

MITO, *PATHOS* E ECFRASE EM LUCIANO (*De Domo 22*)¹

Jacyntho Lins Brandão

Em *De domo 22*, Luciano descreve assim uma pintura mural relativa a Perseu e Andrômeda, existente no auditório onde se trava uma disputa entre dois *lógoi*:

À direita então de quem entra, com um mito argivo mistura-se um *páthos* etíope (*Αργολικω~ μυθω' αςναμεμικται παθο~ Αιθιοπικοαν): Perseu mata (φονευαι) o monstro marinho (τοη κη~το~) e faz descer (καθαιρει~) Andrômeda, e pouco após casar-se-á e partirá levando-a (καιη καταη μικροην γαμηασει καιη αφπεισιν αυστηην αφγων) – este é um suplemento (πααρεργον) de seu vôo até a Górgona. Em breve espaço, o artista representou (εςμιμηασατο) muitas coisas, o pudor da virgem e o medo (αιςδω~ παρθεανου καιη φοαβον) – pois ela observa a luta do alto da rocha (α[νωθεν εςκ πεατρα~) – a audácia amorosa do jovem (νεανιαου τοαλμαν εςρωτικηαν) e o aspecto imbatível da fera (θηριαου ο[ψιν αςπροσμαχον): esta avança (ε[πεισι) erizada de espinhos (πεφρικοη~ ται~ αςκαανθαι~) e pavorosa com a goela aberta (δεδιττοαμενον τω~ χαασματι), enquanto Perseu, com a mão esquerda, apresenta-lhe (προδειακνυσι) a Górgona, e, com a direita, bate-lhe na cabeça (καθικνει~ται) com a espada (ξιαφει); quanto do monstro viu (ει'δε) a Medusa já é pedra (η[δη λιαθο~ εςστιαν), quanto dele permanece vivo (ε[μψυχον μεανει) é talhado (κοαπτεται) pela foíce (α[ρπη).

Tomarei este exemplo clássico de ecfrase, para analisar alguns problemas relativos à distinção que Luciano quer estabelecer entre *mythos* e *páthos*. De fato, a primeira informação que o leitor recebe sobre o quadro é que se trata da mistura de um *páthos* etíope com um *mythos* argivo, distinção aparentemente fácil de compreender: de um lado, tudo que disser respeito a Perseu deve dizer respeito ao mito argivo, já que herói é neto de Acrísio, rei de Argos; de outro, tudo relativo a Andrômeda constituirá o *páthos* etíope, sendo ela filha de Cefeu, rei dos etíopes. Conforme diversas fontes, no prosseguimento de suas aventuras, após matar a Medusa, Perseu chega à Etiópia, onde encontra Andrômeda exposta como presa para o monstro marinho; apaixonando-se por ela, mata a fera e casa-se com a princesa.²

A seqüência do relato aparece de forma bastante clara no décimo quarto dos *Diálogos marinhos* do próprio Luciano, em que está em causa a história de Perseu e Andrômeda, narrada por Tritão às Nereidas: a primeira parte identifica quem é Perseu e descreve seu feito de matar

¹ Comunicação apresentada no II Colóquio Internacional do GIPSA: “Imagem e discurso na Antigüidade Clássica”, Belo Horizonte, outubro de 2000.

a Medusa com a ajuda de Atena (*Diál. mar.* 14, 2), o que constitui o elemento definidor do mito do herói, cuja referência mais antiga já se encontra em Hesíodo;³ a segunda parte conta como, voando ele perto da terra (προασγειοῦ πετοαμενοῦ), após o feito anterior, chega às costas da Etiópia e vê Andrômeda exposta (προκειμενην), fixada sobre uma rocha proeminente (εσπια τινοῦ πεατραῦ προβλη-τοῦ προσπεπαταλευμενην): estava ela belíssima (καλλιαστην), com os cabelos soltos (καθειμενην ταηῦ κοαμαῦ), seminua muito abaixo dos seios (ηῦμιαγυμνον πολυη εινερθε τω-ν μαστω-ν) – e o primeiro movimento de Perseu é sentir compaixão da jovem por sua sorte (καιη τοη μεην πρω-τον οισκτειαραῦ τηην τυαχην αυστη-ῦ, *Diál. mar.* 14, 3); pouco depois, ele é tomado pelo amor (αωλουηῦ ε[ρωτι) e resolve enfrentar o monstro e salvar Andrômeda: quando a fera se lançava então sobre a jovem, Perseu “a golpeia com a *hárpe* que empunha e, mostrando-lhe a cabeça da Górgona, converte-a em pedra”. Então, “Perseu desatou as cadeias que atavam a virgem e, estendendo a mão, recebeu àquela que descia na ponta dos pés por ser a pedra lisa”. Assim, continua o relato, “agora desposa-a no palácio de Cefeu e a conduzirá a Argos, de modo que, em vez de morte, achou um casamento – e não um qualquer” (καιη νυ-ν γαμει- εςν του Κηφεαῦ καιη ασπααξει αυστηην εςῦ ✓Αργοῦ, ω[στε αυνητη θαναατου γααμον ους τοην τυαχοντα ευ[ρετο, *Diál. mar.* 14, 3).

A cena de Perseu salvando Andrômeda é um tema iconográfico de alguma importância, cujo exemplo mais antigo, referido por Konrado Schauenburg (*LIMC*, s.v.), é uma ânfora coríntia arcaica, que se encontra no Staatliche Museen de Berlin, datada do VI século a.C.: Perseu ataca o monstro com duas pedras, tendo atrás de si Andrômeda (as figuras estão identificadas por inscrições). Estou citando esse exemplar apenas para mostrar como a cena é conhecida numa data relativamente recuada, embora não seja referida por Homero nem Hesíodo (um fragmento de Ferecides parece ser a única fonte antes dos trágicos). Mas trata-se de um modelo bastante diferente dos citados por Luciano (ataque com pedras e não com o *xiphos* e a *hárpe*; não parecendo que Andrômeda esteja fixada na rocha). Já em vários exemplares dos séculos V e IV, embora a *hárpe* apareça como atributo de Perseu, Andrômeda encontra-se amarrada em duas hastes ou colunas (como as figuras da cratera datada de 450/440, do Antikenmuseum de Basel, onde se vêem Cefeu, Andrômeda e Perseu; do fragmento de *pelike* do Louvre, de em torno de 400; e de hídria do século IV, do British

² Cf. Apolodoro, II, 4, 3-4. Para outras fontes, ver Ruiz de Elvira, p. 160-164.

Museum – todas publicadas no *LIMC*, s.v.). Não interessa aqui analisar essas figuras, já que não correspondem ao modelo de Luciano, mas em geral admite-se que tenham sofrido influxo direto do teatro de Sófocles e Eurípides, o que justificaria a presença das hastes ou colunas, que poderiam ser interpretadas como elementos da cenografia (observe-se que Luciano se refere a uma representação da *Andrômeda* de Eurípides na abertura de *Como se deve escrever a história*, mas não dá qualquer informação sobre a cenografia, que não necessariamente seria a mesma do século V).

O modelo das cenas descritas por Luciano poderia ser encontrado nas figuras procedentes de Pompéia – (*LIMC* s.v.) e muitíssimo danificadas – em que vemos Perseu voando perto da terra, com a *hárpe* na mão direita e a cabeça da Górgona na esquerda, além de Andrômeda atada à rocha. Se, entretanto, é significativo que se represente nelas o vôo de Perseu (não referido na ecfase de Luciano, mas na narrativa dos *Diálogos marinhos*), aparentemente Andrômeda encontra-se vestida e não seminua (como se diz nos *Diálogos marinhos*, sem maiores referências na ecfase). O detalhe que coincide em ambas as fontes é que Perseu tem consigo a *hárpe* e a cabeça da Górgona (mesmo que não encontremos nas pinturas o *xíphos*, referido apenas na ecfase).

Entretanto, a ecfase diz que o quadro mostra Perseu matando o monstro e fazendo Andrômeda descer. Ora, ainda que pareça que Perseu está aí para iniciar o combate, nada indica o segundo movimento, a libertação de Andrômeda e sua descida, conduzida por Perseu (cf. o sentido concreto de *καθαίρω*). Esse trecho, contudo, aparece representado em outros exemplares, também procedentes de Pompéia, que reproduzem o mesmo modelo, embora no primeiro Andrômeda se encontre vestida (ao lado se vêem duas *Aktai*, Perseu tem na mão a *hárpe* e a cabeça da Górgona) e, no segundo, procedente da Casa dos Dióscuros, se encontre com o busto direito descoberto (Teseu tem os mesmos atributos). Em outros exemplares também de Pompéia encontramos-a com o corpo “seminu muito abaixo dos seios” como se diz nos *Diálogos marinhos*. Um traço comum, entretanto, em todos os exemplares que acabamos de percorrer é que em nenhum deles a heróina traz os cabelos soltos, como na narrativa de Luciano.

Minha intenção aqui não é prosseguir na análise das representações figuradas, mas apenas usá-las para compreender a ecfase de Luciano. Ora, parece bem claro que, a partir da

³ *Teogonia* 280. Referência brevíssima incluída no catálogo genealógico que inclui a Medusa: *την οτε δηη Περσευην κεφαλην αςπειροτοαμησεν...*

documentação disponível, a luta contra o monstro e a descida de Andrômeda constituem duas cenas distintas, não só enquanto motivos pictóricos, mas também narrativos. Por que então Luciano descreve o quadro assim: “Perseu mata o monstro e faz descer Andrômeda”? De fato, quando a ecfrase propriamente dita começa, não há referência à descida:

Em breve espaço o artista representou muitas coisas, o pudor da virgem e o medo – pois ela observa a luta do alto da rocha – a audácia amorosa do jovem e o aspecto imabável da fera: esta avança eriçada de espinhos e pavorosa com a goela aberta, enquanto Perseu, com a mão esquerda mostra a Górgona, e com a direita bate-lhe na cabeça com a espada; quanto do monstro viu a Medusa já é pedra, quanto permanece vivo é talhado pela foice.

Considerando-se essa descrição, o quadro devia comportar sim a luta, não a descida. Qual a razão então da primeira descrição, que poderia ser entendida como uma sorte de resumo do que é referido depois?

Minha hipótese é de que, provavelmente, a referência é motivada pela declaração de que se mistura na cena um mito argivo com um *páthos* etíope. Atentemos no ritmo do texto: a divisão que se expressa na oposição “com um mito argivo”, de um lado, “um *páthos* etíope, de outro, de alguma forma repete-se quando se fala que “Perseu mata o monstro”, de um lado, “e faz descer Andrômeda”, utilizando-se dois presentes coordenados. Se o texto fosse interrompido nesse ponto, provavelmente essa interpretação não seria problemática. Entretanto, ele desdobra-se ainda, agora no futuro, fazendo referência ao casamento e à partida do casal (“e pouco após casará e partirá levando-a”), o que evidentemente pertence ao *páthos* etíope, isto é, à história de amor entre Perseu e Andrômeda. A última declaração antes do início da segunda parte (a ecfrase propriamente dita) insiste que “isso é um suplemento de seu vôo (de Perseu) até a Górgona”, o que parece incluir a totalidade dos trechos relativos ao *páthos*, isto é, que a história de amor é algo que se acrescenta ao núcleo principal do *mythos* de Perseu, que é o combate contra a Górgona. Assim, temos três possibilidades de distribuição entre o *mythos* e o *páthos*, sugeridas pelo próprio ritmo do texto:

<i>mythos</i> argivo	<i>páthos</i> etíope
Perseu mata o monstro	Perseu faz descer Andrômeda
Perseu mata o monstro e faz descer Andrômeda	Perseu casará e partirá levando-a
Perseu vence a Górgona	Perseu salva Andrômeda

Não penso que haja uma opção correta que torne as demais falsas, mas as três têm sua razão de ser: se, num nível mais exato, a terceira é que seria verdadeira, em termos de

detalhamento também as demais são significativas, como se intentassem marcar, cada vez com maior argúcia, onde exatamente se divide o *mythos* e o *páthos*. De fato, matar o monstro, não deixa de ser uma sorte de conclusão dos trabalhos heróicos de Perseu, o que poderia levar a um desfecho independente do casamento. Com efeito, é a descida que marca o fim da parte heróica da saga, abrindo a parte propriamente amorosa, entendida como um *páregron* dos *érga* (para usar o termo do próprio Luciano), cuja conclusão será o casamento e a condução de Andrômeda para Argos.

Que sentido teria portanto o termo *páthos* nesse contexto e qual a oposição que Luciano pretende estabelecer entre este e o *mythos*? Cáriton de Afrodísias, na abertura de *Quéreas e Calírroe*, afirma que narrará um *páthos erotikón* (παροθη ερωτικοαν... διηγηασομαι), o que poderíamos traduzir, de um modo literal, como “narrarei uma paixão amorosa” – dentre outras possibilidades como “história” ou “romance de amor”. A tradução literal, contudo, deseja sublinhar uma dificuldade nada desprezível, relativa a uma expressão que, até certo ponto, parece ter adquirido com o tempo uma conotação técnica. Com efeito, o termo *páthos* comporta uma variedade significativa de acepções: do sentido básico que remonta a *páskhein* e cujo melhor correspondente em português seria de fato *paixão*, ao uso especializado que, com alguma fidelidade, corresponderia a *romance*. O jogo de sentidos não deixa de ser semelhante nas duas línguas, na medida em que permite que se diga, em português, que alguém vive um romance de amor, da mesma forma que escreve ou lê um romance. A diferença estaria em que, na nossa língua, o sentido amplia-se do uso literário para o geral, enquanto em grego teria acontecido justamente o contrário.

A especialização do termo grego, entretanto, guarda traços significativos do gênero. *Páthos* pertence a um grupo de palavras etimologicamente definido, em que o traço semântico principal parece ser a idéia de passividade, de afecção que acomete uma pessoa, uma coletividade ou um ente qualquer (como os astros); logo, comporta a idéia de um acontecimento que não foi buscado pelo que o sofre, de uma casualidade provocadora de certos estados. Assim, *páskhein* se opõe a *poieîn*, *drân* etc. A especialização do termo percebe-se em Partênio, ao apresentar seu livro como α[θηροισιν τω~ν ερωτικω~ν παθημαατων (coleção de paixões amorosas ou, como se costuma traduzir, coleções de romances de amor). Ora, não se trata, no caso de Partênio, apenas de narrar um entreccho amoroso, pois entrecchos amorosos há também sob outras formas de narrativa. Trata-se antes de uma espécie de narrativa aparentemente determinada, que tem como tema histórias de amor tomadas de

diversas fontes e resumidas em prosa, para que sirvam de lembrança para o destinatário, a fim de que ele possa usar a coleção como instrumento para compor elegias e epopéias.

Por outro lado, a oposição entre *mythos* e *páthos* enquanto gêneros de discurso na ecfrase de Luciano pode ser corroborada pelo fato de que em Aquiles Tácio e em Heliodoro encontramos outras referências a pinturas dos amores de Andrômeda e Perseu. No primeiro, trata-se de uma ecfrase, aparentemente sem relação com o trecho, motivada simplesmente pelo fato de que Clitofonte aportara, como náufrago, em Pelusa, tendo visto o quadro no tempo de Zeus: a pintura relativa a Andrômeda faz par com outra, sobre a libertação de Prometeu por Hércules. O narrador observa ter-lhe parecido que o pintor colocou as duas lado a lado, pois, em ambos os casos, trata-se da salvação, por um herói argivo, da mesma raça, de uma personagem acorrentada em rocha e atormentada por um animal, em que o sentido se constrói com base num jogo de paralelismos antagônicos e complementares.⁴ Aquiles Tácio não faz referência aos amores de Perseu por Andrômeda, concentrando-se nos elementos terríficos que traz a pintura e, desse modo, ressaltando antes o feito heróico presente no que, entretanto, chama “drama de Andrômeda” (τοῦ μὲν τῆς *Ἀνδρομεῶδα δρᾶμα τοῦτο, III, 7).

Já Heliodo não descreve o quadro existente no quarto de Persina, rainha da Etiópia e mãe de Caricléia. Todavia, a rainha declara que o palácio real fora decorado pelos que o fizeram com quadros dos deuses e heróis de que descendia sua família, a saber, dentre os deuses, o Sol e Dioniso, e, dentre os heróis, Perseu e Andrômeda; ora, “os quadros dos outros e seus feitos eles pintaram nos cômodos destinados aos homens e nas galerias, enquanto coloriram os tálamos com os amores de Andrômeda e de Perseu” (IV, 7). Observe-se como a destinação dos dois gêneros de pintura se distingue com bastante clareza, opondo feitos heróicos e amores. A intencionalidade da distinção se torna mais evidente pelo fato de que é justamente a presença do quadro de Andrômeda no quarto de Persina, quando esta concebe Caricléia, que determinará que, embora a rainha seja negra, sua filha nascerá com as feições e a cor da heroína pintada.

A cena no quarto da rainha não tem nada especificamente de amorosa, representando justamente o momento em que Andrômeda, neste caso completamente nua, desce com dificuldade da rocha em que estava presa, auxiliada por Perseu (IV, 5). Foi contudo, conforme o autor, a parte dos amores que se pintou nas alcovas e não nos androceus, provavelmente

porque a descida integra efetivamente uma história de amor que, como nos romances gregos, termina em casamento, ainda que o desfecho, como na ecfrese de Luciano, tenha de ser adiantado.

Assim, creio não ser absurdo admitir que com *páthos aithiopikón* Luciano quisesse dizer algo equivalente ao *páthos erotikón* de Cáriton, tendo em vista uma distinção entre mito e “romance” (ou *plásma*) enquanto gêneros em circulação em sua época (um gênero que, conforme Winkler, seria definido por ter como temas “histórias de amor no casamento”).⁵ Isso pode então fornecer-nos um indício importante sobre a própria recepção das imagens relativas à descida de Andrômeda: um jovem herói que, em vez de representado em campanha, simplesmente apóia a dama de que se encontra enamorado, com a qual, em seguida, se casará. Ou seja: em vez de um entretido de mitologia heróica, estaríamos diante de uma cena de um romance de amor (o que justificaria a tradução de Bompaire de *páthos aithiopikón* como “romance etíope), servindo as representações da descida – ou mesmo outras cenas envolvendo o par Andrômeda e Perseu – para que possamos perceber como se imaginavam os heróis desse novo gênero, em desenvolvimento e em expansão pelo menos desde o século I d.C., de cujos entretidos nos restam algumas poucas representações nos mosaicos analisados por Marie-Henriette Quett.⁶ Isto é: se na pintura em cerâmica podemos identificar influência – ou, pelo menos intercâmbio – com as representações dramáticas, não seria lícito, nos casos das cenas da descida de Andrômeda na pintura mural romana, admitirmos um intercâmbio com os romances de amor?

No quadro descrito por Luciano, como vimos, o que o pintor representou foi a luta de Perseu contra o monstro. A mistura de *mythos* com *páthos* que Luciano afirma haver no quadro pode dever-se ao fato de que, mesmo descrevendo uma cena de combate como as que são próprias do mito, o pintor logrou *mimetizar* “o pudor da virgem e seu medo” e, principalmente, “a audácia amorosa do jovem”. Ou seja: o feito heróico então se faz em nome do amor.

⁴ Aquiles Tácio III, 6.

⁵ John J. Winkler. The Invention of Romance. In: James Tatum. *The Search for the Ancient Novel*. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1994. p. 23-38.

⁶ M.-H. Quett. Romains grecs, mosaïques romains. In: *Le monde du roman Grec*. Paris: École Normale Supérieure, 1992. p. 125-160.