticos.²

Afinal, sabemos que havia na épica greco-latina relativa unidade de ação, isto é, os textos, de extensão considerável e compostos em hexâmetros como as *Metamorfoses*, tratavam até seu desfecho dos feitos realizados num dado momento por um herói ou um grupo de heróis (caso do que se verifica

freqüentemente inconsciente. Foi com o material legado pela civilização antiga que a Idade Média construiu e desenvolveu suas instituições religiosas, políticas e jurídicas, sua filosofia, sua arte e sua literatura.

2. Cf. Gaillard, Jacques; Martin, René. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Nathan, Scodel, 1992, p. 49: *Tout cela fait-il une épopée? Certes, le merveilleux y coule à pleins bords, et l'on retrouve un grand nombre de sujets et de personnages traditionnels de la littérature épique. Néanmoins, comme le note à juste titre J.-M. Frécaut, l'un des spécialistes français d'Ovide, "les 'Métamorphoses' ne sont pas soumises strictement aux lois du genre épique traditionnel, surtout par manque d'une action unitaire... Force est de convenir qu'il s'agit d'une épopée singulière qu'il reste à définir" ("l'Esprit et l'humour chez Ovide", 1972, p. 240). Aussi les a-t-on parfois qualifiées d'"épopée 'sui generis'" (M. von Albrecht); on y a même vu "une parodie de l'épopée" (René Pichon); et Simone Viarre, dans sa thèse très originale consacrée à "l'Image et la pensée dans les 'Métamorphoses'", note avec finesse, p. 440, que "le merveilleux ovidien échappe aux mots parce qu'il n'appartient à aucune catégorie littéraire. Les 'Métamorphoses' relèvent à la fois de l'épopée, du conte populaire, du récit édifiant et – pourquoi pas? C'est au moins vrai pour l'épisode de Dédale et pour un certain climat pseudo-scientifique – de la littérature d'anticipation."*

tipicamente nos poemas homéricos, na *Eneida* virgiliana ou nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodas), sem o desvio desse eixo compositivo para a dispersão.

Dessa maneira, apesar de próximo do modelo épico convencional pelo tipo métrico empregado, pelo uso de recursos expressivos como o símile e mesmo pela temática eventualmente encontrada, Ovídio abre espaço para a experimentação criativa ao compô-las de acordo com princípios caros a sua forma peculiar de diálogo com a tradição literária.³ Isso permite pensar este texto ovidiano como uma espécie de composição cujas matrizes épicas, radicalmente transformadas pela mudança e inclusão de elementos, não mais se deixam reconhecer de forma pura, isentas de fatores inusitados em obras tipologicamente mais ortodoxas da Antigüidade.

O episódio mítico de que nos ocupamos nesta análise constitui um segmento de todo autônomo ou “destacável” do contexto maior das *Metamorfoses*: nele se resolve, como é sabido, o impasse resultante do estupro e mutilação de Filomela por seu cunhado, o rei Tereu da Trácia.⁴ Tem-se, além disso, que o que se poderia considerar como épico (no sentido usual da palavra nos estudos literários) na narrativa ovidiana é acrescido de certas particularidades, entre as quais interessa-nos destacar a moldagem de Tereu, a partir dum dado momento, como o avesso do amante elegíaco.

No tocante aos aspectos épicos do trecho ovidiano, parece-nos útil mencionar a abertura do episódio (v. 412-420), em que, rememorando a prática homérica de elaboração de catálogos,⁵ o autor cita vários nomes de cidades

3. Uma das práticas mais características da obra deste poeta são as experimentações envolvendo a fuga à ortodoxia dos gêneros da literatura antiga. Assim, citando alguns exemplos, o autor funde nas *Heroides* recursos oriundos do imaginário elegíaco (havendo “obsessão” das amantes-autoras que se identificam com o “eu-poético” pelo lamento amoroso) com certos esquemas compositivos afins aos exercícios escolares das *suasoriae*; nos *Amores*, procede crítica e ironicamente em relação ao legado do tipo de poesia amorosa citado; na *Ars amatoria*, alimenta-se maciçamente de temas elegíacos para preencher a estrutura didática do poema; por fim, nas *Metamorfoses* e nos *Fastos*, cria textos que decisivamente desafiam pelo inusitado as tentativas “taxonômicas” dos eruditos.

4. Exceto o tema da compreensão do Universo como algo em constante mutação, pode-se dizer, não há um fio temático ininterrupto a unir todas as numerosas lendas tratadas nas *Metamorfoses*. Portanto, produz-se no poema um grau de fragmentação narrativa impensável numa *Eneida* ou numa *Odisséia*, por exemplo. (cf. Aristóteles; Horácio; Longino. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna, introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1981: VIII 2 *Homero, assim como é superior em tudo mais, parece ter visto muito bem também isso, seja pelo conhecimento da arte, seja pelo seu gênio; escrevendo a “Odisséia”, não narrou tudo quanto aconteceu ao herói, por exemplo, o ferimento do Parnaso, a simulação de loucura quando se arregimentava a tropa, fatos dos quais a ocorrência de um não acarretava a necessidade ou probabilidade do outro, mas compôs a “Odisséia” em torno duma ação única, como a entendemos, e assim também a “Íliada”).*

5. No canto II da *Íliada* homérica tem-se, como é sabido, a célebre passagem de enumeração das naus gregas vindas a Tróia (cf. o seguinte fragmento de Homero. *Íliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, São Paulo: Ediouro, 2002: *Aos moradores da Fócida, Epístrofo e Esquédio trouxeram,/ de Ílito filhos, magnânimo, e netos de Náubolo grande;/ de Ciparisso também, de Pitão, região pedregosa,/ Crisa divina e de Dáulide,*

(por vezes, acompanhados de epítetos) unidas em aliança para derrotar exércitos inimigos; Tereu, neste ponto, insere-se como líder militar de valor, donde lhe vêm o renome e a união com a filha do rei ateniense Pândion.

Conta-se ainda no episódio com a presença de quatro símiles, respectivamente relacionados à imagem da águia e da lebre por ela capturada (v. 516-518), da ovelha (ou da pomba) e de seu predador (v. 527-530), da serpente mutilada (v. 559-560) e da corça arrebatada pela fúria da tigresa (v. 636-637). É curioso, a esse respeito, notar o emprego desses símiles justamente em trechos nos quais a violência aflora: nas duas primeiras ocorrências, tem-se a apresentação dos papéis simbolicamente assumidos por Tereu e Filomela pouco antes ou pouco depois do estupro a que a submete (com a total opressão da segunda personagem); em seguida, a cauda mutilada da serpente é uma imagem patética de nada menos que a língua decepada de Filomela e a tigresa raivosa e a corça, por fim, são associadas a Procne e Ítis, seu filho e vítima fatal da vingança contra Tereu.

Ora, sabemos que os símiles constituem uma figura de elocução tradicionalmente vinculada à linguagem épica desde Homero. Deve-se ainda dizer que, num poeta como ele, uma das situações privilegiadas para que ocorram são precisamente os momentos de manifestação da ira dos guerreiros em combate, vale dizer, aqueles marcados pelo extrapolar impetuoso da violência.⁶ Isso significa que Ovídio, sobretudo em dois dos momentos de emprego dessa figura (ou seja, ao apresentar o rapto insidioso de Filomela como algo paralelo ao das vítimas de aves de rapina e aproximar a fúria de Procne em ataque da de uma fera), animaliza as personagens em forte descontrolo psíquico e prontas a agir de modo destrutivo, de uma maneira bastante evocativa do que havia na épica greco-latina.

Por fim, a presença constante do andamento rítmico dos hexâmetros e a vivacidade ao apresentar os resultados da atuação destrutiva das personagens sobre suas vítimas contribuem a seu modo para manter o nível expressivo em harmonia com a linguagem épica. Sobre o segundo ponto, basta lembrar a frequência com que surgiam nesse universo poético alusões diretas aos ferimentos ou à agonia excruciante dos atingidos em combate: de acordo com

*assim como de Panopéia;/ vieram também, de Anemória, os que vivem à volta do Hiâmpole,
e os que nas margens do divo Cefisso as moradas construíram,/ bem como os que pelas
fontes dele, ainda, em Lilaia, habitavam:/ todos, quarenta navios perfazem, de casco
anegrado. - II 417-524).*

6. Cf. a *Iliada*, XXI 573-580: *Como a pantera, que sai do mais denso da selva ao encontro/
de caçador varonil, sem que espanto, sequer, ou receio/ o coração lhe revele,
quando ouve o ladrar da matilha,/ e, se adiantando-se aquele, de longe ou de perto a vulnera,
não esmorece do ardor combativo, conquanto ferida,/ antes de vir travar-se com ele e
morrer ou matá-lo,/ da mesma forma Agenor, de Antenor o preclaro rebento, não repedava,
disposto a lutar com o forte Pelida.*

um princípio bem difundido das artes representativas, obtém-se por tal meio a estetização do horrível.⁷

Assim, ao insistir morbidamente e com detalhes no ato de mutilação de Filomela [inclusive com a criação de um efeito que se poderia dizer icônico, obtido pelo surgimento da palavra *radix* (a raiz da língua) no verso superior ao do surgimento da palavra *ipsa* (a própria língua decepada e caída no chão)]⁸ e precisar com rigor anatômico a parte do corpo em que Procne golpeia fatalmente o próprio filho,⁹ Ovídio obtém o mesmo efeito incisivo, para o choque da sensibilidade de qualquer leitor atento.

Tendo, pois, considerado (pela gravidade dos eventos envolvidos neste relato, por reportar-se à fabulação mítica como fonte essencial de seu tema, além do uso dos demais recursos expressivos tratados há pouco) que Ovídio se harmoniza com um dos mais elevados patamares representativos da poesia antiga, resta-nos ainda esclarecer o que anunciamos acima em termos de uma mescla dos gêneros elegíaco e épico na passagem.

Para um crítico como Holzberg, a aproximação inicial do comportamento de Tereu daquele observado entre os amantes da elegia erótica romana [em que se inclui a produção perdida de Galo, a de Propércio, a de Tibulo (com Sulpícia/ Ligdamo) e a do próprio Ovídio dos *Amores*] foi indicada pelo poeta como enganosa, isto é, pouco vinculada à realidade de caracterização da personagem:

O comportamento de Tereu neste ponto é como o de Apolo no relato sobre Dafne, em que o deus, antes de recorrer à força, comporta-se como um amante elegíaco. Filomela chama a atenção do rei quando, depois de cinco anos de casamento com Procne na Trácia, ele vai a Atenas a pedido de sua esposa para convidar sua cunhada a visitar-lhe a corte. Inflamado de paixão desde o momento em que põe os olhos sobre Filomela, ele imediatamente começa a planejar ganhá-la para si subornando a ama e os criados e dando-lhe presentes (6.451-463), demonstrando assim que está eminentemente bem familiarizado com a estratégia de conquista ensinada na “Ars amatoria”. O mesmo se aplica à retórica e às lágrimas que ele mobiliza para persuadir Filomela a fazer a jornada para a Trácia (469-471). Mas o narrador nada vê a não ser uma mentira perniciosa no fato de que Tereu assuma o papel de um amante elegíaco, como demonstra seu

7. Cf. a *Iliada*, XIII 386-388/ XIII 410-412: *Atingir desejava/ a Idomeneu, mas, frustrando-lhe o intento, por baixo da barba/ a lança o herói lhe enterrou, indo o bronze nas costas sair-lhe. – Mas não de balde da mão vigorosa escapara a hasta longa;/ no filho de Hipaso, Hipsênor, guerreiro de prol, encravou-se,/ sob o diafragma, no fígado; logo o vigor lhe dissolve.*

8. Cf. Ovidio. *Metamorfosis*. Texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: CSIC, 1994. Volumen II, VI 557-558: *radix micat ultima linguae;/ ipsa iacet terraeque tremens inmurmurat atrae.* – “palpita em convulsões a raiz derradeira da língua;/ ela mesma está no chão e murmura à terra negra agitando-se.”

9. Cf. a edição citada das *Metamorfoses*, VI 641: *ense ferit Progne, lateri qua pectus adhaeret.* – “fere Procne com a espada onde o peito se une ao flanco.”

comentário ao comportamento do rei: “*Pro superi, quantum mortalia pectora caecae/ noctis habent*”; “*Pelos deuses, quanto os peitos mortais de cega/ noite têm*”.¹⁰

Devemos lembrar neste ponto que a elegia erótica romana em geral colocava o apaixonado à mercê da mulher (*puella, domina, era*) a quem se rendia. Disso resultava que ele, absolutamente escravizado pela paixão, devesse sempre se pôr à completa disposição de uma amada frívola e cruel para, eventualmente, obter pequenos momentos de felicidade a seu lado.¹¹

Por esse motivo, a imposição de seu desejo pela força bruta e a violência contra a mulher constituíam algo impraticável no imaginário elegíaco: a relação com a amada, usualmente difícil por suas próprias características de personalidade e costumes, tenderia a piorar ainda mais no caso da prática de quaisquer infrações pelo apaixonado. Em sua busca pela realização afetiva, então, nada lhe seria menos recomendado do que se impor pela brutalidade.¹²

Também sabemos que, na *Arte de amar*, embora submetendo os temas da elegia a significativa transformação de sentidos,¹³ Ovídio nutre-se de conteúdos oriundos dessa produção poética, entre os quais se encontram os meios de sedução “civilizados” citados acima por Holzberg (buscar persuadir amorosamente pelo suborno de criados, pelas lágrimas, pelo envio de presentes...), e que se adaptam sem dificuldades ao esperado do amante elegíaco.

Acrescentamos a esse respeito que, já a partir do momento de encanto inicial por Filomela, surge um elemento perturbador dessa falsa imagem de Tereu: um dos meios cogitados por ele para obter o amor da princesa é nada menos do que um rapto, seguido de uma guerra contra os defensores de sua

10. Cf. Holzberg, Niklas. *Ovid: the poet and his work*. Translated from the German by G. M. Goshgarian. Ithaca and London: Cornell University Press, 2002, p. 134 (aqui, em minha tradução do inglês).

11. Cf. Fedeli, Paolo. Bucolica, lirica, elegia. In: Montanari, Franco (org.). *La poesia latina: forme, autori, problemi*. Roma: NIS, 1991, p. 109: *È esemplare, per comprendere la situazione in cui si descrive l'innamorato elegiaco, l'atteggiamento di Properzio: il poeta che soffre per l'amore non corrisposto, che è pronto a servire umilmente la sua donna, che in luogo di reagire virilmente alle sofferenze d'amore vagheggia la fuga dal mondo e ha preso a detestare le “castae puellae”, si pone automaticamente al di fuori della società, di cui non condivide i principi fondamentali.*

12. Cf. os seguintes versos da *Arte de amar* de Ovídio (Ovide. *L'art d'aimer*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: “Les Belles Lettres”, 1929, II 169-173): *Me memini iratum dominae turbasse capillos:/ Haec mihi quam multos abstulit ira dies!/ Nec puto nec sensi tunicam laniasse, sed ipsa/ Dixerat et pretio est illa redempta meo;* – “Eu me lembro de, com raiva, ter desmanchado o penteado da senhora:/ quantos dias essa raiva não me tirou!/ Não acredito nem percebi ter rasgado a túnica, mas ela mesma/ dissera e foi paga com meu dinheiro.”

13. Cf. Trevizam, Matheus. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da “Ars amatoria” de Ovídio*. Dissertação de mestrado inédita apresentada ao Departamento de Lingüística do IEL-UNICAMP. Campinas, 2003, p. 159-194.

presa (v. 464). É importante ressaltar que essa forma de conquistar o amor de uma mulher encontra, curiosamente, paralelos próximos no rapto de Helena por Páris, cujas conseqüências culminaram na guerra de Tróia e em grandes sofrimentos para os povos nela envolvidos; assim, Ovídio oferece-nos desde o início sinais de que a conduta de Tereu vai afastar-se posteriormente do tom menor da elegia e resultar em eventos de maior peso.

Os momentos que se passam no relato ovidiano a partir do rapto de Filomela até a fase pouco posterior à consumação do estupro, por outro lado (v. 519-562), também nos oferecem dados para compreender a importância da participação do imaginário elegíaco na definição (em negativo) não só da figura do agressor, mas de outros elementos ficcionais encontrados neste trecho.

Observamos, então, que Tereu arrasta sua vítima para uma casa situada em meio à mata onde a tranca, a fim de agir sem arriscar-se a ser descoberto. Na elegia erótica romana típica, havia com muita freqüência o emprego do modelo compositivo do *paraclausithyron*,¹⁴ originário da poesia helenística e relacionado, como se sabe, à representação do lamento do apaixonado diante das portas fechadas de uma mulher inflexível. Nessas circunstâncias, a *puella* “encerrava” o apaixonado exteriormente e se encontrava no pleno comando da situação, livre para dispor de sua casa (e dele) com vistas à satisfação de seus caprichos. Essa situação se desenvolvia invariavelmente nas ruas de uma cidade, já que a vida de liberdade erótico-amorosa e de intensa sociabilidade daqueles nela envolvidos pressupunha que pudessem desfrutar dos benefícios urbanos; o ambiente estranho à cidade (campo), por sua vez, assumia na elegia conotações de um retorno pouco produtivo à moralidade ortodoxa, seja pela vivência de um amor resguardado de turbulências (caso do *love affair* idealizado entre Tibulo e Délia)¹⁵ ou pela vigilância exercida sobre a moça por alguém que a resguardava de contatos com o amante.¹⁶

14. Cf. Legrand, Ph.-E. *La poésie alexandrine*. Paris: Payot, 1924, p. 81-82: *Le thème du fragment Grenfell, – la “lamentation à la porte” ou “paraclausithyron”, – est d’ailleurs un thème assez commun chez les Alexandrins, à cela près que le plus souvent c’est l’homme et non la femme qui se lamente. Des épigrammes d’Asclépiade, de Posidippe, de Callimaque, le traitent avec vivacité et pittoresque. L’amant, quelquefois pris de vin, stationne dans la nuit glacée, sous la pluie, exposé aux morsures du vent; les voisins ont pitié de lui; mais point la coquette qui l’enflamme. Il s’emporte contre elle, souhaite qu’elle souffre un jour la pareille, prévoit avec une satisfaction vindicative que l’âge la rendra moins superbe.*

15. Cf. o comentário de Shea (Shea, George W. *The elegies of Albius Tibullus*. Lanham: University Press of America, 1998, p. 2) à elegia I 1 de Tibulo: *Although this poem may be read as an interior monologue, the poet also imagines it as read or heard by both Messalla and by his mistress Delia, both of whom he addresses in it. It can function, therefore, both as a polite refusal of Messalla’s invitation to join him in a military campaign and as a plea to Delia to join the poet in the simple joys of country life, while they are both young enough to enjoy the delights of making love. (...) The poem is about the choice of a life style which fosters a life of moderation. It concludes with a clear declaration of the poet’s choice: “this is the field I am captain on, good soldier I”, and also with the reaffirmation of the poet’s belief that moderation is the best course in life, which is fraught with danger and surrounded by darkness and death.*

16. Cf. a seguinte elegia (III 14) de Sulpícia, na tradução de Zélia A. Cardoso [Novak, Maria da Glória; Nery, Maria Luiza (org.). *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes,

A situação a que o agressor submete Filomela no relato de Ovídio, porém, diverge do modelo do *paraclausithyron* não só porque o homem se impõe violentamente (ao invés de sujeitar-se, em meio a humilhações, aos desmandos da mulher), mas ainda pela estranha ambientação do “encontro” (na mata, e não na cidade ou no campo), pelo fato de que não mais aguarde ser convidado pela *puella* para dentro de sua casa (mas obrigue-a a entrar num local em que tem o pleno controle da situação) e de que *ela* experimente o sofrimento e as lágrimas nesta versão.

Também não se tinha na elegia a apresentação do amante como homem casado: tratava-se em geral de jovens de vida livre e despreocupada com as necessidades materiais, a julgar pelo tempo (aparentemente irrestrito) de que dispunham para dedicar-se ao amor. Eventualmente, produzia-se certa impressão de que as *puellae* fossem mulheres já “comprometidas”¹⁷ e de alguma maneira livres para relacionar-se com seus jovens amantes, mas, quanto a esses últimos, o mesmo constituía exceção.¹⁸

A fala de Filomela a Tereu sobre um ponto particular de sua culpa, ou seja, a respeito do fato de que, violentando-a, tornou-a “rival da irmã” (v. 537) e a ele mesmo “duas vezes um marido” (v. 538), portanto, contribui para a elaboração de uma imagem do agressor contrastivamente construída. Como se nota, Tereu não é mais um homem tão jovem quanto os amantes elegíacos e, casado e violando uma donzela, torna-se adúltero unicamente pelo desrespeito aos laços conjugais estabelecidos com Procne.

Por fim, a observação de Filomela ao fato de ele a ter feito rival de Procne torna necessário lembrar que, na elegia erótica romana, um dos principais motivos do sofrimento do amante era a infidelidade das *puellae*: essas mulheres imaginárias, cujo modelo mais bem acabado julgamos corresponder à Cíntia properciana, não se contentavam com o amor de um único homem, e sua “dispersão” entre diferentes parceiros constituía por vezes a causa para o desprezo de seu mais devotado servidor.¹⁹ Nesse sentido, altera-se mais uma

1992]: “Chega o indesejado aniversário, que deve ser passado tristemente no campo maçante sem Cerinto. O que é mais agradável do que a cidade? São as casas de campo convenientes às moças? E o gélido rio da região de Arécio? Podes descansar, Messala, excessivamente cuidadoso a meu respeito: essas viagens, meu tio, muitas vezes não me são oportunas. Levada para longe, deixo aqui meu coração e meus sentimentos por minha vontade, embora não permitas que eu a tenha.”

17. Cf. Boucher, Jean-Paul. *Études sur Properce: problèmes d'inspiration et d'art*. Paris: E. de Boccard, 1965, p. 455: *II 32 45 assimile Lesbie et Cynthie, et ce vers suppose, comme l'a bien vu F. Plessis, que Cynthie est une fille de famille, femme mariée ou veuve, qui a choisi la vie libre et provoque par ses hardiesses l'opinion publique.*

18. Em *Amores* III 13 1 (cf. Ovide. *Les amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: “Les Belles Lettres”, 2002), caso único entre todos os poemas do *corpus* elegíaco, o apaixonado revela que tem uma esposa originária do país dos faliscos.

19. Cf. o comentário de Shea (*op. cit.*, p. 51) a respeito do comportamento de Délia, a amante fictícia de Tibulo: *The poet continues to learn that the world of lovers is filled with inconstancy and grief, and this elegy presents his reaction to that deeping understanding.*

vez o quadro estruturador das características dos amantes na elegia e Tereu transfere a Filomela (ou a Procne) o fardo moral suportado unicamente pelos homens naquela produção.

Concluindo brevemente o que dissemos até o presente momento a respeito da complementação elegíaca aos eventuais elementos de feição épica desse texto ovidiano, julgamos, com base no que se comentou (sobretudo pelo acúmulo e conjunção de certos traços associáveis à personagem de Tereu), ser possível afirmar a presença de tal modelo poético. Tal presença, encontrada na passagem de nosso interesse de forma menos marcada do que aquela associável ao influxo épico, faz-se sentir, como explicamos, negativa ou, com menor intensidade, positivamente, o que ajuda a explicar por que nem sempre parece evidente numa leitura superficial. Isso não significa, no entanto, como esperamos ter demonstrado, que o modelo elegíaco não contribua decisivamente para a amálgama genérica desse episódio das *Metamorfoses*, no mínimo enquanto estrutura abstrata evocada pelo que em geral se rejeitava no *corpus* poético a ele associável.

Essa questão nos convida a refletir sobre o significado do ato de Tereu para Ovídio. Sem dúvida, trata-se de um completo descontrole: algumas das imagens evocadas para indicar-lhe o grau de volúpia são tão arrematadoras quanto a menção às chamas que se apoderam dum feixe seco de espigas (v. 456) ou mesmo ao delírio (v. 491-492). Apesar de imputar o descontrole sensual à raça dos trácios (de que essa personagem é o soberano) como um todo (v. 460), não nos parece que o poeta atribua os funestos eventos desencadeados pelo estupro a uma mera fatalidade: o *furor* passional, afinal, bem como o pavor que experimenta sob as ameaças de Filomela, são apresentados por ele como traços de uma personalidade doentia, capaz das maiores atrocidades para fazer prevalecer suas vontades.

É importante notar que, ao recriminar em Tereu a violação da *fides* (“boa-fé”, “empenho à palavra dada”... - v. 534-536), Filomela confere a esta versão do mito indelével pátina de latinidade. Trata-se, com efeito, de um valor fundamental ao código moral dos antigos romanos, tão importante a ponto de ter sido divinizado sob a forma de um ente sagrado a que se prestava culto.²⁰

No caso de Tereu, contribui para piorar-lhe a imagem o fato de que, tendo mentido ao sogro e, posteriormente, à esposa e lesado a ambos de um modo tão grave, viole a *fides* por duas vezes. É importante também pensar em Filomela como alvo dos sofrimentos causados pelo pesar de seus parentes, isto

Delia is deceiving him with another lover just as she had formerly deceived her husband or rich patron with him.

20. Cf. Pereira, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, s.d. Volume II: cultura romana, p. 320: *Da primeira diremos, como V. Pöschl, que está no centro da ordem política, religiosa e jurídica de Roma. Para um dos quatro artigos que a esse respeito dedicou, P. Boyancé pôde mesmo, sem exagero, escolher o título de “Les Romains, le peuple de la ‘fides’.”*

é, que embora não se tenham a rigor rompido juramentos ou vínculos de fidelidade firmados diretamente com ela, cabe-lhe suportar sozinha e indefesa a dor do estupro, da mutilação e de saber traídos aqueles para quem decerto reconhecia constituir objeto de amor e preocupações.

A animalização a que Ovídio submete suas personagens, como dissemos acima, parece ser a única explicação possível para que se entenda tamanho grau de violência: dentro dos limites do humano e do racional, indica-nos o poeta, não se concebem tais extremos de perversidade.²¹

ANÁLISE DA *PHILOMENA* DE CHRÉTIEN DE TROYES:

O texto de Chrétien de Troyes deve ser compreendido no contexto maior de sua composição durante a segunda metade do século XII francês. Nesse período da história cultural, experimentou-se grande interesse pela obra do poeta romano Ovídio,²² por muitos considerado verdadeira autoridade em temática amorosa em razão da variedade e importância de sua produção poética sobre o assunto.

Tal fase de revivescência da obra do poeta pagão coincidiu ainda com o florescimento da lírica galante nas cortes do Meio-Dia da França e, ao norte do país, com o desenvolvimento da forma narrativa do *roman*, em que se aliam a temática da cavalaria guerreira e do amor. Em ambas as produções, como se sabe, as questões relacionadas a esse sentimento são trazidas para o fulcro de duas das mais brilhantes tradições literárias que a Idade Média produziu:²³ basta lembrar as concepções relativas ao que se chamou *fin'amors* no ambiente da lírica provençal e sua difundida influência sobre todas as nascentes literaturas européias.²⁴

21. Julgamos bastante ilustrativo da natureza de tais “excessos” que Ovídio, ao tratar das violências cometidas contra os inocentes (Filomela ou, em seguida, Ítis), apresente os algozes invariavelmente à maneira de animais ferozes e traiçoeiros (águia, um predador indefinido e tigresa).

22. Cf. Curtius, Ernst Robert. *Letteratura europea e medio evo latino*. A cura di Roberto Antonelli. Firenze: La Nuova Italia, p. 112: *Teodulfo li intreccia con descrizioni di attualità; ma tutto rimane ancora all'interno della cornice virgiliana. Siamo nell'“aetas vergiliana”, come la definì il Traube. Poi, nel XII secolo, a Virgilio si affiancano anche Ovidio e gli autori latini di satire.*

23. Referimo-nos aqui à lírica trovadoresca e ao *roman*, tal como praticado por Chrétien de Troyes.

24. Cf. Bassetto, Bruno Fregni. *Elementos de filologia românica*. São Paulo: Edusp, 2001, p. 212: *É sabido, porém, que foram os trovadores os brilhantes consagrados do provençal. Muito antes dos “trouvères” (poetas e jograis do norte, que usavam a “langue d’oïl”) e desvinculados dos ciclos épicos, glória do norte da França, os trovadores elaboraram uma poesia lírica extremamente refinada, tanto no conteúdo como na forma, com uma versificação e uma prosódia de grande riqueza, acompanhadas por melodias de caráter litúrgico. O ideário da lírica trovadoresca consiste em uma concepção original do amor (o “fin’amors”), baseada na idealização da mulher segundo ética humanista, a exaltação da “damna” em uma “joie d’amors”, o aperfeiçoamento moral do amante, levado pelas*

Como observa Kay, o chamado “amor cortês”, segundo certa terminologia moderna, é um conceito de definição fluida, sujeito a várias tentativas de aclaramento (ou mesmo ataques!) desde o final do século XIX.²⁵ Em que pese a essas dificuldades reais, no entanto, parece haver certo consenso da crítica no sentido da aceitação da idéia da conquista amorosa da mulher como um caminho em que se produz a “depuração” ou melhoria espiritual do apaixonado: colocado diante de uma situação em que a dama desejada se encontra em posição superior, o homem que intenta conquistá-la deve dar provas de seu valor moral (manifesto pela constância, pela discrição, pela coragem, pela fidelidade, pela persistência, pela fé...) para que seja considerado digno e admitido pouco a pouco em seu coração.

Tendo encontrado na lírica occitânica seu espaço inicial de surgimento, tal concepção do amor, inegável produto do refinamento de costumes e sensibilidade de uma sociedade que se diferenciava da rudeza de tempos anteriores, adquiriu grande vigor e poder de influência e espalhou-se também para o norte da França, enriquecendo com suas particularidades o universo do *roman*.²⁶

Mas o “amor cortês” não é uma experiência unicamente espiritual, ou seja, sem que haja qualquer tipo de contato físico entre os amantes. Em seu tratado sobre o amor, André Capelão diferencia, a propósito, o chamado “amor puro” do “amor misto”, correspondendo ao segundo uma vivência completa da sexualidade e ao primeiro algo mais moderado, sem, contudo, excluir a visão da nudez da dama ou mesmo as carícias feitas “com pudor”.²⁷ *O fin’amors*,

qualidades morais (“vertu”) da dama. Esses elementos tornaram a lírica trovadoresca um dos pontos altos da poesia e do pensamento universais, atraindo os talentos poéticos europeus de toda a França, da Península Ibérica, da Itália e até mesmo da Alemanha. Por isso, nos séculos XI, XII e XIII, o provençal é a língua-tipo da poesia lírica, como o galego-português o será mais tarde na Ibéria. O florescimento dessa língua literária foi facilitado pela aceitação que os trovadores tiveram junto aos senhores feudais, a reis e a imperadores, não apenas na Provença mas em muitas cortes européias.

25. Kay, Sarah. Courts, clerks and courtly love. In: Krueger, Roberta L. (org.). *The Cambridge companion to medieval romance*. Cambridge: University Press, 2000, p. 84.

26. Cf. a nota de número 24 e Auerbach, *op. cit.*, p. 116-117.

27. Cf. Capelão, André. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 160-163: *Quero também revelar-vos outra coisa que tenho em mente e que muitos de nós, bem sei, escondem no fundo do coração; mas não creio que o ignoreis: existe uma espécie de amor que é puro e existe outra que se chama amor misto. É o amor puro que une os corações de dois amantes com toda a força da paixão. Consiste na contemplação do espírito e nos sentimentos do coração; vai até o beijo na boca, o abraço e o contato físico, mas pudico, com a amante nua; o prazer último está excluído, sendo ele vedado a quem queira amar na pureza. É a essa espécie de amor que devem apegar-se com todas as forças aqueles que pretendem amar, pois ele nunca pára de fortalecer-se; e não sabemos de ninguém que tenha jamais lamentado dedicar-se a ele; e, quanto mais dádivas ele nos oferece, mais dádivas queremos. (...) Mas chama-se misto o amor que se realiza em todos os prazeres da carne e cujo ponto culminante está no ato último, obra de Vênus. Qual é a natureza desse amor? Pelo que dissemos antes, será fácil descobrir: ele acaba depressa, dura pouco, e freqüentemente nos arrependemos de lhe*

por outro lado, apenas pode realizar-se entre um homem e uma mulher que não sejam unidos pelos laços do matrimônio: enquanto algo a ser conquistado com esforços pelo amante e cedido de boa vontade pela amada, jamais poderia coincidir com as obrigações sociais e a compulsoriedade da união (sexual, inclusive) entre os casados.

O texto da *Philomena*, evidentemente, não se enquadra com rigor no modelo compositivo de uma produção como o *roman*, mas algumas de suas características (a exemplo do metro – versos octossílabos pareados –, do enfoque na temática erótico-amorosa, do destaque concedido à personagem feminina que lhe dá o título, da admissão do interesse pela obra mundana de Ovídio...) contribuem para situá-lo numa atmosfera cultural parecida com aquela cujas características esboçamos brevemente até aqui.

Um ponto que julgamos de interesse para sua análise diz respeito ao fato de que, ao produzir a *Philomena*, Chrétien nutriu-se com algum rigor somente da estrutura narrativa do mito ovidiano, ou seja, da fábula tal como apresentada no relato do autor pagão: segundo as observações de C. de Boer, esse poeta se inspira “em linhas gerais” na versão antiga que tem diante dos olhos, sem, portanto, acrescentar ou retirar *eventos*.²⁸

Não se trata, porém, de uma tradução produzida segundo os parâmetros de “fidelidade” esperados para essa atividade em nossos dias. Tudo se passa, ao invés disso, como se o autor submetesse uma estrutura herdada ao uso de uma roupagem muito distinta, flagrantemente afinada com os gostos e perspectivas relativos a sua época. Isso significa, pois, uma apropriação alterada do legado antigo.

Assim, de acordo com um fenômeno observado por Bezzola na transposição dos temas antigos para a literatura medieval (a exemplo do que vemos no *Roman d'Éneas* e *d'Alexandre*),²⁹ as personagens da *Philomena*, embora apresentadas como homens e mulheres inseridos na Antigüidade pagã, apresentam comportamentos e características identificáveis com os membros da nobreza da época do tradutor. Isso explica por que Filomena, educada como as grandes damas francesas do período considerado (v. 174-204), aprecia

termos cedido, pois, com isso, ofendemos o próximo, cometemos uma injúria contra o Rei dos Céus e ficamos expostos a grandes perigos. Dizendo essas palavras, não pretendo condenar esse amor misto; desejo apenas mostrar qual dos dois amores é preferível.

28. Cf. o prefácio à tradução da *Philomena* de Chrétien de Troyes, in *Romans*. Édition de C. de Boer, traduction d'Olivier Collet. Paris: La Pochothèque, 1994, p. 1227.

29. Cf. Bezzola, Reto R. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200). Troisième partie – la société courtoise: littérature de cour et littérature courtoise*. Paris, Genève: Slatkine, Champion, 1984, p. 274-275: *Comme l'avait fait le “Roman d'Alexandre”, le “Roman de Thèbes” assimile sans scrupules l'Antiquité aux mœurs de son époque. Son auteur ne se gêne pas de commettre les pires anachronismes, qui devaient sembler tout à fait naturels, et tout au plus amuser ses lecteurs comme ils font sourire un naïf lecteur moderne, qui oublie qu'il fallut attendre le dix-neuvième siècle, et avec lui la fin de tout style vivant dans l'art et dans la vie, pour attribuer dans une oeuvre d'art une importance quelconque à la “couleur locale” et à la “reconstruction des mœurs et coutumes de l'époque”.*

os jogos de salão, a caça com falcões,³⁰ o exercício da música em instrumentos característicos da época medieval, o trabalho ao tear e o conhecimento do latim e dos *auctores*...

Também sobressai para o leitor atento que o narrador, muito mais inclinado a interferir no relato apresentado do que o das *Metamorfoses*, olha para o mundo antigo com a visão do estranhamento e explicita sem pejo tudo aquilo que censura naquele contexto: julgamos especialmente esclarecedoras desse aspecto as menções aos deuses e ritos pagãos como realidades de teor demoníaco. Assim, o autor medieval não hesita em assimilar o deus romano Plutão (como se sabe, responsável pelo domínio do reino subterrâneo dos mortos na Antigüidade), a quem Procne sacrifica, ao papel de um certo “chefe dos demônios” e o Hades pagão a um inferno onde são abrasadas as almas (v. 1045-1048).

Introduzem-se ainda na trama compositiva da *Philomena* vários temas caros à moral cristã. Referimo-nos, evidentemente, ao ato de Tereu como um *pecado* inspirado pela tentação carnal (v. 212), do *arrepentimento* a que sua cunhada o convida antes da consumação do mal (v. 830) e da *vergonha* por ele experimentada em seguida (como resultado de seu desmascaramento moral como malfeitor) diante da esposa e de sua vítima (v. 1417). Além disso, não se pode omitir o fato de que, ao comentar, o narrador muitas vezes moralize, isto é, posicione-se contrariamente a tudo o que se afasta dos padrões de conduta considerados aceitáveis e passe a discorrer em tom condenatório sobre o mal: os versos finais do episódio (introduzidos à maneira do “fecho” narrativo tradicional dos contos de fadas – v. 1454-1468) e a importante seqüência em que, dialogicamente, estabelece sua visão a respeito do significado nocivo do amor (v. 392-448) constituem exemplos disto.

Carlos García Gual ressaltou na produção romanesca da Idade Média (a que Chrétien se vincula como o mais talentoso poeta) o importante papel atribuído, de maneira até então sem precedentes, à mulher.³¹ Muitas vezes, como é o caso da personagem da rainha Genebra em seu *Lancelot*, a dama

30. Cf. Pastoreau, Michel. *No tempo dos cavaleiros da tábola redonda*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cia. das Letras/ Círculo do Livro, 1989, p. 138: *Num lugar à parte deve ser colocada a caça com o falcão, introduzida no Ocidente no começo do século XI e rapidamente transformada num dos passatempos favoritos da sociedade aristocrática. Trata-se, de fato, de uma atividade tipicamente nobre, cruel e elegante ao mesmo tempo, e da qual as damas não deixam de participar.*

31. Cf. Gual, Carlos García. *Primeras novelas europeas*. Madrid: Istmo, 1990, p. 65: *Sin duda que la influencia del publico femenino es aquí decisiva. Se podría recordar a las nobles patronas de algunos novelistas, como la condesa María de Champaña, que encarga a Chrétien la historia de Lanzarote en pos de la amada reina Ginebra, o a las lectoras de novelas. Para ellas, la descripción de interiores y cenas de género, el bien decir cortesano y el refinado sentimentalismo, la derivación de la proeza al torneo ante los ojos de una dama que recibe el homenaje y premia a su galán victorioso, constituyen la mayor atracción. En fin, no sólo para el público femenino de la época era la descripción sentimental lo más atractivo de las novelas; también para el lector moderno resulta ese aspecto una de las grandes aportaciones de la novela a la civilización.*

sobrepuja os homens por vários atributos pessoais (físicos ou de espírito) e adquire posição de primeiro plano na trama. Embora a “sedução” de Filomena ocorra de maneira brutal no texto de que nos ocupamos, isto é, de todo distinta da disciplina observada para ganhar cortesmente o coração das damas, não se pode deixar de notar que os motivos do interesse amoroso dos homens são muito parecidos em ambos os casos: bem mais do que pelos traços de refinamento advindos do nascimento num meio social privilegiado, é evidente que Filomena é apresentada por Chrétien como uma mulher desejável porque bela (v. 129-133).

O entendimento do aspecto físico como algo fundamental ao nascimento da paixão, aliás, constitui uma espécie de lugar-comum de cultura no período. A própria definição do sentimento amoroso por André Capelão, em sua obra supracitada, passa pelo sentido do olhar enquanto elemento necessário à interiorização do desejo por uma mulher.³² Interessa-nos ainda, a esse respeito, transcrever o seguinte comentário de M. Pastoreau:

Enquanto a dama idolatrada pelos trovadores apresenta-se geralmente como um ser diáfano, idealizado, sublime, a heroína dos romancistas do norte é sempre uma criatura de carne. Pelo menos tanto quanto sua perfeição moral, é a beleza de seu corpo que seduz o cavaleiro. O amor nasce inicialmente da atração física. O próprio Gawain, o sol de toda a cavalaria, parece freqüentemente preferir um rosto bonito a uma bela alma. É verdade que, nessa segunda metade do século XII, a maior parte dos autores, e provavelmente a do público, crê na identidade entre o Bem e o Belo. Uma bela aparência não pode senão refletir profundas qualidades interiores. É só a partir dos anos 1220-1230 que essa idéia, inteiramente platônica, desaparece da literatura cortês.³³

Parece curioso na *Philomena* que, em primeiro lugar, dê-se grande espaço e desenvolvimento à descrição estereotipada da beleza dessa mulher: segundo o comentário do prefaciador na edição supracitada, Chrétien destaca-se com vantagem neste ponto em relação ao que víamos no original ovidiano,³⁴ em conformidade com o gosto dos eruditos da época pela elaboração estilística dos textos. Desse modo, atendo-se aos usos herdados da retórica greco-latina, nosso tradutor emprega esse recurso expressivo para produzir a persuasão poética em relação ao potencial de despertar o desejo naturalmente associável à personagem.

O segundo aspecto vinculado à apresentação favorável da dama, fisicamente falando, diz respeito ao que julgamos consistir, na versão medieval, num esboço mais rígido de personalidade. Explica-se: em Ovídio, muito embora a violência fosse a mesma, isto é, a culpa pelo estupro e suas

32. Cf. Capelão, *op. cit.*, p. 5: *Amor é uma paixão natural que nasce da visão da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza.*

33. Cf. Pastoreau, *op. cit.*, p. 146.

34. Cf. a edição citada da obra de Chrétien, p. 1227.

conseqüências coubessem essencialmente a Tereu, a imagem moral da vítima era nuançada por certa ambigüidade ausente do texto de Chrétien.

Julgamos importante, a esse respeito, atentar para o fato de que os gestos de Filomela naquele contexto, ao tentar persuadir o pai hesitante a deixá-la embarcar para a Trácia, tinham algo de sedutor, no sentido de lembrarem carícias amorosas (cf. VI 478-482). Uma parte significativa do desejo de Tereu, por sinal (já que desejaria tornar-se o pai da moça naquele momento para desfrutar do contato físico com ela), alimenta-se dessa visão do que lhe era impossível obter por direito. Também não se pode esquecer a estranha participação dessa personagem no desfecho da vingança contra o agressor: o modo de dizer empregado por Ovídio para referir-se ao ato de assassinar Ítis dá margem a uma certa ambigüidade, impossibilitando, a nosso ver, distinguir com clareza se ela teve um papel ativo nele (contribuindo com Procne para matar o sobrinho) ou se, ao degolá-lo, apenas agiu sobre um cadáver.³⁵

O mesmo não se dá, decerto, na *Philomena*: a protagonista, manifestando cautela em relação às reticências do pai sobre sua partida para o país estrangeiro (de que Tereu lhe falara anteriormente, obtendo-lhe a aprovação), deixa ao cunhado o papel de buscar persuadi-lo *com suas próprias palavras* (v. 320). Nota-se, pois, em relação a este aspecto, a quase que completa ausência de envolvimento da moça no gesto.

Por outro lado, não pesa sombra de dúvida alguma sobre sua completa “inocência” no momento do assassinato de Ítis: Chrétien é explícito e taxativo no tocante à inteira responsabilidade de Procne pela morte do menino, já que à mãe, e a ninguém mais, cabe-lhe a degola nesta versão (v. 1332). Diversamente do que víamos no original latino, Filomena limita-se aqui a ajudar no preparo da funesta refeição a ser posteriormente servida ao cunhado, parcela de culpa que, em Ovídio, era ainda algo agravada pela impressionante descrição de seus gestos (e do que se passava com o corpo semivivo)³⁶ neste momento.

Com esse longo comentário, pretendemos reunir dados que nos permitissem, como sugerimos acima, pensar na personagem medieval de Filomena como quem apresentasse características mais afins à posição de vítima (sem, pois, tantas suspeitas de ter procedido mal). Tal rejeição do que apontamos nas *Metamorfoses* em termos de uma relativa modulação da personalidade da protagonista justifica-se, acreditamos, pelo fato de que esse texto passa a ter funções moralizadoras ao ser reescrito por Chrétien: nessas circunstâncias, como justificar que um relato destinado a exemplificar o duro castigo devido a um infrator tivesse por “justiceira” uma vítima talvez “culpada” do estupro ou assassina?

35. Cf. a edição citada das *Metamorfoses*, VI 642-643: *satis illi ad fata uel unum/uulnus erat, iugulum ferro Philomela resoluit*. – “já era o bastante para liqüidá-lo uma só/ferida, mas Filomela o colo com ferro cortou.”

36. Cf., por exemplo, na edição citada das *Metamorfoses*, VI 646: *manant penetralia tabo* – “as entranhas manam o cruor.”

Dessa maneira, no encaixe das observações de Pastoreau, consideramos que o tradutor medieval harmoniza habilmente em sua versão a apresentação em destaque da beleza física de Filomena com uma caracterização pessoal menos negativa do que a possibilitada por certos elementos do texto ovidiano. É interessante notar que os traços negativos de sua conduta, não podendo ser de todo eliminados pela própria opção de manter-se fiel à estrutura encontrada no poeta latino, poderiam passar até certo ponto por algo “desculpável” para o público medieval, já que, como dissemos, o autor situa a ação na Antigüidade pagã. A inexistência dos padrões morais cristãos naquela fase da história humana justificaria, em parte, que nem mesmo os “bons” dos tempos anteriores à Revelação se encontrassem em condições de ajustar-se por completo aos critérios de justiça subseqüentes.

Além da longa descrição física de Filomena, destaca-se formalmente na versão medieval o emprego dos esquemas retóricos do debate e da *disputatio*:³⁷ em certos trechos da obra, especialmente ao desejar expor seus pontos-de-vista de modo convincente e fundamentado, o narrador põe em cena uma espécie de *alter-ego*, cujas perguntas breves ou eventuais divergências de opinião servem de útil “provocação” para o desenvolvimento de idéias.

Pode-se afirmar com segurança que, exceto por esses recursos, pouco se deve aqui à técnica de composição antiga: como dissemos, caracteriza metricamente o texto o emprego dos octossílabos pareados, forma rítmica peculiar às narrativas de corte do período. Portanto, troca-se por completo a solenidade dos hexâmetros latinos por uma cadência graciosamente ligeira: a menor extensão da forma métrica, favorecedora da agilização da narrativa, e a existência de rimas variadas ao término de cada par de versos contribuem para conferir às obras assim compostas sonoridades impensáveis na tradição formal a que Ovídio se vincula.

Também desaparecem por completo os símiles ovidianos, favorecendo-se, dessa maneira, o distanciamento efetivo de um dos traços genéricos mais

37. Cf. no prefácio à edição citada da obra de André Capelão, as seguintes palavras a respeito da *disputatio* (p. XXVI-XXVII): A “*disputatio*” é um exercício de discussão em que, sob a direção do mestre, procede-se ao exame crítico de uma questão. Esse método, que consiste numa troca de objeções e de respostas, não é novo no século XII, mas, por basear-se nas obras de lógica de Aristóteles, é alvo de grande predileção nessa época, desempenhando papel importante no “trivium” em termos de ensino de gramática e dialética. Esse exercício nada tem de estéril; M. Grabmann destaca, sobre a dialética, já num manuscrito do século XI, que “*per disputandi regulam intellectum mentis acuit*” (que ela afia a inteligência por meio das regras da disputa). Um outro manuscrito do fim do século XII, que também trata da “*disputatio*” no âmbito do ensino da teologia, informa que a “*disputatio est rationis inductio ad aliquid probandum vel contradicendum. In omni autem disputatione legitima convenit esse interrogationem, responsionem, propositionem, affirmationem, negationem, argumentationem et conclusionem*” (A disputa é um modo de induzir a razão a provar ou a refutar alguma coisa. Em toda disputa legítima, é preciso que haja interrogação, resposta, proposição, afirmação, negação, exposição das provas, argumentação e conclusão); trata-se da “*disputatio in forma*” (disputa na forma devida), de que se distingue a “*disputatio extra formam*”, que adota procedimentos mais livres.

característicos da épica antiga e a assimilação do tema por uma poética própria. Não julgamos, nesse sentido, que o emprego dos esquemas retóricos supracitados venha abalar tal autonomia criativa: como se nota, o período medieval pôde adaptar a herança clássica aos próprios anseios, dela selecionando o que se acreditava convir às suas formas de pensamento e expressão.

Uma vez abandonada definitivamente a estrutura da épica antiga, é o caso de nos perguntarmos o que foi feito da herança elegíaca na *Philomena*. Como explicamos ao tratar da produção de Ovídio, fundamentavam nossas idéias a respeito de sua presença na obra sobretudo o hábito do autor de interpenetrar ludicamente os gêneros e a peculiar caracterização do rei da Trácia. Na tradução de que nos ocupamos presentemente, porém, o mesmo não se dá com tanta imediatez e clareza: apesar, como dissemos, do interesse, conforme certo gosto da época, pela temática erótica oriunda da obra desse autor (elegíaca, inclusive) e do fato de que Tereu, em ambas as produções consideradas, comporte-se como um mau amante pelos velhos parâmetros da elegia, a assimilação de tais fatores pela cultura medieval contribui para o natural redirecionamento das questões.

Assim, parece-nos sintomático que Chrétien elimine de sua versão do relato certos meios de conquista considerados pelo agressor na *Philomela* original: diante do estonteante aspecto de Filomena, Tereu, aqui, não pensa jamais em ofertar presentes ou corromper os criados, mas serve-se diretamente da palavra para persuadir o sogro (v. 320 ss.).

Ao conduzir a vítima para o covil isolado onde pretende violentá-la, nota-se ainda que a personagem não parte de imediato para o uso da força. A relativa “gentileza” com que trata a moça nos instantes iniciais do rapto (buscando convencê-la com pedidos a conceder seu amor de livre e espontânea vontade) mantém nexos com a prática medieval do cortejo das damas: Tereu chega mesmo a mencionar a manutenção do segredo entre ambos os amantes como algo importante à conservação do amor (v. 763-770). Ora, sabemos que, no imaginário cortês (em que a relação amorosa também passava pelo viés extraconjugal), o interesse despertado no homem pelos atributos da dama só poderia ser correspondido caso ela se dispusesse a conceder-lhe seu afeto e que, dentre as virtudes de um bom amante, contava-se a firme disposição para preservar um relacionamento ilícito resguardado das vistas de terceiros.

Logo, porém, notam-se perturbações em relação a tal modelo de refinada disciplina de maneiras: Filomena é uma donzela cuja guarda (por sua virgindade, inclusive) fora confiada a Tereu por seu velho pai. Além disso, ao violentá-la brutalmente, o agressor furta-se ao código cortês no tocante à humilde submissão aos desejos da dama³⁸ e à presença do mérito enquanto requisito indispensável para a conquista.

38. Cf. Capelão, *op. cit.*, p. 260: V. *O que o amante obtém sem assentimento da amante não tem sabor algum.*

Podemos atribuir ao texto da *Philomena*, portanto, um estatuto genérico bem diferenciado da mesma dinâmica observada no texto ovidiano. De fato, cessa aqui, como esperamos ter demonstrado, a adoção direta dos moldes elegíaco e épico enquanto diretrizes compositivas essenciais à estruturação da obra.

No tocante à passagem de apresentação do abuso (740-857), vários traços de sua estruturação apontam para o reforço da dramaticidade: referimo-nos às repetições e paralelismos, às falas rigorosamente alternadas de Filomela e Tereu nesse momento de crise e às intervenções do narrador. A repetição se dá nesse texto de um modo afim, em vários sentidos, à manutenção de uma certa circularidade do discurso: além das rimas presentes ao final de cada par de versos, a que se pode atribuir o andamento rítmico mais evidente de todo o trecho, notamos também a retomada de palavras ou expressões “aparentadas” [*puet estre* (v. 746), *puet aparcevoir* (v. 747)/ *doucemant* (v. 749), *douce* (v. 753), *douz* (v. 757)/ *mal feire* (v. 753), *mal feire* (v. 762)/ *mauvés* (v. 758), *mauvestié* (v. 759), *mauvestié* (v. 761)/ *amor* (v. 764), *je vos aim* (v. 767), *je vos aim* (v. 772), *amors* (v. 775), *vos aim* (v. 778)/ *celee* (v. 769), *celee* (v. 771), *celer* (v. 773)/ *teisiez* (v. 776), *teirai* (v. 777), *teisiez* (v. 777)/ *ma seror* (v. 784), *ma suer* (v. 786)/ *ne ferai* (v. 788), *ne feroiz* (v. 789)...] e os paralelismos [*ne les voit* (v. 743), *ne ne ot* (v. 743), *ne set* (v. 746), *ne ne se puet* (v. 746)/ *celee, biaux sire* (v. 771), *avoi, sire* (v. 781)/ *fel enuieus* (v. 808), *fel mauvés* (v. 809), *fel demesurez* (v. 809), *fel traitres* (v. 810), *fel parjurez* (v. 810), *fel cuirvez* (v. 811), *fel de pute loi* (v. 811)/ *ou sont li deu* (v. 822), *ou est la fois* (v. 822), *ou sont les lermes* (v. 824)...].

Além disso, a manutenção da alternância rigorosa das falas das personagens até o momento em que Filomela recomenda a Tereu o arrependimento (visto que, em seguida, nada mais se diz) também contribui a seu modo para a circularidade estrutural da passagem de que nos ocupamos. É curioso, a esse respeito, notar que mesmo as curtíssimas respostas dadas por eles em duas ocasiões [*ne feroiz? - non!* (v. 789)/ *feroiz? - oïl, sanz nul respit*, (v. 795)] se adaptam a tal quadro de homogeneidade, já que os interlocutores antecedentes e posteriores a cada uma, vindo sempre a coincidir com alguém diverso de quem responde, favorecem a alternância perfeita.

Quanto à participação do narrador nessa passagem específica do relato, vê-se como que seu engajamento nos fatos apresentados, sem a mera frieza expositiva de quem apenas mostrasse objetivamente um crime. Assim, observamos a presença da moralização (constituindo-se a escolha lexical dos termos designativos dos gestos de Tereu ou de sua pessoa numa peça fundamental desse efeito),³⁹ o pesar em relação a Filomela⁴⁰ e o emprego de um ditado enquanto marcas concretas de suas posições.⁴¹

39. Cf., por exemplo, no texto da *Filomena*, as expressões: *maufeitor* (v. 754), *mauvés* (v. 758), *fel* (“cruel”, v. 758), *estouz* (“violento”, v. 758), *mauvestié* (v. 759).

40. *Ibidem*, v. 833: *Einsi la lasse, la dolante* (“Assim, a desgraçada, a infeliz”).

41. *Ibidem*, v. 840-841: *“Toz jorz atret/ Li uns maus l’autre et sel norrist”* – “Sempre um mal a outro acarreta e alimenta”.

Devemos agora voltar-nos brevemente para o esclarecimento do significado do próprio ato do agressor nesta versão do relato, de modo análogo ao que se fez ao tratar da *Philomela* original. Parece-nos flagrante, a esse respeito, que a figura do tirano se revista aqui de tons bastante sombrios, num sentido de todo ausente da versão latina: referimo-nos, evidentemente, ao fato de que as infrações do estupro e da mutilação (ou, segundo certas concepções cristãs, do próprio desejo)⁴² sejam apresentadas pelo tradutor como resultados da atuação diabólica sobre os homens.

Não se trata mais, portanto, de um mero descontrole possibilitado pela fuga do homem (sob influência do transbordar das paixões) aos limites propriamente condizentes com sua condição de ser racional, mas de uma rendição completa às forças do Mal. Assim, vem somar-se à brutalidade das ações do algoz sobre sua vítima neste novo contexto a mancha do pecado e, portanto, da condenação. Esse fator possibilitaria compreender a metamorfose final e a conseqüente animalização de Tereu com certa conotação de rebaixamento ou castigo, e não mais, como na obra de Ovídio, com a de um mero prosseguimento para uma bestialidade a que já se tendia desde o momento da prática de tamanha violência.

Nossa gratidão ao Prof. Dr. Alexandre S. Carneiro (DTL IEL-UNICAMP) pela valiosa ajuda e disponibilidade durante a elaboração deste artigo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna, introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1981.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1995.
- BASSETTO, Bruno Fregni. *Elementos de filologia românica*. São Paulo: Edusp, 2001.
- BEZZOLA, Reto R. *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident (500-1200). Troisième partie – la société courtoise: littérature de cour et littérature courtoise*. Paris, Genève: Slatkine, Champion, 1984.
- BOUCHER, Jean-Paul. *Études sur Properce: problèmes d'inspiration et d'art*. Paris: E. de Boccard, 1965.
- CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- CHRÉTIEN de Troyes. *Romans*. Édition de C. de Boer, traduction d'Olivier Collet. Paris: La Pochothèque, 1994.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Letteratura europea e medio evo latino*. A cura di Roberto Antonelli. Firenze: La Nuova Italia, 1995.

⁴² Cf. Capelão, *op. cit.*, p. 275: *Há mais uma razão que nos incita a abster-nos absolutamente de amar: é que a castidade e a continência são contadas como virtudes, donde seus contrários, ou seja, a luxúria e a volúpia, serem necessariamente classificados entre os vícios.*

- FEDELI, Paolo. Bucolica, lirica, elegia. In: MONTANARI, Franco (org.). *La poesia latina: forme, autori, problemi*. Roma: NIS, 1991.
- GAILLARD, Jacques; MARTIN, René. *Les genres littéraires à Rome*. Paris: Nathan, Scodel, 1992.
- GUAL, Carlos García. *Primeras novelas europeas*. Madrid: Istmo, 1990.
- HOLZBERG, Niklas. *Ovid: the poet and his work*. Translated from the German by G. M. Goshgarian. Ithaca and London: Cornell University Press, 2002.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro, São Paulo: Ediouro, 2002.
- KAY, Sarah. Courts, clerks and courtly love. In: KRUEGER, Roberta L. (org.). *The Cambridge companion to medieval romance*. Cambridge: University Press, 2000.
- KRUEGER, Roberta L. Questions of gender in old French courtly romance. In: KRUEGER, Roberta L. (org.). *The Cambridge companion to medieval romance*. Cambridge: University Press, 2000.
- LEGRAND, Ph.-E. *La poésie alexandrine*. Paris: Payot, 1924.
- NOVAK, Maria da Gloria; NERY, Maria Luiza (org.). *Poesia lírica latina*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- OVIDE. *Les amours*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: “Les Belles Lettres”, 2002.
- _____. *L'art d'aimer*. Texte établi et traduit par Henri Bornecque. Paris: “Les Belles Lettres”, 1929.
- _____. *Metamorfosis*. Texto revisado y traducido por Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: CSIC, 1994. Volumen II.
- PASTOREAU, Michel. *No tempo dos cavaleiros da tábola redonda*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cia. das Letras/ Círculo do Livro, 1989.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha. *Estudos de história da cultura clássica*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, s.d. Volume II: cultura romana.
- SHEA, George W. *The elegies of Albius Tibullus*. Lanham: University Press of America, 1998.
- TREVIZAM, Matheus. *A elegia erótica romana e a tradição didascálica como matrizes compositivas da “Ars amatoria” de Ovídio*. Dissertação de mestrado inédita apresentada ao Departamento de Lingüística do IEL-UNICAMP. Campinas, 2003.