

Carmen Soares
Maria do Céu Fialho
María Consuelo Alvarez Morán
Rosa María Iglesias Montiel
Coordenação

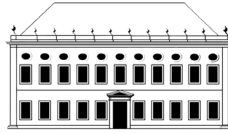


orma
& Transgressão

II



• COIMBRA 2011



D O C U M E N T O S



COORDENAÇÃO EDITORIAL
Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas Online: <http://www.livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA
António Barros

INFOGRAFIA
Carlos Costa
Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA
Europress

ISBN
978-989-26-0105-2

DEPÓSITO LEGAL

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal
Programa Operacional Ciência e Inovação 2010

© OUTUBRO 2011, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Carmen Soares
Maria do Céu Fialho
María Consuelo Alvarez Morán
Rosa María Iglesias Montiel
Coordenação

*N*orma
& Transgressão

II



• COIMBRA 2011

ÍNDICE

Prefácio	9
----------------	---

CAP. I- HISTÓRIA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

1. 1. POLÍTICA

Mark Beck

<i>Constitutions, Contingency and the Individual: Solon, Lycurgus, and the Early Development of Greek Political Biography</i>	15
---	----

Josep Monserrat Molas

<i>A transgressão da norma como forma de manter a ordem: uma nota sobre o sentido de O político de Platão</i>	39
---	----

1. 2. ARTE

Luísa de Nazaré Ferreira

<i>A representação de crianças na arte grega</i>	59
--	----

1. 3. ALIMENTAÇÃO

Carmen Soares

<i>Transgressões gastronómicas: Sobre o consumo de carne em Plutarco</i>	99
--	----

CAP. II- OS CLÁSSICOS E A SUA RECEPÇÃO: CONTRIBUTOS
PARA A (DES)CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS

2. 1. LITERATURA LATINA

Maria Consuelo Álvarez Morán e Rosa María Iglesias Montiel

La tragedia de las mujeres troyanas en Las Metamorfosis de Ovidio..... 115

2. 2. RECEPÇÃO DE CLÁSSICOS DA LITERATURA

Maria do Céu Fialho

Reinvenção de mundo e correspondência de símbolos em Sob o Olhar de Medeia, de F. Hasse Pais Brandão 155

Maria Ant3nio H3rster e Maria de F3tima Silva

Espaço para Medeia? Notas acerca da Medeia, de M3rio Cl3udio 175

Susana Marques Pereira

Adaptaç3o dram3tica e transgress3o 194

Ana Paula Arnaut

Tr3s homens e um livro: Boa Noite, Senhor Soares de M3rio Cl3udio 201

Teresa Carvalho

Norma e transgress3o: os lus3adas de Manuel da Silva Ramos e Alfaca..... 215

2. 3. ARQUITECTURA

Isabel Donas-Botto

Um passado mais-que-perfeito: o impacto do cl3ssico na arquitectura brit3nica..... 229

CAP. III- RELIGIÃO: DA GRÉCIA AOS NOSSOS DIAS

Adriana Nogueira

Quando a transgressão é norma - a religião grega em progresso 252

José Ramos

Norma e transgressão, à luz do paradigma bíblico 265

Carlota Miranda Urbano

Ortodoxia e heterodoxia no início da modernidade. Poesia hagiográfica neolatina ao serviço da apologética jesuítica 289

CAP. IV- FILOSOFIA

Maria Luísa Portocarrero

Norma, transgressão e tradução na filosofia prática de P. Ricoeur 307

CAP. V- GEOGRAFIA

Norberto Santos

Desvios e regras nos territórios do quotidiano 323

PREFÁCIO

Na sequência do primeiro Colóquio Internacional sobre este tema, decorrido em 2006, o Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos e o Instituto de Estudos Clássicos da Universidade de Coimbra, com a colaboração da Universidade de Múrcia, organizaram um Colóquio Internacional dedicado a “Norma e transgressão” (II), no contexto do Projecto de Investigação Quadrienal “Polis/Cosmopolis”. Decorreu nos dias 29 e 30 de Setembro de 2008. Teve como objectivo criar um espaço de reflexão dos modos diversos como cada comunidade vive a sua própria experiência de identidade na actividade regulamentadora e no gesto de quebra das suas regras, bem como, numa posterior etapa, na integração de transgressões executadas, como um novo campo da sua própria identidade expandida. Esta dinâmica conduz à questão das “fronteiras do eu” individual (local) e da comunidade (global): que significa ser estranho e não o ser, até que ponto a conexão tensa entre o normativo e o transgressivo constitui um processo determinante no comportamento colectivo e individual pelo qual o ser humano aprende, avança, se compreende a si mesmo e compreende os outros.

Tratou-se de um encontro de forte cariz transversal, contando com contributos das seguintes áreas de investigação: literaturas clássicas (grega e latina) e modernas (anglo-americanas e germanísticas), literatura bíblica, filosofia, geografia e história.

CAPÍTULO I

HISTÓRIA DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA

vasos da Época Arcaica. Felizmente, o *corpus* de vasos áticos que nos chegou é bastante extenso, pelo que num trabalho de análise iconográfica o mais simples e correcto é adoptar a metodologia dos especialistas, que distinguem as decorações inspiradas em episódios mitológicos da representação de cenas da vida quotidiana.

No primeiro grupo inscrevem-se episódios da infância de divindades, heróis e heroínas, destacando-se o nascimento de Afrodite, Apolo e Ártemis, Asclépio, Atena, Diónisos, Erictónio, Helena, Hermes e Zeus, bem como Aquiles entregue aos cuidados do centauro Quíron e a proeza do bebé Hércules que, ainda no berço, estrangulou duas serpentes. Incluem-se também neste grupo as decorações inspiradas nos mitos de infanticídio ou exposição, como a vingança de Medeia e de Procne, o assassinio de Astíanax depois da queda de Tróia, Perseu lançado ao mar dentro de uma arca e Orestes ameaçado por Télefo. No que respeita às cenas da vida quotidiana, em traços gerais podemos dizer que os artistas áticos retratam todas as experiências que preenchem o dia-a-dia de uma criança, designadamente as relações familiares e sociais, a educação e as brincadeiras.

Do repertório de figuras negras sobre temas mitológicos, merece destaque o nascimento de Atena, que foi dos temas mais célebres na arte da Época Arcaica, em especial na cerâmica ática, embora tenha continuado a ser tratado durante o século V a.C., surgindo em evidência no centro do frontão oriental do Pártenon (Paus. 1. 24. 5).

Conta Hesíodo que a deusa fora concebida da união de Zeus com Métis, mas quando esta estava prestes a dar à luz o deus supremo engoliu-a, uma vez que Geia e Urano o tinham avisado de que dela nasceriam uma filha, sábia e corajosa como o pai, e um filho de coração orgulhoso, que ambicionaria o poder de Zeus (*Teogonia* 886-900, 924-926). Segundo um escólio de Apolónio de Rodes, o poeta Estesícoro de Hímera (séc. VII-VI a.C.) foi “o primeiro a afirmar que Atena saltara armada da cabeça de Zeus”. O fragmento de um comentário transmitido por um papiro do século II da nossa era, descoberto em Oxirrínco, cita uma parte dos versos em que Estesícoro referia esse episódio: “... a resplandecer com as armas/Palas

lançou-se para a terra vasta.”²². Assim, é possível, como se pensa, que o lírico da Sicília tenha sido o responsável pela criação literária deste tema que terá igualmente grande fortuna na pintura de vasos²³. Nem o escólio nem o fragmento que se preservou permitem esclarecer se no poema de Estesícoro a filha de Zeus nascia criança ou adulta, embora a segunda hipótese seja mais plausível, visto que os dois textos sublinham o ardor belicoso da deusa. De acordo com a *Olímpica VII* de Píndaro (vv. 35-38), composta em 464 a.C. para Diágoras de Rodes, Hefestos fendeu a cabeça de Zeus com um machado e ao erguer-se da frente paterna Atena soltou um grito de guerra fortíssimo, do que se depreende, embora o passo não seja explícito, que estava pronta a combater.

São basicamente estes os dados míticos que os artistas áticos ilustram. Numa das representações mais antigas, de um vaso atribuído ao Pintor C, conservado no Museu do Louvre, do segundo quartel do século VI a.C., Zeus sentado no trono, com o ceptro na mão direita e o raio na esquerda, ocupa o centro da cena e é assistido por seis divindades, entre as quais se encontram Hefestos (com o machado), Poséidon (com o tridente) e as deusas Ilitias, que amparavam as parturientes. Atena, de elmo posto, sai da cabeça do pai preparada para combater, com o escudo encostado ao peito e o braço direito erguido na posição de arremessar a lança (cf. *Hino Homérico a Atena* 28. 8-9). Apesar da estatura reduzida da recém-nascida, nenhum traço sugere que o artista pretendia representar uma criança²⁴.

É este aspecto guerreiro e ofensivo da deusa a sair da cabeça de Zeus – este habitualmente sentado no trono, rodeado de várias divindades que o

²² Fr. 56 Page = fr. 233 PMG. Vide D. L. Page (1962), *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Clarendon Press; D. A. Campbell (1991), *Greek Lyric III: Stesichorus, Ibycus, Simonides, and Others*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 162-163.

²³ Na arte, a representação mais antiga, segura, do nascimento de Atena é documentada pelos relevos martelados em bronze descobertos em Olímpia (fragmentos de escudos), dos finais do século VII ou da primeira metade do séc. VI a.C., e preservados no seu Museu (B 1975d); cf. T. Carpenter 1991: 71 e nº 98.

²⁴ *Exaleiptron* (vaso para guardar perfumes e unguentos) trípede ático de figuras negras atribuído ao Pintor C, c. 570-560 a.C. (Paris, Museu do Louvre CA 616). Vide http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exaleiptron_birth_Athena_Louvre_CA616.jpg (acedido em 30/11/2010).

assistem ou saúdam a recém-nascida – que vamos encontrar nas decorações de vasos de figuras negras atribuídos ao Grupo E (c. 560-540 a.C.), assim chamado por ter sido o ateliê onde se formou o grande pintor ExéQUIAS. Num conjunto relevante de ânforas, preservadas em diferentes museus, este esquema iconográfico mantém-se com ligeiras variações, comprovando a popularidade do tema na Época Arcaica: uma pequena Atena, vestida com um peplos e armada, sai da cabeça de Zeus que, sentado num trono elaborado e com o raio na mão, é assistido de cada lado por várias divindades. Além das Ilítias (uma ou duas), que erguem o braço em sinal de auxílio, os deuses, normalmente três, são identificados pelos adereços próprios e alternam em cada vaso (DiÓNISOS, Hermes, PoséIDON, Apolo, Ares, HefestOS). Sob o trono de Zeus surge a figura reduzida de um homem ou de uma divindade alada²⁵. Outros tratamentos do nascimento de Atena na pintura de vasos áticos retratam a deusa armada sobre os joelhos de Zeus (a partir de 550 a.C.) ou junto do pai, mas com aspecto de adulta, figuração que parece ter sido adoptada por Fídias no frontão oriental do Pártenon²⁶. A rejeição da imagem de Atena como criança não é caso único e relaciona-se com a complexa e interessante questão que diz respeito ao tratamento literário e iconográfico do nascimento de deusas e heroínas. De facto, regra geral (Ártemis parece ser a excepção), estas vêm ao mundo com formas adultas, ao contrário dos

²⁵ E.g. Berlim, Staatliche Museen, Antikensammlung 1699, vide R. Vollkommer 2000: 376 (fig. 2); Boston, Museum of Fine Arts 00.330, vide S. Blundell and M. Williamson 1998: 61 (fig. 4.5); Munique, Antikensammlungen 1382; New Haven, Yale University Art Gallery 1983.22, vide J. Neils & J. Oakley 2003: 116, 206-207 (cat. 5); Paris, Museu do Louvre F 32, vide http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amphora_birth_Athena_Louvre_F32.jpg (acedido em 30/11/2010); Viena, Kunsthistorisches Museum IV 3596. Ânforas da mesma oficina com variações deste esquema iconográfico, e.g. Atena, sem elmo e com o escudo, é retratada sobre os joelhos de Zeus (Würzburg, Martin von Wagner Museum L 250); sete divindades (Ilítia, Héacles, Ares, Apolo, Poséidon, Hera e HefestOS) assistem ao nascimento; sob o trono surgem duas figuras masculinas nuas (Londres, The British Museum B 147); Zeus sentado num elaborado trono e uma minúscula Atena armada (elmo, escudo e lança) são representados frontalmente, acompanhados por Hermes, Ares, Ilítia e outra deusa (Richmond, Virginia Museum of Fine Arts 60.23); vide T. Carpenter 1991: n.º 100 e http://www.vmf.state.va.us/Collections/Ancient_Art/Black-figured_Amphora_60_23.aspx (acedido em 30/11/2010).

²⁶ Sobre a iconografia do nascimento de Atena, vide J. Boardman 1974: 37, 216-217 e 1991b: 102; H. Cassimatis (1984), in *LMC* II.1, s.v. Athena, pp. 985-990, 1021-1023; T. Carpenter 1991: 71-72, L. Beaumont 1995: 349-351 e 1998: 76-77, R. Vollkommer 2000: 375-377.

deuses e heróis, como Apolo, Diónisos, Hércules, Hermes e Aquiles, que não só nascem bebés como vivem episódios célebres na infância, anunciando as qualidades ou defeitos que os distinguem na idade adulta. No entanto, quando os artistas gregos optavam por retratar as deusas e heroínas apenas como adultas – o caso de Afrodite que emerge das águas no esplendor da sua beleza é paradigmático – não estavam, de facto, a seguir uma convenção pictórica. Como observou Lesley Beaumont, este é possivelmente um caso em que as expressões artísticas reflectem a mentalidade vigente na Atenas arcaica e clássica, que atribuía à criança e à mulher um lugar inferior na hierarquia social e as considerava menos capazes: ser deusa é partilhar, de algum modo, da fragilidade do elemento feminino, mas ser deusa e criança é elevar essa fragilidade a uma escala inaceitável, pelo que o mito, na sua expressão literária e artística, parece ter evitado a dificuldade que seria conciliar a ideia de “divino” com as concepções predominantes de criança e mulher (1995: 349-361, 1998: 80-93, especialmente).

O *corpus* de vasos áticos de figuras negras que representam crianças humanas não é significativo, mas as cenas retratadas são diversas e constituem um contributo valioso para o estudo da infância ateniense.

Uma placa votiva de meados do séc. VI a.C. mostra-nos o interior de um lar, onde uma mulher, sentada num banco e apoiada numa mesa, se entrega a tarefas domésticas, possivelmente à tecelagem ou confecção de vestuário. A decoração vistosa da sua indumentária é um elemento que sobressai e contrasta com a figura nua que, atrás de si, vemos sentada no chão entre os móveis. O penteado e atitude indicam tratar-se de uma menina, mas as formas, sobretudo as mãos e pernas muito compridas, não são proporcionais nem harmoniosas²⁷.

Um lécito do mesmo período evoca uma situação provavelmente frequente no quotidiano infantil, mas tão pouco representada no *corpus* de vasos áticos que sugeriu o nome do artista. Tal como na peça anterior, a figura

²⁷ Placa votiva ática de figuras negras, c. 560 a.C. (Atenas, Museu da Acrópole 2525). Vide M. Golden 1990: 35 (fig. 6), L. Beaumont 2003: 63 (“a rare early representation of a female infant”), H. Foley 2003: 118-119 (fig. 7).

central – um menino que tenta escapar aos açoites de um homem e corre para os braços de uma mulher – apenas é identificada como criança por estar nua e ter metade do tamanho das restantes figuras. A cena, no seu conjunto, faz imediatamente pensar num menino, ainda pequeno, que foge da sandália do pai e busca o afecto da mãe, um tema adequado a um vaso comum e muito usado em casa como recipiente para azeite²⁸.

Os autores destas imagens não foram capazes de traçar a fisionomia característica da criança, mas isso não significa que os artistas áticos desta época eram menos hábeis ou prestavam pouca atenção aos elementos mais novos da pólis. A placa votiva que comentámos, proveniente da acrópole de Atenas, não é decerto um trabalho profissional e o vaso, embora interessante, é atribuído a um pintor que J. Boardman (1974: 33) considera um “imitador sem talento”. No entanto, numa cena de despedida de guerreiros que decora uma ânfora atribuída ao referido Grupo E, cujas obras são muito mais elaboradas, a personagem de rosto masculino e formas musculadas, que se destaca do centro da composição, como no vaso anterior, apenas é identificada como um menino ou jovem por estar nu e ter metade do tamanho das outras figuras²⁹. Este exemplo pode sugerir que para os pintores áticos deste período eram mais importantes as convenções pictóricas – como a nudez, a altura e o tamanho dos mais pequenos – do que o realismo da representação.

Uma placa (*pinax*) de terracota funerária com inscrições, do começo do século v a.C., pode corroborar esta hipótese³⁰. Numa composição elaborada que retrata o ritual de exposição do corpo (*prothesis*), no qual participam vários homens e mulheres, estas mais próximas do defunto, distinguem-se

²⁸ Lécito ático de figuras negras pelo Pintor da Sandália (vaso epónimo), c. 550 a.C. (Bolonha, Museo Civico Archeologico PU 204). Vide J. Boardman 1974: n.º 43, M. Golden 2003: 26 (fig. 5).

²⁹ Ânfora ática de figuras negras atribuída ao Grupo E, c. 560-540 a.C. (Würzburg, Martin von Wagner Museum 247). Vide L. Beaumont 2003: 61 (fig. 1).

³⁰ Placa funerária ática de terracota atribuída ao Pintor de Safo, c. 500-490 a.C. (Paris, Museu do Louvre MNB 905). Vide J. Boardman 1974: n.º 265, L. Beaumont 2003: 61-62, H. Shapiro 2003: 105, J. Oakley 2003: 164-165 (fig. 3); http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pinax_prothesis_Louvre_MNB905.jpg (acedido em 30/11/2010).

três figuras mais pequenas. A mais baixa encontra-se no lado esquerdo, entre o grupo dos homens e o das mulheres, e as roupas sugerem que se trata de um menino, talvez ainda pequeno, pois apoia-se nas pernas do leito fúnebre. As outras duas, de alturas distintas, apenas diferem das mulheres no tamanho (a inscrição identifica a menina mais baixa como irmã do defunto). Assim, esta peça, além de documentar a participação de crianças e jovens nas cerimónias familiares e religiosas, designadamente nos rituais fúnebres, um costume antigo já atestado no estilo Geométrico, indica que o tamanho e a altura podiam ser os únicos elementos convencionais a distinguir uma criança de uma pessoa mais velha.

As imagens que comentámos revelam-nos a intimidade dos lares atenienses e os seus momentos mais dolorosos, mas o repertório de figuras negras também contemplava os contactos com o exterior e situações mais alegres. Uma conhecida *pelike* atribuída ao Pintor de Eucárides (c. 500 a.C.) retrata um menino a tirar medidas na loja do sapateiro, na companhia do pai ou do pedagogo³¹. A presença deste elemento, bem como o facto de a figura mais pequena se encontrar em cima da mesa do artesão e se apoiar na cabeça deste sugerem que pode ser criança, embora as linhas do corpo não dêem essa impressão. Não é claro, de facto, se o artista pretendia representar um menino em idade escolar ou um rapaz mais velho.

Finalmente, merece também destaque a decoração de uma ânfora preservada em Estugarda que retrata três jovens na companhia de um homem, provavelmente o pedagogo. Enquanto uma delas anda de baloiço – uma actividade lúdica que se relaciona provavelmente com um ritual também evocado na cerâmica de figuras vermelhas³² – as outras cuidam de duas crianças mais pequenas. Como nos vasos comentados anteriormente,

³¹ *Pelike* ática de figuras negras atribuída ao Pintor de Eucárides, c. 500 a.C. (Oxford, Ashmolean Museum 563). Vide J. Boardman 1974: n.º 229, M. Golden 1990: 29 (fig. 2); M. Vickers (1999), *Ancient Greek Pottery*. Oxford, Ashmolean Museum, 35 (n.º 23); J. Neils & J. Oakley 2003: 100, 242 (cat. 43).

³² O ritual da Aiora (“baloiço”) era praticado por jovens em memória da jovem Erígone que se suicidara após o assassinio de seu pai. Cf. H. Shapiro 2003: 103-104 (fig. 189), J. Neils 2003: 147, 149 (fig. 8), J. Neils & J. Oakley 2003: 288 (cat. 102).

estas são facilmente identificadas pelo tamanho reduzido, mas as suas formas grosseiras contrastam com o desenho mais elegante com que o artista representou as donzelas³³.

O catálogo ático de figuras vermelhas é muito mais rico e difícil de seleccionar, tanto no domínio dos temas mitológicos quanto no das cenas inspiradas na vida quotidiana, nas quais nos vamos deter, e é evidente também que a qualidade das peças e a forma de retratar as crianças varia consideravelmente.

As cenas de escola constituem uma das principais novidades desta técnica e uma das obras mais belas é, sem dúvida, a célebre taça assinada por Dúris no princípio do século v a.C. e preservada em Berlim³⁴. Decorada no exterior com as lições dos mestres de música (*kitbaristes*) e de letras (*grammatistes*), sob o olhar vigilante do pedagogo, estas imagens são, certamente, um testemunho da importância crescente da literacia no dealbar da Época Clássica. No século v a.C., em Atenas, normalmente a partir dos sete anos, os meninos iniciavam a instrução básica no exterior, enquanto as meninas continuavam em casa e aprendiam a gerir o lar junto da mãe e das escravas. Apesar da qualidade extraordinária da taça de Dúris, a idade dos alunos retratados nestas cenas não é facilmente perceptível, pois o principal traço que os distingue dos adultos é a estatura menor.

Um dos grandes contributos das figuras vermelhas para o estudo da infância ateniense é o interesse que dedica aos afectos familiares e às diferentes fases da vida de uma criança, tema que adquire cada vez mais importância ao longo do século V a.C. Assim, as cenas de gineceu tornam-se muito mais correntes e se, não raras vezes, mostram os preparativos do casamento ou os cuidados com o corpo dos elementos femininos, as crianças passam a estar cada vez mais presentes e constituem mesmo o tema principal

³³ Estugarda, Württembergisches Landesmuseum 65/1. Vide M. Golden 1990: 34 (fig. 5).

³⁴ Taça ática de figuras vermelhas assinada por Dúris, c. 490-480 a.C. (Berlim, Staatliche Museen, Antikensammlung F 2285). Vide J. Boardman 1975: n.º 289, J. Neils & J. Oakley 2003: 66, 244-246 (cat. 44); <http://www.mlhanas.de/Greeks/LX/BerlinF2285.html> (acedido em 30/11/2010).

da decoração, surgindo na companhia dos restantes membros do *oikos*, a brincarem com outras crianças ou sozinhas.

Um aspecto muito interessante é a transposição para a pintura de vasos do esquema iconográfico da *kourotrophos*, ou seja, a representação da criança ao colo da mãe ou da ama, que podemos observar num lécito atribuído ao Estilo do Pintor de Pistóxeno, de c. 470 a.C. No interior de uma casa, o que é indicado pela presença de mobiliário e objectos suspensos, uma mulher de pé e atenta ergue um bebé entre as mãos. Este tem um olhar muito vivo e, embora o seu tamanho seja muito pequeno, a cabeça lembra a de um adulto, sendo até visíveis os músculos do peito, o que pode ser entendido como uma sugestão de que se trata de um menino. Apesar da representação grosseira do elemento mais jovem, o artista soube transmitir de forma expressiva a curiosidade característica das crianças que começam a descobrir o que as rodeia³⁵.

Numa ânfora um pouco posterior, atribuída ao Pintor de Bóreas³⁶, a imagem da *kourotrophos* é integrada numa cena familiar de despedida a um soldado que parte para a batalha, um tema já tratado na cerâmica ática de figuras negras, como vimos. Numa cena dinâmica, a mãe é representada de frente, com o menino sentado no braço esquerdo, mas ambos viram o rosto e os braços em sentidos opostos, sendo, deste modo, retratados de perfil. As mãos apontam para o outro lado do vaso, decorado com um soldado armado e pronto a partir para a guerra. Embora o desenho da criança seja mais elegante do que o do vaso anterior – e o artista teve o cuidado de mostrar que se trata de um menino –, nem as formas do corpo nem a atitude são inteiramente naturais.

³⁵ Lécito ático de figuras vermelhas atribuído ao Estilo do Pintor de Pistóxeno, c. 470 a.C. (Oxford, Ashmolean Museum 320). Vide ARV 864.13, J. Boardman 1989: n.º 70, L. Beaumont 2003: 67 (fig. 7).

³⁶ Ânfora panatenaica ática de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Bóreas, c. 460-450 a.C. (Londres, The British Museum E282). Vide L. Beaumont 2003: 69 (fig. 8b).

Merece também destaque a decoração de um vaso para conter óleo ou perfume (*alabastron*) do mesmo período, atribuído ao Pintor de Villa Giulia³⁷. Um objecto suspenso à esquerda e um cesto da lã (*kalathos*) deixado no chão, à direita, situam a cena no interior do gineceu, onde vemos uma mulher, representada frontalmente, acompanhada de dois meninos. O mais velho, de pé à esquerda, agarra o vestido (*chiton*) da mulher com a mão esquerda e olha no sentido contrário. O outro está a dormir ao colo, aconchegado entre o braço e o pescoço da mulher, que tanto pode ser a mãe como uma ama. A mulher levou a mão livre ao queixo numa atitude que demonstra grande preocupação e o movimento do seu rosto seguiu o do menino mais velho. Nenhuma das crianças foi retratada com realismo, mas isso não impediu o artista de criar um quadro de afecto, conseguindo destacar o contraste entre a inquietação das figuras mais velhas e o sossego do menino mais pequeno. Outros vasos representam bebés aconchegados ao colo da mãe ou da ama, mas talvez o mais comovente seja uma ânfora ática de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Aquiles, que representa Édipo ao colo de Euforbo, o servo de Laio que foi incumbido de o expor³⁸.

Os arqueólogos recuperaram objectos e diversos brinquedos destinados a bebés, que atestam a preocupação dos pais gregos com os seus filhos mais pequenos. Alguns desses objectos aparecem retratados na cerâmica ática e um dos mais famosos é, sem dúvida, um vaso (*lasanon*, pl. *lasana*) que tinha a dupla função de servir de cadeira de bebé e de bacio, pelo que recebeu a designação de *sella cacatoria*³⁹. Numa dessas decorações, de um fundo de uma taça atribuída ao ateliê do Pintor de Sotades, recuperada em

³⁷ *Alabastron* ático de figuras vermelhas atribuído ao Pintor de Villa Giulia, c. 460-450 a.C. (Providence, Rhode Island School of Design, Museum of Art, Museum Appropriation and Special Gift 25.088). Vide ARV 624.88, J. Neils & J. Oakley 2003: 236 (cat. 36a).

³⁸ Ânfora ática de figuras vermelhas atribuída ao Pintor de Aquiles, c. 450-445 a.C. (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des Médailles 372). Vide ARV 987.4, J. Boardman 1989: n° 110, T. Carpenter 1991: n° 261, J. Oakley 2003: 178 (fig. 17).

³⁹ Um desses vasos, datado do primeiro quartel do séc. VI a.C., foi descoberto na Ágora de Atenas e encontra-se no seu museu. Vide K. Lynch and J. Papadopoulos 2006.

1890 da sepultura de uma mulher jovem⁴⁰, o artista compôs uma cena harmoniosa e feliz de uma mãe a brincar com o filho, documentando para a posteridade o modo de usar a singular cadeira-bacio. Além da delicadeza de toda a composição, sublinhe-se que as formas rechonchudas e a atitude desta criança, que ergue animadamente os braços e as pernas na direção da mulher atenta (a mãe ou a ama), sentada num banco (*diphros*) à sua frente, são claramente as de um bebê.

Em 451/450 a.C., eventualmente numa tentativa de limitar o número crescente de cidadãos, uma lei promulgada por Péricles decretou que a cidadania ateniense apenas podia ser concedida aos indivíduos nascidos de pai e mãe atenienses casados legitimamente, enquanto até então bastava a naturalidade do pai (Aristóteles, *Política* 3. 1278a). É de supor que essa alteração jurídica e cívica tenha tido implicações na iconografia da família e pode explicar a valorização deste tema na cerâmica ática produzida desde a segunda metade do século v a.C. (cf. L. Beaumont 2003: 76). Um dos exemplos mais elucidativos é a decoração de uma *hydria* datada de c.440-430⁴¹, uma espécie de retrato ideal de uma família ateniense rica: no centro da cena, que um tear situa no interior do gineceu, uma mãe sentada numa cadeira de encosto (*klismos*) entrega o seu bebê, um menino, a uma escrava. Atrás de si, um homem jovem observa-as. Uma coroa suspensa sobre as figuras pode ser um sinal de que casaram recentemente e explica por que razão o marido é retratado tão jovem, quando normalmente seria muito mais velho do que a esposa. Também aqui o artista realçou a identidade sexual da criança, confirmando a importância da descendência masculina. Numa outra imagem de um lar ateniense, de uma *pelike* datada de c. 430-420

⁴⁰ Taça ática de figuras vermelhas atribuída ao ateliê do Pintor de Sotades, c. 460 a.C. (Bruxelas, Musées Royaux d'Art et d'Histoire A 890). Vide ARV 771.1, E. Keuls 1985: 110-111 (fig. 95), J. Neils & J. Oakley 2003: 239-241 (cat. 42), K. Lynch and J. Papadopoulos 2006: 20-24 (fig. 12).

⁴¹ *Hydria* ática de figuras vermelhas atribuída ao círculo de Polignoto, c. 440-430 a.C. (Cambridge, Harvard University Art Museums, Arthur M. Sackler Museum 1960.342). Vide E. Keuls 1985: 73 (fig. 58), S. Lewis 2002: 16 (fig. 1.3), J. Neils & J. Oakley 2003: 221, 230 (cat. 29).

el poeta emplea el término *libera* con la misma ambigüedad que Eurípides *eleuthéra* en *Hec.* 550 (“dejadme libre, para que libre muera”), pues tanto pueden significar libre de ataduras o de sujeción, cuanto no esclava; es precisamente en esta segunda acepción en la que incide al decir en 13. 467-469:

*acceptior illi,
quisquis is est, quem caede mea placare paratis,
liber erit sanguisque,*

“Será más aceptable para aquél, cualquiera quien sea aquél a quien os disponéis a aplacar con mi sacrificio, una sangre libre”.

versos que de nuevo insisten en la poca consideración en que la víctima tiene al destinatario del sacrificio, al que antes, tal vez con ironía, ha mencionado como *numen* y ahora simplemente como *quisquis is est* (“cualquiera quien sea aquél”). Esa misma idea de *libera* como no esclava se repite en 470-471: “os lo ruega la hija del rey Príamo, no una cautiva”, donde Ovidio sin duda tiene presente que Políxena dice que siendo una princesa no desea llegar como esclava al Hades en *Hécuba* 551-552; son palabras con las que la joven víctima quiere aprovechar, en las *Metamorfosis*, el estremecimiento que entre los aqueos despertarán sus *ultima verba* (469-470), reflejo a su vez de la emoción contenida en la tragedia, pero empleadas por el épico romano para llevar la atención de nuevo hacia Hécuba y resaltar una previsión de futuro anclada en una similar situación del pasado: que, aunque el padre de Neoptólemo devolviera a Príamo a cambio de oro el cadáver de su hijo, la madre de Políxena podrá recuperar el cuerpo inerte de su hija sin pagar nada por ella, vv. 469-473:

*siquos tamen ultima nostri
verba movent oris, Priami vos filia regis,
non captiva rogat, genetrici corpus inemptum
reddite, neve auro redimat ius triste sepulcri,*

sed lacrimis! tum, cum poterat, redimebat et auro!

“si a algunos os conmueven las últimas palabras de mi boca (os lo ruega la hija del rey Príamo, no una cautiva), devolved a mi madre el cuerpo sin que tenga que comprarlo, y que no pague el derecho a un sepulcro con oro causante de tristeza sino con lágrimas. Entonces, cuando podía, también lo pagaba con oro.”

No se trata de una mera ingenuidad de la joven¹⁰, sino un deseo de forzar el paralelismo con el final de la *Ilíada*, cuando Príamo, mucho más padre que rey, conmueve hasta las lágrimas a Aquiles y consigue recuperar el cadáver de Héctor, pero, como aún es rey, lo logra también con múltiples presentes, entre los cuales había 10 talentos de oro (*Il.* 24. 228-236). En este parlamento podemos observar con claridad la transposición épica que Ovidio realiza de un elemento trágico: Políxena ruega en “escena” que su madre no sufra, con lo que ha transferido la dolorosa situación de la Hécuba del drama euripídeo, sus súplicas y el normal espíritu de sacrificio de una madre a la aceptación por parte de la joven de su inmolación, lo que constituye una muestra de la enorme generosidad de una hija que prefiere la muerte antes de ver la aflicción de su madre, una joven que se comporta todavía como princesa y quiere que su madre sea tratada como una reina; tal generosidad de Políxena es indicio de que es digna hija de Hécuba y que es de noble cuna, lo que evidencia el poeta al unir sentimientos y tradición literaria, al diseccionar el alma de una joven que va a morir y extraer lo mejor de ella. El narrador en los vv. 474-480:

*Dixerat, at populus lacrimas, quas illa tenebat,
non tenet; ipse etiam flens invitique sacerdos
praebita coniecto rupit praecordia ferro.
illa super terram defecto poplite labens
pertulit intrepidus ad fata novissima vultus:
tunc quoque cura fuit partes velare tegendas,
cum caderet, casti que decus servare pudoris.*

¹⁰ Tal es la opinión de F. Bömer 1982: *ad loc.*, de quien disintimos.

“Había dicho, mas el pueblo no contiene las lágrimas, que ella contenía; incluso el propio sacerdote, llorando y mal de su grado, hundiendo el hierro desgarró el pecho que se le ofrecía. Ella, cayendo sobre la tierra al fallarle las rodillas, mantuvo hasta el último momento su animoso rostro: también entonces se preocupó, al caer, de cubrir las partes que debían ser ocultadas y de conservar el decoro de un casto pudor”.

reproduce los mismos detalles que describe Taltibio a Hécuba en 566-570, es decir la vacilación de Neoptólemo, emocionado por los *ultima verba* de Políxena, y la famosa escena de la *pudicitia* de la doncella al caer:

ὁ δ' οὐ θέλων τε καὶ θέλων οἴκτωι κόρης
τέμνει σιδήρωι πνεύματος διαρροάς·
κρουνοὶ δ' ἐχώρουν. ἡ δὲ καὶ θνήσκουσ' ὄμως
πολλὴν πρόνοιαν εἶχεν εὐσχήμων πεσεῖν,
κρύπτουσ' ἅ κρύπτειν ὄμματ' ἀρσένων χρεῶν

“Y él, queriendo y no queriendo por piedad hacia la muchacha, le corta con el hierro las salidas del aire. Saltaban chorros. Y ella, aunque moribunda, tenía, con todo, gran cuidado de caer en buena postura, ocultando lo que debe ocultarse a la mirada de los hombres”.

La innovación que realiza Ovidio en esta tragedia de mujeres consiste en que, puesto que las troyanas y la propia Hécuba no reciben la información de ningún mensajero ya que están presentes, son las cautivas, y no los aqueos como en el drama, las que recogen inmediatamente el cuerpo sin vida de Políxena e inician como plañideras los ritos funerarios que derivan en lamentos por la madre, recordando los tópicos tradicionales referidos a la reina troyana, que pueden evocar algunos momentos de las *Troyanas* de Eurípides. Tales gemidos por hija y madre tienen su clímax en la apóstrofe proléptica de los vv. 483-485:

*teque gemunt, virgo, teque, o modo regia coniunx,
regia dicta parens, Asiae florentis imago,
nunc etiam praedae mala sors,*

“Y te lloran a ti, doncella, y a ti, llamada hace poco real esposa, llamada regia madre, símbolo de la floreciente Asia, ahora desgraciado sorteo incluso de un botín”.

140

que, según la función que detectáramos en este tipo de apóstrofes, nos pone sobre aviso de que la tragedia no ha concluido y de que las desgracias se verán incrementadas. Y así es, pues falta el treno de la madre y, sobre todo, el descubrimiento del cadáver de Polidoro.

El treno de Hécuba (13. 494-532) es uno de los monólogos de lamento contenidos en las *Metamorfosis*, que, pese a ser un elemento estructural propio del drama, tiene raigambre épica ya que vemos que está fuertemente influido por dos discursos de la *Iliada*: el de la despedida de Héctor (6. 441-465) y las quejas de Andrómaca por la muerte de su esposo (24. 724-745). Con todo, el análisis pormenorizado del contenido revela que los detalles proceden de las dos tragedias de tema troyano de Eurípides. Común a los precedentes épicos y de tragedia es que las mujeres no hacen la guerra, pero es mucho más desgarrado el lamento de la Hécuba ovidiana, con su insistente repetición y oposición de términos (*femina, ferro* y *tutam/ cecidisti*), de *Met.* 13. 497-498:

*at te, quia femina, rebar
a ferro tutam: cecidisti et femina ferro.*

“Pero a ti, por ser mujer, te creía a salvo del hierro; incluso siendo mujer has muerto por el hierro”.

Igualmente tópica es la idea de los numerosos hijos habidos y perdidos a manos de Aquiles, si bien Ovidio engrandece esa imagen para realzar, aún más si cabe, la desgracia que le sobreviene a esa *mater orba*; incluso innova al hacer que Hécuba en el v. 502 de su treno recuerde que: “dije: ‘al menos ahora no ha de ser temido Aquiles’”, para contrarrestar las palabras dichas inmediatamente antes sobre la triste realidad del momento, mediante la insistencia de los vv. 503-504: “La propia ceniza del sepultado se ensaña contra este linaje; incluso en su sepulcro lo hemos sentido como enemigo”,

insistencia que culmina en el v. 505: “fui fértil para el Eácida”, eco indubitado de las palabras de Andrómaca a Astianacte de *Tr.* 747-748:

οὐ σφάγιον υἷὸν Δαναΐδαις τέξουσ' ἐμόν,
ἀλλ' ὡς τύραννον Ἀσιάδος πολυσπόρου.

“A ti, hijo mío, no te engendré para que fueras víctima en provecho de los Danaidas sino como soberano de la rica Asia”.

141

Ovidio asimila así a las dos madres más desgraciadas del linaje dardanio, confiriendo a este momento un patetismo que a nuestro parecer¹¹ no responde a la mera acumulación criticada por Escauro según leemos en Séneca *Contr.* 9. 5, 17:

Et propter hoc et propter alia quibus orator potest poetae similis videri solebat Scaurus Montanum inter oratores Ovidium vocare; nam et Ovidius nescit quod bene cessit relinquere. Ne multa referam quae Montaniana Scaurus vocabat, uno hoc contentus ero: cum Polyxene esset abducta ut ad tumulum Achillis immolaretur, Hecuba dicit [13. 503-504]: cinis ipse sepulti / in genus hoc pugnat. Poterat hoc contentus esse; adiecit [504]: tumulo quoque sensimus hostem. Nec hoc contentus est; adiecit [505]: Aeacidiae fecunda fui. Aiebat autem Scaurus rem veram: non minus magnam virtutem esse scire dicere quam scire desinere.

“A causa de esto y de otras cosas por las que el orador puede parecer semejante a un poeta, Escauro solía llamar a Montano ‘Ovidio entre los oradores’; en efecto tampoco sabe Ovidio poner fin a lo que le ha salido bien. Para no recordar muchas cosas que Escauro designaba como propias de Montano, me contentaré con esto solamente: al ser arrebatada Políxena para ser inmolada junto al túmulo de Aquiles, dice Hécuba: ‘la propia ceniza del sepultado se ensaña contra este linaje’. Podía estar contento con esto; añadió: ‘incluso en su sepulcro lo hemos sentido como enemigo’. Y no se contentó con esto tampoco; añadió: ‘fui fértil para el Eácida’. Escauro, por tanto, decía la verdad: no es menos grande virtud saber decir como saber dejar de decir”.

¹¹ No creemos que, en esta ocasión, el tantas veces dado al humor Ovidio (cf. R. M^a Iglesias-M^a C. Álvarez, 2005: 403-419) quisiera superar con la reiteración el excesivo dramatismo de la situación provocando una relajación en la tensión narrativa.

pues una madre, que acaba de perder a su hija de forma tan cruel, forzosamente tiende a repetir sin cesar reproches contra el que ha provocado esa muerte, máxime si, como en el caso de Hécuba, el causante la ha dejado *orba*, sin hijos. La reina, consciente del gran poder que tuvo y de haberlo perdido todo y de su condición de esclava, continúa hablando, en *Met.* 13. 505-520:

*iacet Ilion ingens,
eventuque gravi finita est publica clades,
sed finita tamen: soli mihi Pergama restant,
in cursuque meus dolor est. modo maxima rerum,
tot generis natisque potens nuribusque viroque,
nunc trabor exul, inops, tumulis avulsa meorum,
Penelopes munus, quae me data pensa trahentem
matribus ostendens Ithacis 'haec Hectoris illa est
clara parens, haec est' dicet 'Priameia coniunx',
postque tot amissos tu nunc, quae sola levabas
maternos luctus, hostilia busta piasti!
inferias hosti peperisti. quo ferrea resto?
quidve moror? quo me servas, annosa senectus?
quo, di crudeles, nisi uti nova funera cernam,
vivacem differtis animum? quis posse putaret
felicem Priamum post diruta Pergama dici?*

“Yace postrada la enorme Ilio, y con un penoso suceso ha acabado la desgracia del pueblo, pero con todo ha terminado; para mí sola permanece Pérgamo, y mi dolor sigue su curso. Hasta hace poco la más importante de todo, poderosa por tantos yernos e hijos, nuera y marido. Ahora soy arrastrada en mi exilio, pobre, arrancada de los túmulos de los míos, presente para Penélope, la cual, mostrándome a las matronas de Ítaca a mí, cuando arrastre la tarea encomendada, dirá: ‘Ésta es la famosa ilustre madre de Héctor, ésta es la esposa de Príamo’, ¡y después de que tantos se han perdido, ahora tú, la única que aliviabas mi luto de madre, has aplacado con tu sacrificio la pira del enemigo! He parido ofrendas fúnebres para un enemigo. ¿Para qué resisto fuerte como el hierro? ¿O qué espero? ¿Para qué me reservas, añosa vejez? ¿Para qué, dioses crueles, a no ser para contemplar nuevos funerales, alargáis la vida a una anciana? ¿Quién creería que podría ser llamado feliz Príamo después de la destrucción de Pérgamo?”.

quejas que son ecos de *Troyanas* y de *Hécuba* en que se reflejan los momentos previos a tener constancia de la muerte de Políxena. Así, en *Tr.* 104-106, dice la abatida soberana:

143

αἰαῖ αἰαῖ
τί γὰρ οὐ πάρα μοι μελέαι στενάχειν,
ἦι πατρὶς ἔρρει καὶ τέκνα καὶ πόσις;
“¡Ay, ay, ay! ¿Qué más me falta para llorar, desgraciada de mí, a quien se le han ido patria, hijos y esposo?”.

y continúa en 140-142:

δούλα δ' ἄγομαι
γραῦς ἐξ οἴκων πενθήρη
κρᾶτ' ἐκπορθηθεῖσ' οἰκτρῶς.
“Soy llevada de mi casa como una esclava vieja, llena de dolor, al haber sido destruido mi poder, lastimeramente”.

Y en diálogo con el coro dice en 190-199:

φεῦ φεῦ.
τῶι δ' ἄ τλάμων
ποῦ πᾶι γαίιας δουλεύσω γραῦς,
ὡς κηφήν, ἄ δειλαία,
νεκροῦ μορφά,
νεκύων ἀμενηνὸν ἄγαλμα,
αἰαῖ αἰαῖ,
τὰν παρὰ προθύροις φυλακὰν κατέχουσ'
ἦ παίδων θρέπτειρ', ἄ Τροίας
ἀρχαγοὺς εἶχον τιμάς;
“¡Ay, ay! ¿a quién, cómo y dónde serviré yo como esclava, esta vieja resignada, como una zángana, esta miserable, figura de cadáver, efigie fugaz de la muerte? ¡ay, ay! ¿montando guardia a la entrada de una puerta, cuidando niños, yo que tenía el honor de gobernar Troya?”

Y de modo especial recoge lo dicho por la propia Hécuba en 474-476:

ἢ μὲν τύραννος κὰς τύρανν' ἐγημάμην,
κάνταῦθ' ἀριστεύοντ' ἐγεινάμην τέκνα,
οὐκ ἀριθμὸν ἄλλως ἀλλ' ὑπερτάτους Φρυγῶν.

“Yo era reina y me casé con un rey, y entonces engendré hijos superiores, no solamente en número sino en excelencia, a todos los Frigios”.

y por el mensajero Taltibio, cuando en *Hec.* 492-496 aparece en escena y descubre a la reina, a la que más tarde relatará cómo se desarrolló el sacrificio de Políxena:

οὐχ ἦδ' ἄνασσα τῶν πολυχρύσων Φρυγῶν,
οὐχ ἦδε Πριάμου τοῦ μέγ' ὀλβίου δάμαρ;
καὶ νῦν πόλις μὲν πᾶσ' ἀνέστηκεν δορί,
αὐτὴ δὲ δούλη γραῦς ἄπαις ἐπὶ χθονὶ
κεῖται, κόνει φύρουσα δύστηνον κάρα.

“¿No es ésta la reina de los Frigios ricos en oro? ¿No es ésta la esposa de Príamo, el muy dichoso? Y ahora toda su ciudad está devastada por la lanza, y ella, esclava vieja sin hijos, yace por tierra, manchando de polvo su desgraciada cabeza”.

Ovidio con tales precedentes quiere resaltar ahora la soledad de Hécuba como madre del homérico Héctor en 13. 512-513:

*“baec Hectoris illa est
clara parens, baec est” dicet “Priameia coniunx,”*

“ ‘Ésta es la famosa ilustre madre de Héctor, ésta es la esposa de Príamo.’ ”

presuponiendo las palabras que dirá Penélope cuando muestre a su nueva esclava, vieja y sin valor alguno, que evocan los tristes agujeros que para sí vaticina Hécuba en *Tr.* 489-497:

τὸ λοίσθιον δέ, θριγκὸς ἀθλίων κακῶν,
δούλη γυνὴ γραῦς Ἑλλάδ' εἰσαφίξομαι.
ἂ δ' ἐστὶ γήραι τῶιδ' ἀσυμφορώτατα,
τούτοις με προσθήσουσιν, ἢ θυρῶν λάτρην

κλῆιδας φυλάσσειν, τὴν τεκοῦσαν Ἑκτορα,
ἢ σιτοποιεῖν κὰν πέδωι κοίτας ἔχειν
ῥυσοῖσι νώτοις, βασιλικῶν ἐκ δεμνίων,
τρυχηρὰ περὶ τρυχηρὸν εἰμένην χροῶ
πέπλων λακίσματ', ἀδόκιμ' ὀλβίοις ἔχειν.

“Y por último, el colmo de todos los males, como una vieja mujer esclava voy a llegar a la Hélade, lo más inapropiado para esta vejez, me encargarán de estas cosas: custodiar las llaves como portera yo la que engendró a Héctor, o a fabricar el pan, y a tener en el suelo un camastro para mis arrugados lomos en vez de mis lechos reales, a vestir este andrajoso cuerpo con andrajosos retales de peplos, insulto para los ricos”.

Con el tópico del padre muerto que ya no contemplará más desgracias de los suyos, la Hécuba ovidiana en 13. 521-522, al decir:

*felix morte sua est: nec te, mea nata, peremptam
adspicit et vitam pariter regnum que reliquit!*

“Es feliz con su muerte: ¡no te contempla asesinada, hija mía, y abandonó a la vez la vida y el reino!”

aúna las palabras que reina y coro intercambian en el *éxodos* de *Troyanas* 1312-1316:

Εκ. ἰὼ ἰώ, Πρίαμε Πρίαμε,
σὺ μὲν ὀλόμενος ἄταφος ἄφιλος
ἄτας ἐμᾶς ἄιστος εἶ.
Χο. μέλας γὰρ ὄσσε κατεκάλυ-
ψε θάνατος ὄσσιος ἀνοσίους σφαγαῖσιν.

“He.- ¡Oh, oh! ¡Príamo, Príamo! ¡Tú, muerto, insepulto, sin amigos, no ves mis desgracias! Co.- Pues, piadosa la negra muerte cubrió los ojos con impío degüello”.

con el lamento que emite Evandro por la muerte de su hijo Palante, consolándose de que su esposa ya fallecida no pueda verlo, en *Aen.* 11. 158-161:

*tuque, o sanctissima coniunx,
felix morte tua neque in hunc seruata dolorem!
contra ego uiuendo uici mea fata, superstes
restarem ut genitor*

“Y tú, oh santísima esposa, ¡feliz en tu muerte al no haber sido reservada para este dolor! Por el contrario, yo viviendo vencí mi destino para sobrevivir siendo su padre”.

La simplificación de las escenas posteriores en *Metamorfosis* no disminuye el dramatismo de la acción sino que lo intensifica aún más, pues sin duda no sólo el hecho de que Hécuba haya sido testigo directo de la inmolación de Políxena sino también la pérdida de sus atribuciones de reina contribuyen a agrandar el *pathos*. Tengamos presente que en la *Hécuba* de Eurípides ha recibido a través del mensajero Taltibio la orden de enterrar a su hija, que se dispone a realizarlo y que envía a una sierva para que le traiga una urna llena de agua de mar y esa sierva será la que, en lugar de la urna, volverá portando el cadáver de Polidoro, mientras que en *Metamorfosis* tan sólo se repite el detalle de la petición del recipiente, ya que el verso 534 (*‘date, Troades, urnam!’*) resume *Hec.* 609-610:

σὺ δ’ αὖ λαβοῦσα τεῦχος, ἀρχαία λάτρι,
βάψασ’ ἔνεγκε δεῦρο ποντίας ἄλός,

“Y tú, vieja esclava, cogiendo una vasija tras meterla en el el agua del mar, tráela aquí”.

pero Ovidio innova al hacer que sea la propia Hécuba la que se dirija al mar y allí, de improviso, descubra el cuerpo sin vida de su hijo, al que como único superviviente y consuelo de sus padecimientos se ha referido en los últimos versos del treno (527-530). Frente a las muchas palabras de dolor que emite en *Troyanas* y en *Hécuba*, en Ovidio hay silencio; mas, tal vez recordando una frase de la Hécuba euripídea que es tan sólo una frase más entre todos los lamentos, la del verso 683: “he muerto triste de mí y ya no existo más”, el narrador parece indicarnos que la reina casi se muere de dolor, pues sus reacciones, como vemos en los vv. 538-544:

Mas o que é, afinal, este *Boa Noite, Senhor Soares*? A ideia, como Mário Cláudio confessa em entrevistas a Isabel Lucas e a Pedro Dias de Almeida¹², surgiu da leitura de um dos fragmentos do *Livro do Desassossego* de Bernardo Soares. O fragmento em causa, que não resistimos a citar, relata a despedida do moço do escritório:

Foi-se hoje embora, diz-se que definitivamente, para a terra que é natal dele, o chamado moço do escritório, aquele mesmo homem que tenho estado habituado a considerar como parte desta casa humana, e, portanto, como parte de mim e do mundo que é meu. Foi-se hoje embora. No corredor, encontrando-nos casuais para a surpresa esperada da despedida, dei-lhe eu um abraço timidamente retribuído, e tive contra-alma bastante para não chorar, como em meu coração, desejavam sem mim meus olhos quentes.

Cada coisa que foi nossa, ainda que só pelos acidentes do convívio ou da visão, porque foi nossa se torna nós. O que se partiu hoje, pois, para uma terra galega que ignoro, não foi, para mim, o moço do escritório: foi uma parte vital, porque visual e humana, da substância da minha vida. Fui hoje diminuído. Já não sou bem o mesmo. O moço do escritório foi-se embora.

Tudo que se passa no onde vivemos é em nós que se passa. Tudo que cessa no que vemos é em nós que cessa. Tudo que foi, se o vimos quando era, é de nós que foi tirado quando se partiu. O moço do escritório foi-se embora.

É mais pesado, mais velho, menos voluntário que me sento à carteira alta e começo a continuação da escrita de ontem. Mas a vaga tragédia de hoje interrompe com meditações, que tenho que dominar à força, o processo automático da escrita como deve ser. Não tenho alma para trabalhar senão porque posso com uma inércia activa ser escravo de mim. O moço do escritório foi-se embora.

¹² I. Lucas 2008: 42 e P. D. de Almeida, ent. cit.: 154, respectivamente.

Sim, amanhã, ou outro dia, ou quando quer que soe para mim o sino sem som da morte ou da ida, eu também serei quem aqui já não está, copiadador antigo que vai ser arrumado no armário por baixo do vão da escada. Sim, amanhã, ou quando o Destino disser, terá fim o que fingiu em mim que fui eu. Irei para a terra natal? Não sei para onde irei. Hoje a tragédia é visível pela falta, sensível por não merecer que se sinta. Meu Deus, meu Deus, o moço do escritório foi-se embora¹³.

Todavia, e ao contrário do que podem sugerir os *espaços em branco* do fragmento em questão – os motivos da partida do moço do escritório para a aldeia e as suas implicações no estado de espírito de Bernardo Soares –, não cumprirá à máscara de Pessoa assumir a narrativa dos acontecimentos. Pelo contrário, a responsabilidade do relato caberá ao moço do escritório, cujo nome e retrato físico e psicológico a narrativa claudiana completa (alterando, aqui, como em outros momentos, as indicações facultadas pelo *Livro do Desassossego*): de António¹⁴ passa a António Felício, proveniente de Escalos de Cima, concelho de Idanha-a-Nova (pp. 11-12) e não de uma aldeia galega; de referência pontual passa a narrador da história, ou melhor, passa a responsável por uma história cujo protagonismo divide com o meio heterónimo e cuja responsabilidade narrativa – em mais um jogo, agora sobre a própria escrita – assumidamente delega num “autor mais ou menos respeitado”¹⁵ (assim transformando Mário Cláudio em *ghost writer*). Citamos o excerto em causa que, apesar de longo, em tudo nos interessa:

Por intermédio do amigo de um amigo meu, inteirado da ambição em que eu andava de contactar um profissional, a fim de que escrevesse ele o relato do meu convívio com o senhor Soares, consegui abordar um autor mais ou menos respeitado. Eu achava-me ao corrente do facto de que o

¹³ R. Zenith 2003: frag. 279.

¹⁴ R. Zenith 2003: frag. 130.

¹⁵ A mesma estratégia é utilizada em *Amadeo*.

homem possuía uma larga experiência em se aproveitar das histórias alheias, transformando-as em suas, e declarando, parece que se especializara nisso, que lhe haviam enviado uns papéis, e que não era ele, se bem se considerasse, o responsável pelas obras que paria. O fulano atendeu-me com cortesia, mas foi também muito directo. «Senhor Felício», disse ele, «é claro que não lhe cobro um tostão pela tarefa, mas quero avisá-lo do seguinte, aquilo que eu contar distinguir-se-á bastante daquilo que o senhor contaria.» E explicou-se, «Eu utilizo palavras que o senhor é capaz de ignorar, recuso-me a aplicar umas quantas daquelas que o senhor usa, cometo umas elegâncias que alguns acham excessivas, mas de que há quem goste, e acrescento por capricho vários po[z]inhos ao que para certas pessoas merecia um po[z]inho só.» E continuou, «A verdade é que nenhum de nós narra um enredo de maneira igual, nem o senhor, nem eu, nem seja quem for que tente decifrar o que nós redigimos.» E lançou-me este ultimatum, «Aqui tem as minhas condições, e é pegar, senhor Felício, ou largar.» (91-92)¹⁶.

E “atordoadado com semelhante discurso”, António Felício pegou. E para começarmos, ou continuarmos, a responder à interrogação sobre o que é que dali iria sair... Saiu, em primeiro lugar, um extraordinário texto que, ao preencher as vidas e o quotidiano dos empregados do escritório da Rua dos Douradores, apenas semi-contadas em *Livro do Desassossego*, permite pintar o retrato social e humano de uma Lisboa que oscila entre “um certo garridismo” e “uma certa depressão”¹⁷.

Neste âmbito se podem enquadrar as referências à devoção ao doutor Sousa Martins (p.16); as descrições das merendas “daqueles domingos nas hortas” com “a irmã Florinda”, o “cunhado Gomes, a menina deles, e a

¹⁶ A delegação da competência e da responsabilidade narrativa já se havia feito notar no seguinte comentário: “a vida de cada uma daquelas pessoas, conforme ao que sucede com a de toda a gente, a avaliar pelo que me explica o escritor a quem ando a contar estas coisas, servia para um romance” (p. 51).

¹⁷ *Apud* P. D. de Almeida 2008: 156.

mastronça da tia Celeste” (p. 30); a celebração dos 18 anos de António e a consequente ida “às putas” (pp. 35-41); ou o jantar dado pelo sócio capitalista, Alcino dos Santos Camacho, quando a filha atinge a maioridade. Nesta festa, à qual o senhor Soares não comparece, por andar “muito neurasténico”, deixa-se claro, ainda, que nem todos são iguais: todo o pessoal do escritório foi convidado, “mas apenas o patrão Vasques, e os senhores Moreira e Borges, é que participaram no banquete a sério”; António, “os caixeiros de praça, e mais o moço”, abancaram “a uma mesa de tábuas, armada no jardim das traseiras” (pp. 21-22).

A ideia de uma Lisboa triste cujo calor afugenta “das ruas os lisboetas, atirados para a penumbra dos seus quartos, a matutar no dia seguinte que seria de trabalho, igual aos da semana anterior, e da próxima” (p. 31), não se aplica, portanto, a todos. Mas aplica-se, com certeza, a António Felício, cuja permanência em casa da irmã e do cunhado se torna cada vez mais opressiva e deprimente. Leva-o este sentimento a encetar e a viver aventurosas viagens imaginárias (pp. 59, 68) – afinal as únicas permitidas a quem, como ele, não é rico – e, finalmente, depois da morte da irmã, a optar pelo regresso (não definitivo, porém) à aldeia (p. 88).

Em segundo lugar, saiu um livro que, em concomitância com o relato mais alargado da vida familiar de António Felício, entre 1932 e 1985, preenche, essencialmente, o jogo relacional e disfarçadamente afectivo entre este Bernardo Soares – aqui, não um “condenado à rotina de preencher com preços e quantias o Livro de Razão de um armazém de fazendas”¹⁸ mas um empregado elevado à categoria de tradutor e redactor de cartas (pp. 14, 18), sem horário fixo (p. 13), tal como o próprio Pessoa¹⁹.

Da teia de relações que gradualmente se vai consolidando, constrói-se uma figura de alguém que, apesar de ser visto como esquisito (p. 18), neurasténico (pp. 22, 71), ensimesmado (p. 29), estranho (p. 43), resignado e frágil (*passim*), não deixa, por isso, de suscitar em António Felício (como

¹⁸ R. Zenith 2003: 15.

¹⁹ Ibid.: 15.

em alguns dos outros funcionários) a maior admiração e o maior apreço. Tal acontece, sem dúvida, não apesar das características que acabamos de enumerar mas, justamente, por causa delas. No entanto, cremos que o fascínio exercido por Bernardo Soares pode também ser explicado por outros factores.

Decorre da sua humanidade afectiva: quando notamos a antipatia por Sérgio (p. 16 e *passim*); quando, num pólo diametralmente oposto, deixa a António, por exemplo, “sobre a secretária um barquinho de almaço pautado” com o nome deste no casco (p. 20); ou quando, ainda, no final, se despede do moço, num abraço com choro dentro (p. 89).

Advém da sua humanidade de homem que, apesar de poeta e, por isso, supostamente distante e diferente do comum dos mortais, não deixa de ter no mundo da sua casa um calendário em cuja gravura sobressai uma rapariga “de cabeça atirada para trás, e de decote que lhe deixava a nu metade das mamas, sorrindo sem vergonha debaixo do cacho de uvas que suspendia sobre os lábios vermelhos” (p. 78)²⁰. Relembremos, num outro exemplo afim, que fica por esclarecer a dúvida de António Felício sobre a presença do poeta e tradutor na Calçada do Combro, nas imediações da *casa de meninas* (p. 42).

O fascínio que Bernardo Soares exerce sobre António acontece, ainda, porque, na intimidade da casa, surge de “pés descalços, encafuados nuns chinelos”, apercebendo-se o moço do escritório “de que pelo buraco de um destes espreitava o dedo maior, de unha por aparar, uma unha dura e encardida como não se admitia, nem mesmo a um limpa-chaminés”. Não se pense, contudo, que o quase grotesco desta aparência destrói no jovem a admiração sentida. É exactamente o oposto que sucede. E a explicação encontrada, anos depois tida como afectivamente maluca, é

²⁰ Na página 19 já havia sido dito que o senhor Soares se punha a fitar, “com grande concentração”, “um calendário de 1931 que ninguém quisera tirar da parede”, acabando “por sorrir para aquela gravura da rapariga de lábios vermelhos, de fita rosa nos negros cabelos, de blusa de decote aberto, e a abraçar um molho de papoulas”.

prova disso: “É um sinal de Deus, é dali com toda a certeza que lhe nasce a sabedoria.» (p. 77).

210

Mas retornemos ao que saiu deste livro. Saiu, em terceiro lugar, fazendo prova de que cada um tem a sua maneira de narrar, a possibilidade de reconhecermos e certificarmos dois aspectos importantes e característicos do modo como Mário Cláudio procede ao registo de vidas. Por um lado, a prática de uma escrita que não tem que seguir, necessária e inevitavelmente, um fio linear, cronológico. Pelo contrário, a partir do capítulo IV, a narrativa é sujeita a constantes oscilações entre a recuperação do passado dos anos trinta e quarenta e o presente de 1985.

Por outro lado, o que ressalta é a apetência de Mário Cláudio para se imbuir do espírito das matérias e das pessoas que, de acordo com o método proustofílico, investiga e usa nos seus livros. Não se estranha, portanto, que a narrativa se não limite a preencher os vazios deixados pelo fragmento que deu azo a *Boa Noite, Senhor Soares*. Com efeito, vários momentos da história remetem para um profundo conhecimento, e harmoniosa incorporação, do Livro (intervalar) de Bernardo Soares. É o que sucede, por exemplo, com o registo da existência da pianista, vizinha do senhor Soares (pp. 75-76²¹).

Em concomitância, sobressai uma notável capacidade para se impregnar do espírito do estilo do artista de quem fala. Se, em *Amadeo*, por exemplo, o carácter ziguezagueante da escrita reproduz, em larga medida, os traços de certos quadros do pintor, em *Boa Noite, Senhor Soares* não é difícil encontrar excertos em que se torna possível observar a dinâmica de representação de Fernando Pessoa-Bernardo Soares. Um dos mais ilustrativos exemplos acontece no capítulo IV quando, no seu presente de 1985, ao mesmo tempo que “Lentamente desliz[a] para o sono” (p. 55), António – ou, melhor, o autor contratado em sua substituição – recorda o senhor Soares (Fernando Pessoa?) a passar “pela Rua Augusta, pela Rua da Prata,

²¹ Cf. R. Zenith 2003: frag. 266.

pela Rua dos Douradores, e pela Rua dos Fanqueiros, com as abas da gabardina desfraldadas ao vento que vem do Tejo” (pp. 53-54):

O senhor Soares percorre as áleas do Jardim da Estrela, o qual se estende como o fantasma de um parque antigo. E enquanto os cisnes deslizam no espelho de água o senhor Soares, contemplando-os com os olhos semifechados por detrás das lentes, magica numa quermesse em que participam columbinas e pierrots e arlequins. (...) E tudo se mistura na minha visão, não sei bem porquê, com um romance ancestral, em cujas linhas intervêm Hamlet e Ofélia, heróis do grande Shakespeare, que só conheço de ouvir falar. (...) O senhor Soares dissolve-se na luz do Jardim da Estrela, passeando a par da jovem que o esperava (...). E é então que principio a resvalar em definitivo para o sono, quando a claridade me entra já pelas frinchas da persiana, e o senhor Soares se dirige a um país muito distante que no meu torpor se chama «Mar Português». Atrás dele segue uma fosca multidão, e a primeira individualidade que nela distingo é aquele famoso doutor Reis (...) (pp. 56-57) (sublinhados nossos).

Se compararmos estas linhas com brevíssimos excertos do início de “Na Floresta do Alheamento”²², as semelhanças não passam despercebidas:

Sei que despertei e que ainda durmo. O meu corpo antigo, moído de eu viver, diz-me que é muito cedo ainda... Sinto-me febril de longe. Peso-me, não sei porquê...

Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. Minha atenção bóia entre dois mundos (...).

Um vento de sombras sopra cinza de propósitos mortos sobre o que eu sou de desperto. (...)

²² Este fragmento constitui um dos Grandes Trechos do *Livro do Desassossego*, tendo sido inicialmente publicado (*A Águia*, 1913) com a assinatura de Fernando Pessoa e só posteriormente atribuído a Bernardo Soares.

Com uma lentidão confusa acalmo. Entorpeço-me. Bóio no ar, entre velar e dormir, e uma outra espécie de realidade surge, e eu em meio dela, não sei de que onde que não é este...²³ (sublinhados nossos).

Deixamos de lado a possibilidade de estabelecermos um paralelismo entre a “fosca multidão”, os heterónimos de Pessoa, que no texto de Mário Cláudio segue(m) Bernardo Soares, e o facto de “Na Floresta do Alheamento” podermos certificar, embrionariamente, a existência da constelação heteronímica que, em breve, haveria de ganhar corpo (e alma). Não podemos, no entanto, deixar de apontar as semelhanças entre as atmosferas descritas: os estados de alma entre a vigília e o sono, a sensação de diluição corpórea, o sonho/o sono como figuração alienante e como ponto de partida para a descoincidência com o real, ou, ainda, a interpenetração, a mistura das sensações, a fazer lembrar a técnica interseccionista de alguns poemas de Pessoa ele mesmo.

O que, em derradeira instância, parece ter saído deste livro é, afinal, a hipótese de Bernardo Soares cumprir um outro sonho: o de “viver tudo em romance, repousando na vida – ler as [suas] emoções, viver o [seu] desprezo delas”, sabendo que “Para quem tenha as emoções à flor da pele, as aventuras de um protagonista de romance são emoção própria bastante, e mais, pois que são dele e nossas”²⁴.

Boa noite e boa leitura, então, senhor Soares.

Boa noite, Mário Cláudio.

²³ In R. Zenith op. cit.: 452-453.

²⁴ R. Zenith 2003: frag. 348.

Bibliografia

- Almeida, Pedro Dias de (2008), “A escrita é um susto”. Entrevista com Mário Cláudio, in *Visão*, 5 de Junho, 154-156.
- Cláudio, Mário (2005), *Os sonetos italianos de Tiago Veiga*. Porto: Asa.
- Cláudio, Mário (2007), *O Eixo da bússola*. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi.
- Cláudio, Mário (2008), *Boa noite, senhor Soares*. Lisboa: Dom Quixote.
- Greimas, A. J. e COURTÈS, J., (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la Teoria del Lenguaje*. Madrid: Editorial Gredos.
- Lino, Pedro Sena (2005), “Versos de um muito ninguém”. Entrevista com Mário Cláudio, in *Público/Mil Folhas*, 10 de Dezembro, 22-23.
- Lucas, Isabel (2008), “Quem escreve mal pensa mal”. Entrevista com Mário Cláudio, in *Diário de Notícias*, 4 de Junho, 43-44.
- Machado, Álvaro Manuel (2008), “Crónica pessoana”, in *Expresso/Actual*, 16 de Maio, 16.
- Zenith, Richard (ed.) (2003), *Livro do Desassossego*. 4ª ed. Lisboa: Assírio e Alvim.

Y) que oferecerá horários de trabalho flexíveis e mais tempo livre. Segundo ela, as pessoas que adoptam este estilo de vida, querem produtos de turismo de saúde e bem-estar, trilhos e itinerários naturais e culturais (rurais e urbanos), ecoturismo, enoturismo e geoturismo. As gerações mais jovens, parecem querer seguir um caminho diferente dos seus pais e avós. Podem ficar em casa com os filhos, mas vão viajar pelo mundo e trabalhar menos. Com certeza, procurarão ter mais tempo de lazer.

Nesta perspectiva, o público-alvo dos lazeres somos todos nós, as pessoas comuns. E porquê? Na nossa sociedade vertiginosa, rotineira, sedentária, com poucas oportunidades para actividades de destreza física e poucas oportunidades de forte excitação emocional, as transgressões e desvios no âmbito das actividades de lazer serão uma actividade económica em crescimento, porque essa é a vontade das pessoas e porque se trata de nichos que permitem mais-valias económicas significativas e por isso mesmo serão também incutidos à população enquanto consumidora de bens e serviços.

Lazer, normas e desvios

Hoje, a autonomia tradicional dos tempos sociais e o princípio da distinção dos eventos são postos em causa, como refere Stebbins (1996). As festas religiosas ou civis do calendário perdem o seu carácter ritual, porque as suas significações são alteradas e os propósitos são diversificados e mercadorizados. Na verdade, a festa tradicional, vista como normativa e integradora, surge como entidade patrimonial, que necessita de preservação e de orientação para públicos específicos, de forma a manter a sua existência enquanto actividade religiosa e lúdico-cultural. Surgem novas festas, como as *rave*, as *free parties* e grandes cerimónias desportivas, que são também responsáveis pela utilização de tempos inusitados e de espaços tecnologicamente evoluídos e espectaculares.

É, contudo, interessante referir que a temática das normas e desvios abrange um outro âmbito que, envolvendo o lazer, diz especialmente respeito

à relação da pessoa como o seu corpo e a sua imagem. Um corpo não espartilhado e valorizado pela moda e por opções cosméticas variadas, juntamente com novas formas de identidade social é algo que ganha expressão na sociedade actual. O corpo é uma matéria-prima que nós podemos consertar, completar (Le Breton, 2002) e transforma-se em instrumento e campo de lazer, atribuindo-lhe valências resultantes de uma curiosa mistura que alia a procura de bem-estar, da estética da saúde com o culto da excelência e da *performance* (Fournier, 2004).

Hoje, a atracção pela novidade e pelo desconhecido são, mais do que nunca, responsáveis por acções humanas (individuais ou colectivas) com uma contextualização espaço-temporal diferenciada em âmbito de lazer.

A importância em definir práticas concretas de actuação e expressões imagéticas dessas práticas sempre promoveu a organização de grupos, mais ou menos fechados e com manifestações identitárias específicas, de que os maçons são uma referência superlativa, que encontra hoje significado nas tribos urbanas. Com identidades bem vincadas e resultando muitas vezes de ideologias ou expressões sociais de oposição, com acontecia com os *teddyboys*, *mods*, *rockers*, hoje mantêm-se as referências com os betos, os *dreads*, os góticos, os *fashions*, os *streetwearers*, os *punks*, os surfistas, sempre com estilos de vida e comportamentos diferenciados e muitas vezes desviantes em relação às normas sociais vigentes. De facto, nas faixas etárias que compreendem os adolescentes e os jovens-adultos, estes grupos são expressão de individualidade e podem conduzir a atitudes de marginalização e de discriminação.

Também o tempo pode funcionar como despoletador de comportamentos desviantes. A relação entre o lazer e a noite, expressa hoje num mercado que é habitualmente referido como ENTE (*evening-night time economy*), contém em si sementes de revolução social e cultural, atitudes em relação ao sexo e relacionamento inter-género e à superlativação do hedonismo, porque a noite é um período em que o tempo livre associado ao lazer se sobrepõe ao tempo de emprego.

O tempo da noite impulsiona a libertação das rotinas quotidianas, insinua a transgressão, a alteração das normas de comportamento, através do prazer,

da emoção, da excitação (Santos & Moreira, 2008). A ocupação do tempo livre, nomeadamente do nocturno, é cada vez mais individualizada, socialmente diferenciada e diferenciadora, reflectindo categorias como a idade, os géneros, a etnia, os níveis de rendimento. O uso e abuso de produtos socialmente integradores estão associados ao lazer nocturno e o consumo excessivo de álcool, tabaco e outros produtos estupefacientes despoleta comportamentos desviantes, de risco e perigosos em populações cada vez mais jovens. É o caso do *binge drinking*, fenómeno que está ligado à cultura da noite e ao consumo excessivo de álcool com o intuito de obter uma situação de embriaguez o mais rapidamente possível, em ambiente de lazer.

Interessa perguntarmo-nos como nos estamos nós a modificar perante esta continuada exposição a novos tempos, a novos espaços e a novos modos? Ou, como questiona Aubert (2004), em que nos tornámos nós? Passámos de um período de submissão ao tempo para um outro em que não paramos de o violentar. Apenas nos interessamos pelo imediato, explorando as possibilidades de mudança e adaptação, tornando-se quase impossível a sustentação de valores num tempo longo. Somos hipermodernos.

Esta noção de hipermodernidade encontra nos lazeres modernos modos de valorização muito significativos. É o caso da passagem de um corpo submisso a um corpo livre e autofabricado; de um tempo onde nos escoávamos a um tempo que violentamos e que nos tiraniza; de um modo de relação com os outros, onde os sentimentos se desvanecem, às sensações de efemeridade e de volatilidade; do indivíduo da medida justa ao indivíduo que procura e vive o excesso; da procura de eternidade situada para além dos tempos à procura de intensidade no instante (Aubert, 2004).

Somos confrontados com mudanças e desvios e, como refere Dumazedier, (2002) o que ontem podia ser preguiça em relação às exigências do empreendimento, é hoje dignidade; aquilo a que ontem se chamava egoísmo em relação às exigências da instituição familiar chama-se hoje respeito pelos caracteres dos seus membros; uma parte do que antes era pecado aos olhos da instituição religiosa é hoje reconhecido como arte de viver (a moral do hedonismo); a ética do lazer não é a da desocupação que rejeita o trabalho,

nem a da licença que infringe as obrigações, é a de um novo equilíbrio entra as exigências utilitárias da sociedade e as exigências desinteressadas da pessoa.

Todas estas actividades apresentam como função principal o estabelecimento de relações que ao conquistarem a materialização, o intuito de obtenção de propriedade, têm que ir mais além para conseguirem a diferenciação. O bem de consumo é interpretado como signo cultural e ícone contemporâneo, mas há que encontrar no intangível e no imaterial as novas formas de propriedade que se expressam em portefólios de experiências e participações que envolvem actividades e acções muitas vezes mal toleradas ou não toleradas por partes significativas da população. Tudo parece estar virado do avesso já que facilmente grandes partes da cultura perdem o seu valor simbólico ou identitário devido a uma *desclasificação* dos significados, do mesmo modo que as pessoas que representam uma certa ordem de valores comprometem os símbolos de que estão investidos, como acontece com os políticos nas televisões em emissões de puro divertimento e a identificação das figuras mediáticas de uma cultura popular como os gurus orientadores da sociedade, em substituição dos filósofos das gerações passadas.

É possível afirmar que a sociedade actual se apresenta algo desregrada, extremamente flexível ou muito fluida. Se bem que estas conotações possam ser interpretadas de forma negativa, elas envolvem também aspectos positivos que tem uma expressão relevante nas actividades de lazer.

O lazer pode ser interpretado com uma fuga aos padrões de comportamento rotineiro e alienante. Assim sendo, o lazer é um *desvio* ao mundo do trabalho, consentido e promovido pela ideologia capitalista de obtenção de lucro. De facto esta promoção pode acontecer em todos os tempos, em todos os espaços, em todas as acções e é a expressão de uma identidade social valorizada pelo consumo de bens, de serviços e de espaços

Esta leitura das práticas de lazer está de acordo com a valorização conceptual da sociedade moderna da mudança e heterogeneidade (expressão da relação entre o ecletismo e a individuação). Casa pessoa tem cada vez

mais possibilidades de participar em múltiplas esferas de acção que definem o seu estilo de vida e caracterizam a sua identidade social (entre a semelhança e a diferença). Esta sociedade envolve algumas particulares principais de que importa relevar a instantaneidade na circulação de informação, a autonomia da esfera financeira, o aumento da importância das firmas mundiais na mercadorização de bens e serviços (neoliberalismo). E, na realidade, aquilo que é entendido como desvio numa comunidade, tolerável e não tolerável, num período particular da história, reflecte os valores assumidos por aqueles que têm um poder colectivo suficiente para definirem legislativa, executiva e judicialmente as práticas (influência na opinião pública) (Stebbins, 1996)

Estamos perante uma sociedade que evidencia sinais de tolerância e pluralismo, muito associados às alterações dos estilos de vida, das mobilidades e das tecnologias. Cada vez mais pessoas estabelecem contactos e obtêm conhecimentos de outras culturas e modos de vida. A experiência turística autêntica, em regiões remotas do mundo, tornada possível pela actual facilidade de viagens pelo mundo, tem tido um papel fundamental no aumento dos contactos. Aliás, para os que são obrigados a ficar em casa, os *mass media* modernos trazem a diversidade às suas habitações, promovendo um nível significativo de indulgência através da diferença, da informação e do contacto virtual com situações desconhecidas, desviantes ou mesmo não toleradas. De qualquer modo, a vivência urbana surge mais associada à tolerância do que a vivência rural, fundamentalmente pela facilidade de adopção de inovações, de experiências de vida de maior intensidade e diversidade de contactos.

Um dos veículos principais desta tolerância e pluralismo é precisamente o lazer, que veio permitir a valorização de novos valores, com a criação de novas normas, a aceitação social de desvios.

Efectivamente, existem desvios que passam a ser considerados toleráveis no lazer. Os desvios toleráveis são vistos, pela maior parte dos que os procuram, como algo interessante ou divertido de fazer num tempo de não trabalho, especialmente significativos porque o divertimento público mantém

as pessoas longe do vício. Esta era a perspectiva da sociedade industrial, em que o lazer era aceite apenas como forma de recuperação e regeneração dos trabalhadores entre períodos de trabalho. Muito lazer era considerado, só por si, como prática desviante. O trabalho era visto como a actividade central da vida humana.

Quando se aborda a temática do lazer e das práticas desviantes é possível identificar diferentes motivações. Todavia, estas podem ser encaixadas em três referências principais. Enquanto alguns pretendem explorar alternativas particulares, para além das formas institucionalizadas pela comunidade, outros procuram os desvios (entendidos como toleráveis) por ser excitante ir contra as normas sociais, sendo comportamentos procurados por partes significativas da população porque implicam apenas pequenas sanções e poucas hipóteses de ser apanhado em flagrante. Por último, há que afirmar que muitos dos que apresentam comportamentos desviantes toleráveis não avaliam negativamente esses comportamentos. Afirmam apenas ter um comportamento diferente (Stebbins, 1996). Isto evidencia o quão difícil pode ser discernir quais os limites da tolerabilidade e da normatividade.

Os desportos radicais, o lazer activo e o turismo aventura (com diversas situações de sobreposição), implicam precisamente práticas em que pode ser difícil efectuar essas delimitações. Ainda assim, o conceito de *radical* é associado a uma certa carga de irreverência, loucura, muita adrenalina e risco. Não deixar de notar, contudo, que as modalidades de *risco acrescido* são praticadas por pessoas disciplinadas, já que a falta de disciplina (incúria das normas) dos praticantes penaliza algumas pessoas e os próprios.

Na sua essência estas actividades promovem a fuga à rotina e são responsáveis por novas relações com o espaço e com os tempos, que se assumem como desvio e/ou transgressão, também porque o desafio passou da competição directa, da necessidade de superação de um adversário, a um desafio muito mais intrínseco: é o nosso próprio *eu* o adversário a conquistar (como acima foi referido).

A prática de turismo de aventura surge também como uma forma de escapar do quotidiano das áreas metropolitanas e de participar em aventuras

em meio natural, formas de actividades inovadoras e pouco habituais para muitas pessoas. Claro que há que utilizar os equipamentos adequados para o efeito, mas é também cada vez mais fácil aceder a esses utensílios capazes de melhorar as performances e reduzir os riscos dos turistas de aventura.

Notas Finais

São muitos os motivos que levam as pessoas normais a fazerem coisas fora do comum e que podem ser integrados na atractividade pelo turismo de aventura, pelos lazeres activos e pelos desportos radicais. Como é óbvio, esta atractividade não resulta apenas do desejo ou interesse da procura, mas depende, e muito, do apelo efectuado pelas agências de turismo e operadoras para tornarem o empreendimento um sucesso (cativar clientela), através da criação de alternativas agradáveis, emocionantes, ambientalmente sustentáveis (vivenciar de actividades nas montanhas, nos rios, em lagos, em oceanos, em florestas, em ilhas, em quedas de água, nos campos, em trilhos) e diferente dos espaços de actuação habituais das pessoas.

Interessa, de facto, saber porque é que pessoas comuns, acostumadas aos hábitos e comodidades da vida moderna, aceitam participar neste tipo de actividades. Acostumadas ao conforto, à tecnologia e à segurança, o turismo aventura e o lazer activo vão muito para além da contemplação dos cenários. Porque se expõem, então, as pessoas a actividades de aventura que envolvem riscos? Claro que a percepção da segurança necessária às modalidades oferecidas (emoções com riscos controlados) é fundamental, mas trata-se da procura de emoções fortes por meio da prática de actividades que podem ser realizadas em lugares diversos. Isto porque as pessoas querem ter *trunfos* para contrapor ou justapor nos diversos processos de socialização e sociabilização em que vão participando no seu quotidiano, onde se incluem também aqueles que tem a ver com o emprego e as com as obrigações.

As actividades de aventura são responsáveis por um determinado tipo de catarse que não se verifica facilmente em outros tipos de actividades,

o corpo é uma bandeira desfraldada e liberta, os espaços são os que estão cada vez mais longe, que são mais exóticos ou mais arriscados, os tempos assumem-se num contínuo de utilização e a compensação não é o suficiente. É preciso atingir a superação. É preciso criar uma agenda de lugares, tempos e modos que possa servir de identidade ou identificação para cada um de nós, integrando-nos em grupos de pertença, e para os outros, aqueles com que menos nos identificamos.

Bibliografia

- Baudrillard, Jean (1970) – *A sociedade de consumo*, Edições 70, Lisboa.
- Débord, Guy (1991) – A sociedade de espectáculo- Mobilis in Mobile. Cascais, 1ª ed. 1967.
- Dumazedier, Joffre (2002) – Lazer: valores residuais ou existenciais? In Poirier, Jean, *História dos Costumes. Éticas e Estéticas*, 1ª Ed. 1990, Editorial Estampa, Lisboa, pp. 147-223.
- Dumazedier, Joffre (1968) – Vers une civilization du loisir? Coll. Points. Éditions Seuil, Paris
- Fournier, Martine (2004) – Souci du corps et sculpture de soi, *Sciences Humaines*, 154, Novembro, Auxerre.
- Gama, António & Santos, Norberto Pinto (1992) – Tempo livre, lazer e terciário, *Cadernos de Geografia*, 10, IEG, Coimbra.
- Gama, António (2008) – Notas para uma Geografia do tempo livre, In Santos Norberto P. & Gama, António, *Lazer. Da libertação do tempo à conquista das práticas*, Imprensa da Universidade, CEG, Coimbra, 1ª ed. 1988.
- Gronow, Jukka (1997) – *The sociology of taste*. Routledge, Londres.
- Kurz, R. (1998) - Mataram o lazer. On line. <http://www.istoe.com.br>. Acesso Dezembro de 1998. Entrevista a Eduardo Ferraz.
- Langman, Lauren (1992). Neon cages. Shopping for subjectivity. In Rob Shields (ed.) *Lifestyle shopping. The subject of consumption*. The International Library of Sociology, Routledge, Londres, pp. 40-82.
- Le Breton, David (2002) – *Conduites à risque*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Nazareth, Linda (2007) – *The leisure economy. How changing demographics, economics and generational attitudes will reshape our lives and our industries*, Wiley & Sons, Ontario.
- Nielsen, Niels Kayser (1999) – Knowledge by doing. Home and identity in a bodily perspective. In Crouch, David, *Leisure/tourism geographies. Practices and geographical knowledge*, Routledge, Londres, pp. 277-290.
- Rochefort, Robert (1995). *La société des consommateurs*. Paris: Editions Odile Jacob.
- Santos, Norberto Pinto (2001) – *A sociedade de consumo e os espaços vividos pelas famílias*. Edições Colibri, CEGC, Lisboa.
- Santos, Norberto Pinto (2008) – *Lazer. Da libertação do tempo à conquista das práticas*. Imprensa da Universidade, CEG, Coimbra.

- Santos, Norberto Pinto e Moreira, Claudete (2008) – O lazer e a noite. Imagens de uma cidade universitária: Coimbra, in Lazer. Da libertação do tempo à conquista das práticas, Santos, Norberto Pinto & Gama, António, Imprensa da universidade, CEG, Coimbra.
- Stebbins, Robert (1996) – *Tolerable Differences: Living with Deviance*, 2ª ed. McGraw-Hill Ryerson, Toronto.
- Stebbins, Robert (2008) – *Serious Leisure. A perspective for our time*. Transaction Publishers, Londres.
- Simões, José Manuel & Ferreira, Carlos Cardoso (2009) – *Turismos de nicho. Motivações, Produtos, Territórios*. CEG, Universidade de Lisboa, Lisboa
- Soares, Bernardo (2006) - *Livro do Desassossego*, Assírio & Alvim, Lisboa.
- Sue, Roger (1982) - *Vers une société du temps Libre?* Sociologie d'Aujourd'hui, PUF, Paris.
- Tuan, Yi Fu (1996) – Space and place: Humanistic perspective. In Agnew, John, Livingstone, David & Rogers, Alisdair, *Human Geography. An essential anthology*. Blackwell, Cambridge, 1ª ed. 1974.