

Raptos de Europa: para uma percepção imagética da passagem do mito ao logos

FERNANDO SANTORO

Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO: Levantamos a hipótese de que a historiografia e outras formas de narrativa logográfica desenvolvem-se a partir de investigações e interpretações das imagens veiculadas oralmente pelos mitos. Desenvolvemos e exemplificamos esta hipótese a partir da comparação entre a versão historiográfica de Heródoto e a versão de um poema lírico de estilo anacreônico, que contam um mesmo acontecimento: o rapto da princesa Europa. A comparação é conduzida pela análise da forma como uma mesma imagem pode provocar diferentes interpretações igualmente coerentes, segundo o contexto de significação. Para extrair a imagem essencial a partir da qual são construídas as versões, é usado o método ideográfico de construção poética. Concluímos que as imagens míticas precedem as versões históricas e que elas são mais próximas da percepção dos fatos, até quando são fabulosas demais.

PALAVRAS-CHAVE: Mito; imagem; história; logos; Heródoto.

Já no seu mito de origem, *Erev* (Ocidente) é o nome de uma princesa fenícia, que os gregos chamaram *Europes*. A donzela foi raptada quando se banhava nua nas praias de Tiro, na margem oriental do Mediterrâneo, e levada até Creta por Zeus, metamorfoseado em touro branco, ou por um guerreiro heleno, como prefere narrar o historiador Heródoto. Seu irmão, *Kedem* (Oriente), chamado Cadmo pelos gregos, foi ao seu enalço. Mas, porque o sol nascente nunca encontra o poente, onde quer que aportasse, de lá sua irmã já fugira, sempre mais a oeste. Onde aportava, Cadmo fundava uma cidade, como Cnossos, governada pelos filhos da união de Europa e Zeus – Minos e o Minotauro (as duas faces do símbolo mítico: o rei, filho de um deus, o monstro, filho de sua transfiguração em touro). Deste modo totêmico, pela justificação mítica de uma ancestralidade divina e sua expressão em uma figura simbólica animal que aproxima num mesmo plano de realidade deuses, homens e natureza, fundam-se as principais dinastias de reis gregos (cretenses, lacedemônios etc.) e, conseqüentemente, os cultos ao deus a quem a cidade é consagrada.

Ante um mito, seja este ou qualquer outro, se já não formos crianças, buscamos a realidade efetiva, os acontecimentos, os fatos da História que o originaram. Ou, se temos ainda outras compreensões da origem dos mitos, talvez neles busquemos a estrutura

arquetípica de alguma realidade permanente ou, pelo menos, recorrente, de uma tradição, ou civilização, ou cultura, ou mesmo do homem em sentido universal. Qualquer que seja nossa compreensão da origem dos mitos, é bem provável que esta origem não seja única, nem sistemática, envolvendo múltiplos acontecimentos e compreensões que dão luz à palavra e que podem variar segundo os povos, as épocas, os assuntos, os contadores, os poetas, o acaso... Qualquer que seja a compreensão dos meios e procedimentos causadores dos mitos, sempre concordamos que estes traduzem uma verdade, uma realidade, à qual poderíamos aceder por meio da interpretação. Também concordamos muito facilmente que os mitos são alegorias, ou seja, formas de dizer o real e verdadeiro alteradas por procedimentos poéticos de adorno – em especial, pela metáfora. Somente as crianças, que ainda não distinguem a fantasia da realidade, e pessoas ingênuas, como as que confundem atores com personagens, compreendem o mito tautegeticamente, ao pé da letra, ignorando ou desprezando por completo qualquer relação de representação. Mas, o que raramente percebemos (porque o mais difícil é perceber-se a si mesmo) é que, seja a compreensão tautegórica do ingênuo, seja a compreensão alegórica, e sobretudo esta, ambas fazem parte do nosso modo ocidental de compreender e lidar com a palavra.

Quando apresentamos de forma concentrada o mito de Europa, citamos, quase de raspão, um comentário de Heródoto de Halicarnasso, historiador do séc. V a.C. Onde, no mito, figurava Zeus metamorfoseado em touro branco, Heródoto simplesmente diz “alguns helenos” e, mais adiante, “esses helenos deveriam ser cretenses” (*Histórias*, I, 2).

Comparemos, primeiro, esta passagem com um poema que versa sobre o mesmo tema: a ode anacreônica “Para Europa”¹. Talvez, mas isto pouco importa, esta não seja de autoria do célebre poeta lírico da Jônia do século VI, mas de algum poeta do período alexandrino (também chamado de período helenístico) inspirado no mestre, com o mesmo metro heptassílabo, e a expressividade do tom voltado para situações pessoais, característico de Anacreonte. Em todo caso, possui o caráter e a forma de linguagem que queremos investigar e comparar. Mesmo que seja um poema posterior cronologicamente às *Histórias*, serve de indicação para o modo de expressão imagético da palavra mítica, o qual não deixa de vigorar só porque o conhecimento tenha privilegiado outras formas de “verdade”.

As palavras “δοκεῖ” e “μοι” (que traduzi por “me parece”), próprias da poesia lírica pessoal, são, neste poema, pontuações orais de um adulto que apresenta o mito a um jovem. Esta situação não é descrita, mas sutilmente insinuada pelo vocativo “ὦ παῖ”, literalmente: “ó, criança” mas, por fidelidade à situação, traduzido para “meu jovem”. Interessa-nos, especialmente, esta forma, por assim dizer, “íntima”, quase sem distância, com que esta ode se refere ao mito, à qual já se contrapunha a forma interpretativa que se apresenta em Heródoto. Tomemos este poema como um “vestígio”, uma “pista” do mito, ou melhor, dos mitos (porque a tradição oral é, por sua natureza, sempre múltipla e variante), como se, depois de séculos, passada de boca a ouvidos, parte da palavra pronunciada se cansasse e deitasse para repousar na página confortável de um poeta.

• Prestemos atenção ao poema, em suas palavras e nas imagens que estas proporcionam²:

ΕΙΣ ΕΥΡΩΠΗΝ

Ὁ ταῦρος οὗτος, ὦ παῖ,
Δοκεῖ τις εἶναι μοι Ζεὺς.

Φέρει γὰρ ἀμφί νώτοις
 Σιδονίην γυναῖκα·
 Περᾶ δὲ πόντον εὐρῦν,
 Τέμνει τε κῦμα χηλαῖς.
 Οὐκ ἄν δὲ ταῦρος ἄλλος
 Ἐξ ἀγέλης ἐλασθεῖς
 Ἐπλευσε τήν θάλασσαν,
 Εἰ μὴ μόνος γ' ἐκεῖνος

PARA EUROPA

Este touro aí, meu jovem,
 o qual me parece ser Zeus.
 Pois leva em torno ao dorso
 uma donzela sidônia³;
 Para além da vasta *arrebentação*, porém,
 também corta as ondas com os *cascos*.
 Nenhum outro touro
 de *manada* inferior
 tem enfrentado o *mar alto*,
 senão somente *aquele*.

Temos, nesta ode, dois planos distintos de representação fundidos numa única narrativa descritiva, duas imagens dinâmicas, por assim dizer, uma dentro de outra. A mais evidente é a imagem do conteúdo da narrativa mítica: o touro cortando a arrebentação em direção ao alto mar, com a donzela nas costas. A outra, como que emoldurando a primeira, é a imagem do adulto narrando a um jovem o mito. É uma cena menos evidente porque depende menos do significado das palavras que da diferença entre os fatores⁴ da comunicação ali evidenciados. Ao usar o vocativo “meu jovem”, mostra-se o *destinatário* da mensagem (o jovem), e o uso do verbo declarativo na primeira pessoa, “me parece”, mostra o seu *remetente* (o narrador – “eu”). Essa é uma ode lírica justamente por esta segunda imagem que torna íntima e pessoal a apresentação do mito. Essa intimidade pessoal aparece, também, na inserção de comentários à simples imagem descrita (ao mito): “Este touro me parece ser Zeus” e “Nenhum outro de manada inferior senão somente aquele”. Mas, o mito mesmo não deixa de ser narrado em sua integridade mítica, quer dizer, na concretude simples de sua imagem. Esta é clara e sem discussão, ainda que possa parecer absurdo que um touro singre as ondas em direção ao alto mar. Mas, certamente, não é absurdo que um adulto conte essa história a um jovem; ao contrário, absurdo seria se usasse uma linguagem historiográfica em vez de mítica, privilegiando a articulação de causas em vez da simples imagem. Esta é a delicada sobriedade da ode. Mas, se é sóbria na parcimônia com que diz a cena, por outro lado, é luxuriosa nas insinuações pelas quais convida o leitor a tornar-se um cúmplice *voyeur* de uma sedução erótica.

Se espirmos com malícia o vocabulário, lembrarmo-nos da temática erótica das odes anacreônicas, repararmos que o rapto de Europa é uma excelente imagem de sedução

e conhecermos um pouco da pedagogia grega, tão bem encenada nos diálogos platônicos, podemos concluir que o jovem é mais do que uma simples criança, o adulto certamente não é um pai e a imagem mítica não está numa historinha de acalanto.

Podemos perceber um pedagogo apresentando o mito do rapto de Europa para seduzir e ilustrar um jovem efebo dentro de uma *paidéia* erótica. Pela força imagética e pelo uso de uma expressão indicativa (Ὁ ταῦρος οὖτος, “este touro aí”) é de se supor que o pedagogo aponta para uma imagem, um quadro ou afresco que está diante deles. Possivelmente o afresco estaria na parede de uma casa de termas e a donzela pintada, quem sabe, não seria uma concubina prendada. Estes detalhes são conjecturas menores; importa-nos perceber que o adulto resgata os termos principais do mito a partir de uma imagem visual. Mesmo que o interesse interpretativo deste adulto seja outro, e claro está que ele interpreta sensualmente a imagem a favor de sua sedução, em todo caso fica evidente a relação quase imediata entre a sensação visual da figura apontada e os termos imagéticos do mito. É de se refletir sobre os suportes primeiros para a transmissão de culturas que são os mitos orais e também as representações (mitos?) visuais. A graça maior da ode que vimos e ouvimos é que ela nos dá acesso ao mito justamente por meio do que nele é primeiro e fundamental: a experiência sensorial da imagem.

Para uma versão historiográfica

O extraordinário, porém, da versão historiográfica do mesmo rapto de Europa, que encontramos em Heródoto, é que ela não despreza o relato mítico como se a fábula fosse uma mera invenção dos poetas, mas trata-a como fonte, quer dizer, indício verdadeiro de um fato realmente acontecido. O extraordinário é que, de algum modo, para ele, o mito insinua uma verdade, pelo menos como versão que alguns transmitem de fatos ocorridos. Digamos que, para Heródoto, o mito guarda uma verdade, mas esta precisa ser interpretada: é preciso fazer uma investigação (história) acerca dela. A palavra mítica é verdadeira, mas não o suficiente. A linguagem ocidental, neste momento de decisão, não despreza o mito, mas desloca-lhe o valor de verdade. A verdade não mais está na pura expressão da imagem, mas na sua crise, no olhar reflexivo que, vendo o mito como imagem, pergunta: imagem de quê? Donde provém, de que realidade nasce a imagem do mito? A insuficiência da imagem é sua queda desde uma crise. Crise (κρίσις) quer dizer discernimento, no caso, a separação entre a imagem e sua verdade. A imagem é desdobrada ou refletida, por isso já não aparece como pura imagem-coisa, mas como imagem da coisa. A coisa da imagem (a sua verdade) é o que dela (imagem) se interpreta. A história (investigação) é a interpretação da imagem, é a sua verdade refletida, desdobrada, criticada, decidida ou decaída. É neste movimento que se orienta o sentido Histórico de nossa Tradição Ocidental. Nossa História nasce da crise do mito, nossa compreensão de realidade, enfim, nossa palavra e mundo vigem em meio e desde a crise.

Segundo Heródoto, para “que os acontecimentos dos homens não venham a ser apagados pelo tempo, nem [...] passem *sem glória*”, é preciso proceder uma “*demonstração da investigação*”, tal *demonstração* (ἀπόδειξις – apódexis) realiza-se como *logografia*, e a *investigação* (ἱστορία – história) investiga e almeja encontrar a *causa* (αἰτία – aitia). Temos aqui uma nova forma de salvaguardar os acontecimentos do véu escuro do esquecimento. Primeiro, por transformar a oralidade do mito em palavra escrita que, gravada na página, pretende ser um vestígio (um documento?) mais firme. Segundo, porque a demonstração da

causa dá uma certa autonomia à palavra como provedora de sentido, ela depende menos da autoridade ou venerabilidade de quem a proferiu. A escrita sozinha, porém, ainda não é garantia de sanar os efeitos destruidores do tempo e do esquecimento.

Por isso, uma *demonstração* não é apenas a reprodução dos relatos, mas a *investigação* direcionada às *causas*. Aqui reside a originalidade de Heródoto, diferenciando-o dos mitólogos e genealogistas que o antecederam, e uma das marcas doravante do discurso fundamentado e com pretensões de verdade, próprio do Ocidente. A atitude de Heródoto é, na explicitação de seu movimento interpretativo, um convite efetivo à nossa própria interpretação – ao pensamento que desperta o sentido da palavra. Nisto consiste o essencial de uma investigação direcionada às causas.

Em busca das causas – os raptos de mulheres

O que entende Heródoto por “causa”, isto para quê se dirige a investigação? “Causa”, αἰτία, provém do verbo αἰτέω, “requisitar”. A investigação do que requisita o surgimento de um fato é que instaura o modo científico da historiografia ocidental. Não basta narrar ou relatar os acontecimentos; é preciso compreendê-los: ver o que os requisita, o que os chama a ser. Mesmo que a causa seja desdobrada de forma narrativa e cronológica, quase aos moldes de um relato genealógico familiar, a orientação do fio condutor da investigação é sempre a determinação e elucidação dos acontecimentos. A investigação das causas é uma busca do sentido. Onde estará o sentido dos acontecimentos? Onde mais, se não no lugar mesmo em que vige o sentido? Na compreensão que os homens cultivam, nas relações, diferenças, nos valores e razões em que civilizações se produzem, e se encontram, e se confrontam! Por isso, Heródoto, para investigar as causas da guerra entre helenos e bárbaros, não narra apenas os acontecimentos que precedem e conduzem à guerra e os feitos na guerra mesma. Heródoto cuida, antes disso, de percorrer e trazer ao texto a cultura, o modo de ser e compreender dos povos envolvidos. É fundamental para ele, por exemplo, distinguir a condição de homens livres dos gregos frente à servidão dos exércitos persas. Porém, ainda antes de sua pesquisa de campo, antes de empreender o relato de suas viagens, do que “ele mesmo sabe” porque viu⁵ nas diversas regiões em que esteve e, sobretudo, nos diversos santuários, oráculos e templos que consultou⁶. Antes dessa investigação, desse “trabalho de campo” do historiador, Heródoto nos apresenta os primeiros indícios (σημῆνας), os primeiros vestígios que o conduziram à investigação. Estes vestígios são a produção, por excelência, da compreensão dos povos: as suas palavras, os seus mitos. Heródoto os apresenta, simplesmente, como “o que dizem os persas e os fenícios”, na forma de testemunhos interessados (posto que partem de partes envolvidas no conflito). São as histórias dos raptos de mulheres, que povoam diversos mitos, ou de origem de linhagens nobres, ou de conflitos entre povos.

Heródoto narra dois raptos de mulheres gregas (Io e Helena) pelos bárbaros, e dois raptos de mulheres bárbaras (Medéia e Europa) pelos gregos – com direito a uma segunda versão do rapto de Io. Estes mitos servem de estofa a diversas apropriações literárias da poesia épica, lírica e trágica, dentre as quais muitas chegaram até nós e povoam nosso imaginário clássico. Mas, e aqui reside o mais extraordinário da apresentação destes mitos por Heródoto, ele não os cita na forma imagética tradicional do mito, e, sim, na forma de

fatos ocorridos, i.é., na forma própria de um relato histórico. Já nos apresenta os mitos traduzidos e interpretados, sem sequer aludir a esta sua operação interpretativa. Vejamos a sua enxuta versão do rapto de Europa (*Histórias*, I, 2):

[...] μετὰ δὲ ταῦτα Ἑλλήνων τινάς (οὐ γὰρ ἔχουσι τοῦνομα ἀπηγγέσασθαι), φασὶ τῆς Φοινίκης ἐς Τύρον προσσχόντας ἀρπάσαι τοῦ βασιλέως τὴν θυγατέρα Εὐρώπην. εἶησαν δ' ἄν οὗτοι Κρήτες. [...]

[...] Depois disso, *disseram* que *alguns helenos* (eles⁷ não tinham o nome quando *contaram*), ao desembarcar em Tiro, na Fenícia, raptaram a filha do rei, chamada Europa. *Seriam estes de Creta*. [...]

Podemos pensar em pelo menos três hipóteses para as razões que levaram Heródoto a esta atitude de transformação da palavra. Primeira: de fato ele escutou uma versão paralela ou anterior aos mitos que falava diretamente dos acontecimentos. Esta hipótese é a mais improvável, porque a versão foi *contada*, e não *escrita*, como atesta a imprecisão do relato reportado (“eles *não* tinham o nome quando *contaram*”); e sabemos todos, por experiência, desde as brincadeiras de infância, que versões orais se alteram a cada passo e somente se consolidam (o quanto é possível para um mito consolidar-se), quando atingem uma forma imagética mais expressiva e, portanto, melhor memorizável (como, por exemplo, um Touro branco...). Segunda hipótese: os que contaram a Heródoto fizeram a interpretação do mito, o que não resulta muito diferente da terceira hipótese: Heródoto mesmo fez tão naturalmente a interpretação que nem deu conta de referir-se a ela. Por que a naturalidade da interpretação? E por que a interpretação? A naturalidade atesta a proximidade dos mitos e o hábito de compreendê-los como linguagem de conhecimento e verdade. A interpretação é requerida pela estrutura formal da investigação de Heródoto – que já vê a palavra como *vestígio* (σημεῖον) dos acontecimentos. A palavra mítica ainda é suficientemente forte para servir de fonte à investigação, mas a imagem mítica se mostra distanciada e insuficiente para dar conta dos fatos e acontecimentos dos homens. O Historiador ouve atentamente o mito, mas reage inquisitivamente – perguntando pelas causas dos eventos e, mesmo que de modo implícito, pelas causas do relato mítico dos eventos.

Para nós, que estamos mais interessados nas transformações que se operam nas palavras, é importante tornar explícita tanto a causa do relato mítico, quanto a causa do relato da investigação historiográfica. E, sobretudo, entender, o mais concretamente possível, como um evento pode dar voz a formas de linguagem diferentes, com valores de verdade que se modificam e, deste modo, constroem a História do Ocidente. Por que e como a mesma princesa Europa pode ser raptada por um touro branco e este touro ser interpretado como “alguns helenos [...] de Creta”?

Devemos, porém, ao responder, esquivar-nos à tentação de um vício interpretativo. Não podemos pensar que o touro branco seja originalmente uma alegoria dos guerreiros cretenses. Seria supor que o relato histórico precede o mítico – o que já vimos nitidamente ser uma inversão do processo de transformação da palavra. As interpretações alegóricas surgem no chamado período helenista, especialmente a partir da chamada “Escola de

Pérgamo”, no século II a.C., quando os discursos histórico, científico e filosófico já estão mais do que consolidados como linguagens privilegiadas da Verdade e orientam também a interpretação das poesias.

A metamorfose de Europa

O melhor indício para interpretar o “touro branco” como “helenos cretenses” surge primeiro dentro do próprio relato mítico. O touro branco que nada sobre as ondas – este elemento imagético extremamente forte e extraordinário – é o resultado de uma *metamorfose* divina. Zeus, em suas investidas adúlteras ante as donzelas mortais, não pode apresentar-se sob seu aspecto essencial: como fulminante raio. A única vez que assim se apresentou, forçado por um juramento à amante, sugerido insidiosamente por Hera, a esposa enciumada, a única vez que assim fez, incinerou aquela amante – Sêmele, mãe de Dioniso – em seu ardor divino. Zeus só pode apresentar-se metamorfoseado: em touro, em cisne, em chuva dourada... Zeus não pode mostrar-se a si mesmo como ele mesmo, só pode apresentar-se por *sinais*, por *signos*. Meditemos com seriedade o que o mito, sutilmente, insinua sobre si mesmo, sobre a *palavra* que, ela também e sobretudo, é *signo*. A palavra é signo que mostra o que, sem ela, não aparece. A função significante da palavra é, ela mesma, uma *operação metamórfica*⁸ – operação em que o acontecimento vem à forma. Operação que conforma o signo como aquilo que assinala e aponta (δείκνυμι) para aquilo donde ele provém: o seu significado, o seu sentido. Podemos chamar tecnicamente a estrutura concreta que guarda esta operação metamórfica de “apodigma”. Conceito cujo sentido etimológico é bem definido por Tânia Jatobá:

A palavra *apodigma* é formada pela preposição grega *apò* e o verbo *deìknyimi*. *Apò* significa origem, proveniência, dependência; o verbo *deìknyimi* indica o processo de mostrar, fazer ver [...] *Apò-deìknyimi* quer dizer “imitar”, “copiar”, mostrar a origem, exibir a proveniência. Assim sendo, em *apodigma* concentra-se o vigor do movimento que faz aflorar o que é originário. E o originário da figura, o que unifica as diferenças que a compõem é a forma lógica, a qual possibilita a configuração idêntica do fato e da figura.

O *apodigma* é a figura enquanto um processo, enquanto uma estruturação capaz de repetir-se infinitamente em sistemas compostos por elementos os mais diversos. Desse modo, a compreensão do *apodigma* assenta, basicamente, no seu caráter isomórfico, naquela estrutura originária capaz de subordinar as várias figuras do mesmo fato (Jatobá, 1976, p. 48).

O *apodigma* é o elo entre diversos signos de mesma proveniência. É em sua direção que podemos perceber o sentido das metamorfoses da palavra e sublinhar seus momentos decisivos. Na busca de uma maior aproximação do *apodigma*, ou do processo concreto de significação de uma palavra, usaremos alguns princípios básicos, extraídos do chamado “método ideogrâmico de construção poética”⁹. A razão é simples: trata-se de extrair as vantagens extraordinárias da experiência funcional semântica da escrita ideogrâmica chinesa, cuja característica própria está

em remeter o traço significante do grafema diretamente ao perfil de uma coisa ou idéia em sua maior concretude. Vejamos rapidamente esses princípios:

- 1. Máximo de concisão:** condensação do maior grau de significação com um mínimo de elementos significantes. Este princípio nos aponta para a origem de um signo.
- 2. Máximo de concretude** – o apodigma é o mais próximo da experiência dos acontecimentos. Todo conceito abstrato deriva de elementos e relações concretas. O vetor histórico das línguas tem origem em relações as mais concretas e caminha para conceitos mais abstratos e universais¹⁰.
- 3. Máximo de sentido (sensação)** – o mais próximo do apodigma deve ser o mais imediatamente percebido. Deve gritar à sensibilidade. A percepção estética é o ponto de partida para o conhecimento e a palavra. (a forma lógica, de que fala Jatobá, não deve ser uma relação vazia, mas a forma originária de uma relação estética).

Munidos desses princípios, analisemos as versões do rapto de Europa, a mítica e a historiográfica. Vemos que divergem primeiro quanto à natureza do raptor: ou bem Zeus transformado em Touro branco, ou bem helenos, provavelmente de Creta. Vejamo-los, cada um. Zeus mesmo não aparece, somente seu signo resultante da metamorfose (no mito), ou o povo que o cultua (na historiografia). Se não se mostra, fere o terceiro princípio e devemos deixá-lo de lado, em nossa busca do apodigma. Por outro lado, “Alguns helenos de Creta”, além de ser expressão indeterminada pelo pronome indefinido, supõe as idéias mais abstratas de povo e região, portanto fere os dois primeiros princípios. Evidentemente, a expressão “Touro branco” é concisa, extremamente concreta e grita aos sentidos. É esta expressão que vai orientar-nos para uma aproximação do apodigma e dos modos processuais das metamorfoses da Palavra.

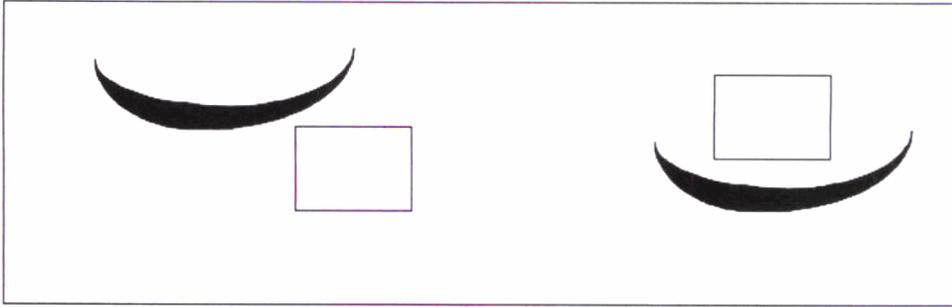
Ideogramicamente podemos concentrar a palavra-signo “Touro” num único traço, mimetizando seus chifres:



Já a palavra-signo “branco” pode ser, mais que mimetizada, efetivada por uma superfície branca qualquer, como a que observamos abaixo:



Se colocarmos os chifres *sobre* a superfície, teremos algo bem parecido com uma “pintura rupestre” de um touro branco. Se, por outro lado, colocarmos os “chifres” *sob* a superfície, teremos então a figura esquemática de uma nau à vela. Podemos dizer que a nau e o touro são signos de mesma ordem de distância a partir de um dado percebido pela vista:



Podemos, a partir disso, montar alguns “silogismos poéticos” cujas premissas são semelhanças e as deduções, analogias:

As semelhanças:

chifre = casco;

couro = vela.

Esta semelhança entre os cascos das naus antigas e os chifres de bois, evidente nas representações pictóricas dos vasos, também é atestada em Homero quando este usa para as naus aquéias um mesmo epíteto usado para caracterizar os touros “de chifres apurados” (ὀρθοκραιρον); na *Ilíada* (18, 3) ele diz νέων ὀρθοκραιρών para caracterizar suas proa e popa levantadas (Cf.. Liddell & Scott, 1968, p.1249).

As analogias:

chifre sobre as ondas => touro que nada (fato sobrenatural);

ou: casco sobre ondas => nau (fato normal);

couro branco => touro extraordinário (sobrenatural);

ou: vela branca => nau de homens (normal).

E, como das semelhanças, desdobradas em analogias, podemos inferir então uma nova semelhança (menos evidente, mas aqui deduzida):

Touro branco enfrentando o mar alto (fato sobrenatural de um ente extraordinário) = nau de vela branca cortando as ondas com o casco (fato normal de um artefato humano).

Temos duas interpretações, quase que imediatas, a partir dos mesmos traços imagéticos – ou, mais precisamente, duas construções significantes a partir de um suposto idêntico apodigma. Ou bem, “um touro branco enfrentando o mar alto” – uma imagem extraordinária, a partir da qual o mito já está estruturalmente formado. Um tal touro, belo e com pode-

res extranaturais já aponta para a metamorfose divina para ter sentido; como diz Anacreonte: “Este touro aí [...] me parece Zeus. Nenhum outro touro [...] tem enfrentado o mar alto, senão somente aquele”. Ou bem, temos simplesmente: “uma nau de vela branca cortando as ondas com o casco”, um acontecimento de ordem humana, um fato histórico.

O poema lírico de Anacreonte, também, a seu modo, dá margem a uma reflexão, a partir das duas imagens que suscita: a do mito e a da narração do mito, como vimos. Além de opinar sobre a transformação de Zeus em touro, o narrador ainda diz ser este touro diferente de qualquer “outro touro de *manada* inferior”, a palavra “manada” quando no plural (ἀγέλαι) denominava, em Esparta e Creta, grupos de jovens adolescentes, especialmente em idade de instrução militar. Rapazes que integravam também as expedições de conquista e colonização, em que o prêmio maior – o butim das praias conquistadas, costumava incluir as raparigas estrangeiras, como bem atestam as várias versões de raptos de mulheres, apresentados como causas de guerra por Heródoto. Também a imagem dos cascos do touro lembra o casco do navio (mesmo que no grego não haja a homonímia que torna isso ainda mais evidente em português). O poema, portanto, já deixa insinuar, pelo modo como narra o mito, a encruzilhada de versões com as quais nos deparamos.

A primeira versão, “um touro branco enfrentando o mar alto”, porque lidamos originariamente com a linguagem oral, tem muito mais vigor de expressão, tem um sentido mais completo (o rapto é plenamente justificado, se foi por desejo de um deus sobrepotente), e tem mais força mnemônica e comunicativa: um evento que seja extraordinário e sensualmente poético é sempre melhor lembrado e propagado.

Já a segunda versão não apenas tem menos força expressiva, como tem também valor negativo: se o rapto foi feito por humanos é um crime. Deste modo, a expedição de Cadmo, ao enalço de sua irmã, não será apenas um resgate, mas uma expedição punitiva: um empreendimento de guerra. É a esta versão que Heródoto vai chegar, interessado nos feitos e acontecimentos dos povos – nos acontecimentos dos homens. Bruno Snell repara bem a direção deste interesse:

Heródoto é, em geral, mais discreto em fazer intervir os deuses diretamente na História. Como historiador, procura elucidar o que aconteceu a partir de motivos humanos; eis um passo essencial do pensamento mítico para o pensamento racional (Op. cit. p. 208).

Enfatizo: Heródoto vai chegar a esta versão, não vai partir dela. A ela chegará refletindo e interpretando os dados que o mito apresenta. A versão de que “o rapto foi obra de alguns helenos, provavelmente de Creta” é uma reflexão interpretativa a partir da informação mítica de que Zeus levou a princesa para Creta, lá fundando a dinastia Minoica.

O que Heródoto faz, fundando o procedimento de investigação histórica, é levantar versões do que aconteceu para dizer o que ele mesmo sabe (οἶδα), isto é: o que ele mesmo viu. Aliás, o substantivo ἵστωρ (hístōr), “o que sabe”, “o que conhece”, do qual surge a palavra ἱστορία (história) provém do mesmo radical do verbo ver e saber (*Fíδτωρ). Este ver do historiador tem um duplo sentido: é ver de fato os povos e as regiões, numa pesquisa etnogeográfica, mas, principalmente, ver (não apenas ouvir) e, portanto, *interpretar* o que

há nos relatos das suas diversas fontes: sejam mitos populares, sejam relatos dos sacerdotes (que, além da função religiosa, têm papel de guardiões das tradições e culturas), sejam textos dos antigos escritores (Hecateu, Dioniso de Mileto, Xanto, Helánico etc.), entre outras.

Mas, o que Heródoto faz, sobretudo, é deixar instaurar-se, na linguagem, a palavra de um *tempo humano cronológico* determinado desde uma *reflexão* na palavra de um *tempo heróico arcaico* indeterminado.

A guisa de ilustração totalmente supérflua, vejamos como a princesa Europa continua sensualmente explorada na poesia concretista do século XX, inspirada em um excerto do poema épico “Os Peãs”, de Gerardo de Mello Mourão (*O país dos mourões*, p.62 e 91):



ΕΥΡΩΠΗΣ

O Nome “Europa” escrito em grego, todo em maiúsculas, sobressaindo as letras: Υ e Ω.

Reparemos as duas letras em destaque, as quais, graficamente, insinuam aos olhos interessados a sensualidade do Rapto de Europa:



Υ Ω

Com o requinte de usar o espírito sobre o ípsilon desenhando o umbigo da princesa, e o acento sobre o ômega, a ejaculação do touro.

Notas

- 1 - Cf. Anacreonte, 1988, p. 230, frg. 54.
- 2 - Grifos meus.
- 3 - Isto é, fenícia.
- 4 - Usa-se a terminologia, já clássica, de R. Jakobson. Cf. Jakobson, 1975, p. 122 e 123.
- 5 - οἶδα – pode ser tanto o presente de “saber” quanto o perfeito de “ver” (ὄρω).
- 6 - Especialmente o Oráculo Déléfco, cuja conservação das narrativas e tradições culturais e cuja influência política exercida em toda a região do Mar Egeu, na Antigüidade, é notória.

7 - Os persas.

8 - Lembremos, também, que a versão clássica mais completa do mito do Rapto de Europa encontra-se na obra *Metamorfoses* de Ovídio. “Metamorfose” é como Ovídio nomeia o procedimento que instaura o extraordinário na série de mitos que ele reúne. Este extraordinário resulta das *transformações* operadas entre si pelos diversos níveis do real: o divino, o humano, o animal, o inanimado etc. É, por outro lado e de forma implícita, uma reflexão sobre o seu ato “renascentista” de trazer (e transformar) os mitos gregos arcaicos para a cultura latina em seu augusto apogeu no séc. I. Mereceria um estudo aprofundado esta pluralidade de “renascenças”, as quais constituem os momentos mais decisivos e revigorantes para a Tradição da Cultura Ocidental.

9 - Cf. Pound, 1990 e Campos, 1994.

10 - Cf. o capítulo “A concepção do Homem em Homero” da obra de Snell, já mencionada (Snell, 1992, p. 19 ss.)

Referências bibliográficas

- ANACREONTE. *Greek Lyric*. Cambridge: Harvard Un. Press, 1988 (Ed. D. Campbel).
_____. *Odes*. Trad. de A. Cousin. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- BENVENISTE, É. *Problèmes de linguistique générale* (2v.). Paris: Éditions Gallimard, 1992.
- CAMPOS, H. (Org.). *Ideograma*. São Paulo: Edusp, 1994.
- DE SOUZA, E. *Mitologia*. Brasília: Ed. UnB, 1980.
- HERODOTE. *Histoires*. Paris: Les Belles Lettres, 1948 (Ed. Ph.E.Legrand).
- HERÓDOTO. *História*. Trad. de M. G. Koury. Brasília: Editora da UnB, 1988.
- HERODOTUS. *Historiae*. London: Harvard University Press, 1990 (Ed. Godley).
- HOMER. *Opera* (v.3 e v.4). Oxford: Clarendonian Press, 1990 (Ed. Allen).
- HOMÈRE. *Iliade*. Paris: Éditions Gallimard, 1987 (Ed. P.Mazon).
_____. *Iliade*. Paris: Librairie Hachette (Ed. A.Pierron), s/d.
- JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1975.
- JATOBÁ, T. *O princípio metafórico da linguagem: o apo-digma*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro 45/46, 1976.
- LIDDELL, H. G. & SCOTT, R. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendonian Press, 1968.
- NESTLE, W. *Die Vorsokratiker*. Jena: E.Diederich, 1908. *Historia de la Literatura Griega*. Trad. De E. Echaui. Barcelona: Labor.
- PLATO. *Opera omnia*. Oxford: Clarendonian Press, 1907, 1987 (Ed. J. Burnet).
- POUND, E. *A arte da poesia (ensaios escolhidos)*. Trad. de H. L. Dantas e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
_____. *ABC da literatura*. Trad. de A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1990.
- SANTORO, F. *Poesia e verdade – interpretação do problema do Realismo a partir de Aristóteles*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

SNELL, B. *A descoberta do espírito*. Trad. de A. Morão. Lisboa: Ed. 70, 1992.

SANTORO, Fernando. Les raptos d'Europe: pour une perception imagétique du passage du mythe au logos. *Classica*, São Paulo, 13/14, p. 109-121, 2000/2001.

RÉSUMÉ: Nous proposons l'hypothèse selon laquelle l'historiographie et d'autres genres de récit logographique se développent sur une démarche interprétative des images véhiculées oralement par les mythes. Cette hypothèse est développée et exemplifiée par la comparaison entre la version historique d'Hérodote et la version lyrique d'un poème en style anacréontique, qui racontent le même évènement: le rapt de la princesse Europe. Leur comparaison est menée suivant l'analyse de différentes interprétations, tout aussi cohérentes selon leur contexte sémiotique, produites d'après une même image. Pour extraire l'image essentielle d'où les versions sont produites, on utilise la méthode idéogramme de construction poétique. Nous concluons que les images mythiques précèdent les images historiques et qu'elles s'approchent d'avantage de la perception des faits, même quand elles sont trop fabuleuses.

MOTS-CLÉS: mythe; image; histoire; logos; Herodote.

Agradecimentos

À Fundação Universitária José Bonifácio (FUJB)