



organizadores

Márcia Maria de Medeiros

Luiz Alberto Ruiz da Silva

A construção
de uma história
do **luto** a partir do
texto literário
antiguidade



organizadores

Márcia Maria de Medeiros

Luiz Alberto Ruiz da Silva

A construção
de uma história
do **luto** a partir do
texto literário
antiguidade

| São Paulo | 2024 |



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

C758

A construção de uma história do luto a partir do texto literário: antiguidade / Organização Márcia Maria de Medeiros, Luiz Alberto Ruiz da Silva. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2024.

Coleção História do Luto em Perspectiva

Livro em PDF

ISBN 978-85-7221-178-9

DOI 10.31560/pimentacultural/978-85-7221-178-9

1. Tanatologia. 2. Luto. 3. História das Mulheres.
4. Literatura Clássica, 5. História Antiga. I. Medeiros, Márcia Maria de (Org.). II. Silva, Luiz Alberto Ruiz da (Org.). III. Título.

CDD: 393.9

Índice para catálogo sistemático:

I. Tanatologia - Luto

Simone Sales - Bibliotecária - CRB ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

<<https://creativecommons.org/licenses/>>.

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patricia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Biegging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Estagiária editorial	Ana Flávia Pivisan Kobata
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Milena Pereira Mota
Estagiárias em editoração	Raquel de Paula Miranda Stela Tiemi Hashimoto Kanada
Imagens da capa	Freepik - freepik.com
Tipografias	Acumin, Apple Garamond
Revisão	Landressa Rita Schiefelbein
Organizadores	Márcia Maria de Medeiros Luiz Alberto Ruiz da Silva

PIMENTA CULTURAL

São Paulo • SP

+55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 4

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Agumario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade do Estado do Amapá, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa de Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del México, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil



Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

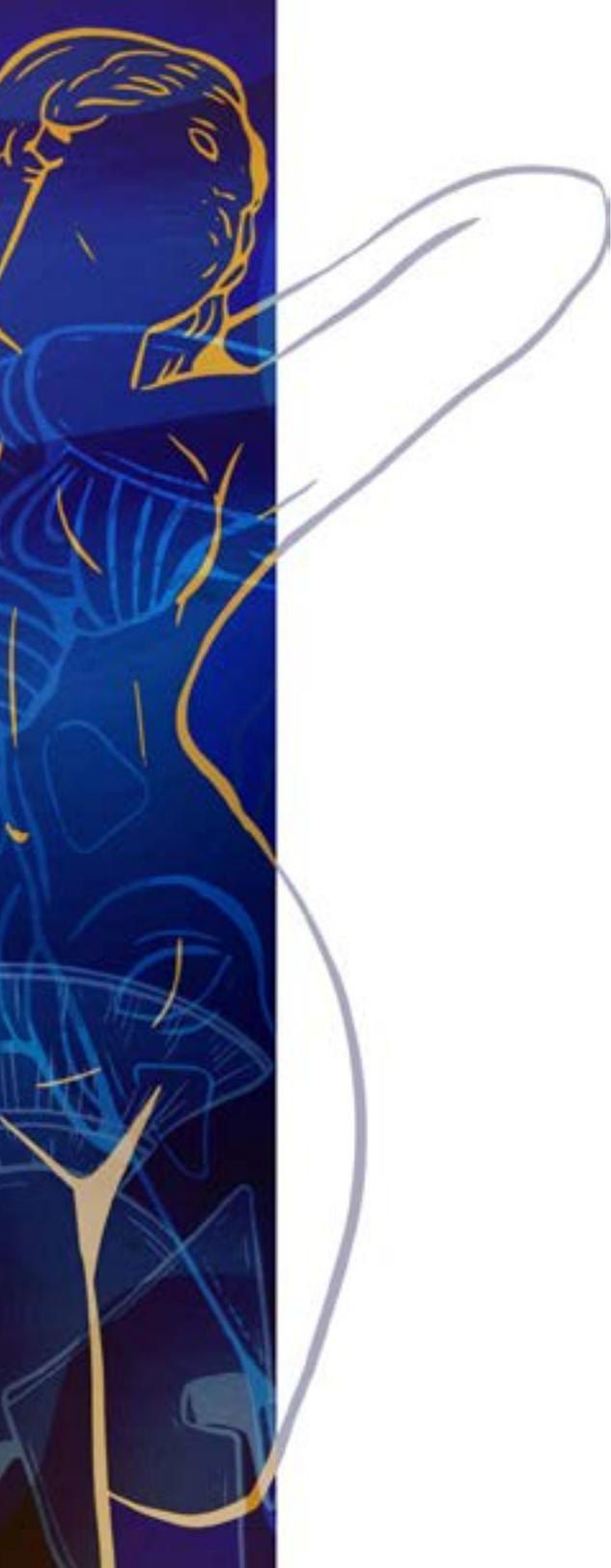
Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil



PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Apresentação 10

Prefácio 14

CAPÍTULO 1

Mariane da Silva Costa

Nádia Ortiz Cavalheiro

Luto e Filosofia:

um estudo de *A Epopeia de Gilgamesh*

à luz de Françoise Dastur 17

CAPÍTULO 2

Matheus de Souza Julião (UEMS)

Laís Castro (UEMS)

Reflexões sobre a Morte

a partir da tragédia Antígona 42

CAPÍTULO 3

Gustavo Bocon Lopes

Natali Portela (UEMS)

O Lamento de Jocasta:

figurações da Tristeza em *Édipo Rei* 62

CAPÍTULO 4

Márcia Maria de Medeiros (PPGES/UEMS)

Valfredo de Almeida Santos Júnior

Walkiria Nascimento Valadares de Campos (PPGES/UEMS)

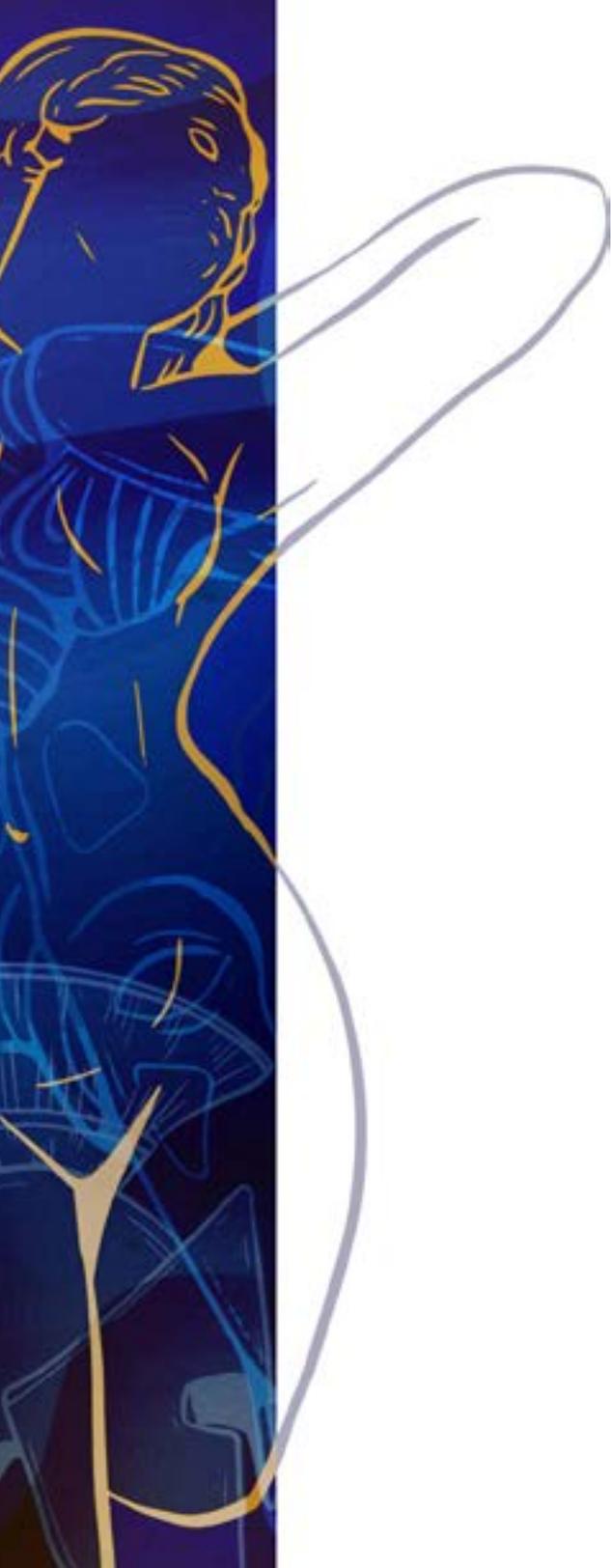
Saudades, lágrimas e lamentações:

a despedida de Hécuba 80



Prof. Dr. Losandro Antonio Tedeschi

Posfácio	102
Sobre o organizador e a organizadora	105
Sobre os autores e as autoras	106
Índice remissivo	108



APRESENTAÇÃO

Antes de que você leia o prefácio carinhosamente escrito para esse livro pelas professoras Tânia Regina Zimmermann e Maria Eduarda Ferro, gostaríamos de lhe contar um pouco da história de como o texto que lhe chega em mãos foi produzido. Ele nasceu no âmbito do Laboratório de Estudos Tanatopedagógicos da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (LETAN/UEMS), grupo de pesquisa cadastrado junto ao CNPq e que conta com 4 anos de existência.

Vinculado ao Programa de Mestrado Profissional em Ensino em Saúde, o LETAN tem se preocupado em produzir estudos que analisem, através do texto literário, as expressões relativas ao luto e ao pensamento tanatológico. Com isso, nos propomos a produzir material educativo que permita a reflexão subjetiva sobre o tema, auxiliando no entendimento das questões inerentes às perdas cotidianas enfrentadas pelas pessoas.

Os ensaios que compõem esse livro fizeram parte de um projeto de pesquisa com o mesmo título cuja coordenação coube à professora Márcia Maria de Medeiros. Deste projeto derivaram-se três propostas de iniciação científica, desenvolvidas por Mariane da Silva Costa, Gustavo Bocon Lopes e Matheus de Souza Julião, à época discentes do curso de Enfermagem da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul e que assinam os capítulos iniciais deste trabalho. Em sua escrita, eles contaram com o apoio e com a leitura crítica das psicólogas Natali Portela e Laís Castro, também componentes do LETAN.

SUMÁRIO

Quando iniciamos esta discussão, no ano de 2020, em plena pandemia da Covid-19, queríamos responder às seguintes questões: como expressar o sentido do termo “luto”? O que ele representa? Como o texto literário articula suas figurações? Que categorias são utilizadas pelo texto literário para produzir significações sobre o luto?

Resolvemos que o melhor lugar para começar a encontrar respostas para essas indagações seria vasculhar o universo da literatura clássica e perceber o que havia se transformado e o que permanecia cristalizado no pensamento das pessoas em relação ao processo de morte e morrer e ao sentimento que ele acarreta. Pautamos nossa busca partindo do pressuposto de que cada indivíduo é único e singular dentro da comunidade da qual faz parte. Cada pessoa é carregada pelas subjetividades que a constituem enquanto sujeito de si e são essas peculiaridades que a definem e diferenciam no contexto em que ela vive.

Entretanto, para a cultura ocidental branca e judaico-cristã, alguns desses aspectos singulares acabam por se assemelhar, principalmente os que envolvem o silenciamento em relação às questões inerentes ao processo de morte e morrer e ao luto, temas considerados tabu pela maior parte das pessoas, como apontam os estudos de Santos (2014), Elias (2001) e Kübler-Ross (2008).

Nossa pesquisa teve como objetivo geral construir uma história do luto analisando as suas representações a partir de textos literários. Entre os objetivos específicos destacamos: analisar como os textos literários da Antiguidade Clássica apresentam as questões relativas ao luto e a morte; compreender como essas representações deixaram marcas no pensamento contemporâneo em relação ao processo; e promover o ensino em saúde sobre estas questões utilizando como ferramenta o texto literário através da produção de conteúdo de divulgação científica relativo às mesmas.

A seleção dos textos foi feita pensando na expressão significativa da manifestação do luto através da arte da escrita. Por isso iniciamos nossa análise pelo texto *Epopéia de Gilgamesh*, considerado o primeiro texto literário no qual a expressão do luto aparece e o faz correlacionando o sentimento ao feminino. Neste sentido, iremos observar como esta ilação é realizada e como se dá a atribuição deste sentimento às mulheres e à ideia de fragilidade.

Depois analisamos os textos *Antígona* e *Édipo Rei*. Ambas as tragédias são marcadas pela fatalidade inexorável do destino e pela morte como personagem coadjuvante, mas de suma importância para o desenrolar da trama, pois os textos recordam que basta apenas um único dia de penúria para que todo um destino de glória seja lançado ao abismo do sofrimento.

Posteriormente, analisamos a *Ilíada* e como a manifestação do sentimento de luto é expressa nesta obra atribuída a Homero. Particularmente nos interessa a passagem relativa ao cerco de Troia e as mortes de Pátroclo e Heitor, ambos heróis cuja ação é fundamental no desenvolvimento da trama e cuja perda é significativa para outros personagens importantes, caso de Aquiles, levando o mesmo a executar atos intempestivos e contrários aos ritos fúnebres vigentes na época.

Assim como Minois afirma que “[...] o humor não tem idade nem pátria [e] [...] adquire formas diferentes [...]” (2003, p. 17) nós também entendemos que o luto não tem idade nem pátria e que as representações que acompanham a construção do seu significado ultrapassam as barreiras do tempo. Logo, compreender como ele é manifestado na antiguidade nos auxilia a entender como ele se expressa na contemporaneidade.

A medida em que o trabalho foi se desenvolvendo, perceberemos que as feminilidades e o papel das mulheres no contexto da evocação/manifestação da tristeza pela perda dos entes queridos

SUMÁRIO

irrompiam profundamente do texto, tornando as figuras femininas protagonistas de universos em que, geralmente, elas ocupavam o segundo plano. Tentamos, em alguma medida que essas vozes ganhassem destaque. Deixamos em suas mãos a premissa de nos dizer se fomos felizes na nossa tentativa.

Nosso mais sincero desejo de uma excelente leitura!

Equipe LETAN

REFERÊNCIAS

ELIAS, N. **A solidão dos moribundos, seguido de envelhecer e morrer**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

KÜBLER-ROSS, E. **Sobre a Morte e o Morrer**. 9 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MINOIS, G. **História do Riso e de Escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

SANTOS, F. S. Perspectivas Histórico-Culturais da Morte. *In*: SANTOS, F. S.; SCHLIEMANN, A. L.; SOLANO, J. P. C. **Tratado Brasileiro sobre Perdas e Luto**. São Paulo: Atheneu, 2014. p. 3-11.

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Profa. Dra. Tânia Regina Zimmermann (UEMS)

Profa. Dra. Maria Eduarda Ferro (UEMS)

Uma obra que centraliza seus escritos sobre processos de luto, onde quer que ocorram, nos toca sobremaneira, pois somos atravessados por esse processo em algum momento da vida. Nesse sentido, a literatura é um dos lugares onde espriam sentidos diversos para a morte e o luto em processos culturais distintos. Essa diversidade de perspectivas na literatura que tematizam o luto nos possibilitam compreender modos de elaboração dessas vivências, alargando conceitos e noções em relação a memórias, lembranças, afetos, melancolia, sublimação e identificação.

Deleuze, em *Conversações* (1992, p.16), observa que na leitura de um livro podemos considerá-lo como um caixa que remete a um dentro e então vamos buscar o seu significado e se formos mais perversos partimos em busca de seu significante. “E comentaremos, interpretaremos, pediremos explicações escreveremos o livro do livro, ao infinito”. Lembra-nos este autor, que há uma outra forma de leitura que é uma leitura em intensidade e isto reverbera nestes textos aqui apresentados.

Nesse sentido, a leitura dessa obra pode ser balizada pela exposição da potência e campo de virtualidades que apresenta em relação as subjetivações na produção de outros modos e sentidos para a morte e o luto. Esse texto situa-se nessa geopolítica, pois esses modos e sentidos vivenciados e manifestados revelam a relação estabelecida entre o coletivo e o luto, considerando, sobretudo, a singularidade existente na dinâmica de cada cultura em movimento.

SUMÁRIO

Os textos que se seguem nos convidam a olhar com particularidade as práticas discursivas femininas em relação a esse processo. As dores, o lamento intenso pela morte e pelo luto, figuram de modo recorrente como autorizadas essencialmente à condição feminina, como se percebe em *A Epopeia de Gilgamesh*, em que o rei recorre à figuração feminina para vivenciar a dor extrema do luto endereçado à perda do amigo (Anônimo, 2001).

No conjunto, os textos aqui apresentados atravessam de modo singular a literatura clássica cujas representações da morte, do morrer e do luto transcendem o simples fim da vida. As autoras e autores têm buscado explorar a morte de maneiras multifacetadas, refletindo diversas complexidades que ecoam nas configurações de nosso mundo.

O primeiro texto, *Luto e Filosofia – Um estudo de A Epopeia de Gilgamesh à luz de Françoise Dastur*, de Mariane da Silva Costa e Nádia Ortiz Cavalheiro, objetiva imbricar elementos que envolvem o luto e a ideia de finitude nessa epopeia a partir de considerações propostas pela filósofa Françoise Dastur com destaque para a discursividade do feminino.

Em *Reflexões sobre a Morte a partir da tragédia Antígona*, Matheus de Souza Julião e Laís Castro analisam *Antígona*, uma tragédia composta por personagens que vivenciam o luto, a dor e o sofrimento de forma dramática e intensa. Outrossim, o destaque à figura feminina da Antígona é revelador de histórias de insubmissão às tradições e a lei da pólis.

Em *O Lamento de Jocasta – Figurações da tristeza em Édipo Rei*, Gustavo Bocon Lopes e Natali Portela analisam como as figuras femininas experienciam o morrer e a morte. Em relação à personagem Jocasta, sua morte expressa uma lógica comum nas tragédias gregas: as mulheres morrem violentamente, mas não pelo simples ato de morrer e sim para afugentar uma situação extrema.

SUMÁRIO

A morte torna-se uma conquista, mesmo que não honrosa como homens em campos de batalha. Outrossim, esse texto aduz que emoções específicas em relação ao luto sejam alcançadas pelas mulheres.

Saudades, lágrimas e lamentações – A despedida de Hécula, ensaio assinado por Márcia Maria de Medeiros, Valfredo de Almeida Santos Junior e Walkiria Nascimento Valadares de Campos, fecha a obra revisitando a *Ilíada* de Homero. Nele, os autores investem atenção no discurso feminino, então sequestrado do espaço público e dos debates em torno da guerra. Descortinam o choro e os lamentos fúnebres da mãe enlutada, expressão da dor pela perda do filho e de tudo o que isso representa: não somente a queda de um homem, mas de toda uma linhagem agora condenada a um futuro de escravidão.

Ao se comprometer com o exame dos clássicos abraçados pelo Laboratório de Estudos Tanatopedagógicos, o LETAN corporifica duplamente a definição de Calvino (1993), segundo a qual “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (p. 11). Afinal, as páginas que encontramos a seguir são portadoras de novas nuances sobre tramas e personagens outrora escrutinados. Ademais, a obra se finda, mas é preciso admitir que as reflexões por ela oportunizadas nos afetam e reverberam em nós contemplações singulares sobre a finitude inexorável e o sentido que atribuímos à existência presente. Razão pela qual nos resta convidar a leitora e o leitor que chegou até aqui a fruir desta experiência.

REFERÊNCIAS

ANÔNIMO. **A Epopéia de Gilgamesh**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.



1

*Mariane da Silva Costa
Nádia Ortiz Cavalheiro*

LUTO E FILOSOFIA:

**UM ESTUDO DE *A EPOPEIA DE GILGAMESH*
À LUZ DE FRANÇOISE DASTUR**

A Epopeia de Gilgamesh constitui-se no primeiro registro escrito que cruzou as areias do tempo e chegou ao mundo ocidental no qual a morte e todos os elementos que acompanham o processo de morte e morrer, entre eles o luto, aparecem como forças significativas que movimentam a trama.

Na introdução da obra utilizada como aporte para este ensaio, publicada pela Editora Martins Fontes no ano de 2001, Sandars informa sobre a antiguidade do texto e sobre a sua redescoberta através de pesquisas de caráter arqueológico: “A Epopeia de Gilgamesh, o famoso rei de Uruk, na Mesopotâmia, provém de uma era totalmente esquecida até o século passado, quando os arqueólogos começaram a escavar as cidades soterradas do Oriente Médio” (Anônimo, 2001, p. 07).

O texto em questão relata sobre as aventuras e desventuras do rei da cidade de Uruk, o semideus Gilgamesh, e de Enkidu, seu grande amigo (ele também um semideus) que morrerá após padecer de uma longa enfermidade. Neste sentido, *A Epopeia de Gilgamesh* constitui-se na primeira obra literária em que a preocupação com o fim da existência surge como elemento primordial para reflexão, além de, ao mesmo tempo, proporcionar a quem se dedica a sua leitura, uma noção da busca incessante de Gilgamesh pela vida eterna, em uma infrutífera tentativa de evitar o mesmo destino que alcançou Enkidu.

Neste capítulo, nos propomos a refletir especificamente sobre o momento em que o texto descreve o processo de morte e morrer da personagem Enkidu e de como o luto surge nesse contexto, tendo por base teórica as considerações propostas por Françoise Dastur, no que tange ao chamado “argumento tanatológico” (Dastur, 2002, p. 09). Para a autora, o conhecimento sobre a morte e sobre a finitude propicia que o ser humano seja capaz de alcançar o sentido da existência, uma vez que é a consciência do seu fim que faz com que o sujeito perceba (ou devesse perceber) a importância que a vida possui.

Visando melhor compreensão da análise, dividimos a estrutura do capítulo em três momentos: no primeiro apresentaremos as concepções de Dastur sobre o processo de morte e morrer, a partir da perspectiva que orienta a sua escrita. No segundo, analisaremos o texto literário tendo por parâmetro o conceito de argumento tanatológico. Por fim, traremos as nossas considerações finais sobre o assunto.

FRANÇOISE DASTUR E A MORTE: ENSAIO SOBRE A FINITUDE

Françoise Dastur é uma filósofa francesa contemporânea, nascida em Lyon em 1942, cuja obra busca compreender e refletir sobre as questões fenomenológicas e sobre o idealismo alemão. Entre os pensadores aos quais dedica sua análise estão Edmund Husserl, Martin Heidegger, Merlau-Ponty e Derrida. Sua carreira acadêmica a levou a ser designada pesquisadora do *Centre National de la Recherche Scientifique*, do qual é professora emérita (Centre National de la Recherche Scientifique, [2021?]).

Em seu livro *A Morte: ensaio sobre a finitude*, Dastur se dedica a observar quais são os elementos da cultura que se propõem a descobrir maneiras de evitar a morte, apontando entre eles a religião, a metafísica e as artes em geral. Neste sentido, argumenta a filósofa que existe, por parte do ser humano, uma busca incessante pelas formas de driblar a finitude, pois:

Vencer a morte, tal é a proposta não somente da metafísica, que almeja o conhecimento do supra-sensível e do não-corruptível, mas também da religião, enquanto esta é promessa de sobrevida pessoal; da ciência, que eleva a validade de uma verdade independente dos mortais que sobre ela refletem; e, de forma mais geral do conjunto da

cultura humana, já que esta se fundamenta, essencialmente, na transmissibilidade de técnicas que constituem o tesouro durável de uma comunidade, estendendo-se por várias gerações (Dastur, 2002, p. 06).

A autora compreende que a morte pertence à categoria dos elementos que causam espanto aos seres humanos, pois a mesma revela-se inexorável e em algum momento da existência irá atingir a qualquer ente¹. No âmbito filosófico o ente refere-se a tudo o que pode ter a sua existência comprovada de maneira concreta, ou que está imerso na realidade circundante. Destarte, a morte surge, nesse contexto, como uma contingência sobre a qual não existe controle.

Logo, “[...] o recurso da vida exige entregar-se sem reserva ao espanto que ela [a morte] suscita e aceitar permanecer constantemente sob seu domínio” (Dastur, 2002, p. 07-08), pois, justamente pelo fato de a morte ser algo cuja grandeza não é possível conceber ela poderia ser considerada plenitude, a atestar a sua “[...] onipotência sobre nós [que] é semelhante à de um deus único” (Dastur, 2002, p. 09).

Para Dastur, a morte constitui em uma das características essenciais da humanidade, ao lado de outras categorias como o pensamento, a linguagem e o riso². Ademais, a autora considera que a morte é um ato de tamanha importância nas mais diversas sociedades que se torna possível afirmar que, a partir dela e das

- 1 Optamos pelo uso do termo “ente” a partir de um estudo etimológico da palavra que designa o que existe por si ou por criação.
- 2 Não é nossa intenção discutir aqui sobre as premissas das categorias que representam características essenciais da humanidade. Para tanto sugerimos a leitura de Severino (2006), texto em que autor aborda de forma bastante didática sobre as questões inerentes ao pensamento enquanto categoria universal no que se refere a construção da humanidade, principalmente da ética. Sobre a linguagem, vale considerar as questões inerentes a chamada Gramática Gerativa, conceito elaborado por Noam Chomski e que pode ser entendido como um aparato de caráter biológico e mental universal através do qual se articulam as línguas humanas (Chomski, 1975). Em relação ao riso, é válido consultar o estudo de Georges Minois (2003), em que o autor considera que o riso se constitui em um elemento onipresente na História, além de apresentar-se enquanto um princípio que permite compreender determinados nuances sociais e de comportamento.

cerimônias que se organizam em torno do processo de morte e morrer, é que se definem várias culturas. É nesse âmbito que Françoise Dastur se propõe a compreender o luto, inclusive porque, a partir dessa expressão o ser humano se descobre mortal:

Talvez fosse necessário [...], definir o homem a partir de um se-saber mortal que permanece completamente interior. Essas condutas de luto devem, por outro lado, ser encaradas de um ângulo vasto, e seria necessário incluir nelas não somente os ritos funerários variados que encontramos nas diferentes culturas [...], mas, também, outras condutas culturais e, em particular, todas aquelas que têm por função a constituição de uma memória coletiva (Dastur, 2002, p. 15-16).

Alguns pontos da citação de Dastur merecem destaque: a questão de que o luto e os rituais mortuários apresentam ao ser humano a sua condição de mortalidade e a ideia de memória coletiva que advém dos contextos ritualísticos relativos ao processo de finitude.

No mundo ocidental concernente às chamadas sociedades pré-industriais (De Masi, 1999) o processo de morte e morrer era vivido de forma mais intensa pela coletividade devido as mais variadas razões: altas taxas de mortalidade por conta de doenças, períodos de fome crônica e guerras; o uso da tecnologia não havia se desenvolvido a ponto de melhorar as condições de vida das populações; além dos problemas relativos à área das ciências da saúde (Medeiros, 2008; Elias, 2001). Sobre o assunto, Maranhão aponta que:

A pessoa que pressentia a proximidade do seu fim, respeitando os atos cerimoniais estabelecidos, deitava-se no leito de seu quarto donde presidia uma cerimônia pública aberta às pessoas da comunidade. Era importante a presença dos parentes, amigos e vizinhos e que os ritos da morte se realizassem com simplicidade, sem dramaticidade ou gestos de emoção excessivos (Maranhão, 1992, p. 07).

Neste contexto, percebe-se que a tônica do processo envolve a ideia da preparação para a despedida tanto por parte daquele que deixa este mundo em relação aos que nele permanecem, quanto por parte destes últimos em relação ao moribundo. Esses momentos preparatórios auxiliam a elaborar os sentimentos relativos à perda que a morte trará.

Georges Duby (1987) resgata a importância desse processo ao revelar detalhes sobre a morte de Guilherme, o Marechal em um ensaio de caráter antropológico, no qual demonstra como o universo do medievo valorizava o ato social que envolvia a passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos, pelo menos no que se refere a elite pertencente à nobreza laica.

Na opinião de Duby, os gestos que constituem os instantes que antecedem a morte de Guilherme, o Marechal podem ser compreendidos como uma peça de teatro, cujo primeiro ato remonta ao que o autor irá nomear “cerimônia da renúncia” (Duby, 1987, p. 09), ou seja, o momento em que o nobre cavaleiro abre mão das honras deste mundo e abraça a condição de mendicância, vestindo o hábito de uma ordem sacerdotal com o qual receberá a extrema-unção, em uma cerimônia: “[...] tão pública quanto as bodas, tão majestosa quanto a entrada dos reis em suas leais cidades. A morte que perdemos e, que talvez nos faça falta” (Duby, 1987, p. 10).

Assim, em meio a este universo as pessoas (independente da sua faixa etária) eram apresentadas à morte de tal maneira que ela fazia parte da vida e não causava o estranhamento que hoje se tornou cotidiano. Para Santos (2014) isso se deve ao fato de que, na sociedade contemporânea, a perda acarretada pela morte de uma pessoa tornou-se algo que causa pouco impacto no dito tecido social, daí o fenômeno receber parca atenção, em que pese esse contexto ser extremamente negativo, uma vez que ao evitar reconhecer ou mesmo ao negar a morte, negamos um princípio essencial da nossa existência.

SUMÁRIO

No que se refere à ideia de memória coletiva advinda dos rituais relativos ao processo de finitude cabe salientar a proposta de Elias (2001) segundo a qual essa ritualística possui um fim em si mesma, qual seja, anuir com o fato de que as pessoas demonstram a sua preocupação com os mortos e apresentam seus respeitos a essa individualidade que deixa de existir diante da morte. Entretanto, de acordo com o autor:

Os rituais seculares foram esvaziados de sentimento e significado; as formas seculares tradicionais de expressão são pouco convincentes. Os tabus proíbem a excessiva demonstração de sentimentos fortes, embora eles possam acontecer. E a tradicional aura de mistério que cerca a morte, com o que permanece dos gestos mágicos – abrir as janelas, parar os relógios –, torna a morte menos tratável como problema humano e social que as pessoas devem resolver entre si e para si (Elias, 2001, p. 36).

Assim, podemos entender que no caso das sociedades ocidentais contemporâneas existe um distanciamento gradual entre os vivos e os mortos o que gera um processo de angústia em relação à morte e as situações que fazem parte do contexto da finitude. Neste sentido vivenciar o luto e construir um espaço de memória para a pessoa morta torna-se elemento essencial inclusive para garantia da saúde mental daqueles que permanecem entre os vivos (Elias, 2001; Solano, 2014). Para Dastur, o luto constitui-se “[...] em um processo de interiorização do defunto do qual o próprio ritual funerário não é senão uma mediação visível” (Dastur, 2002, p. 16).

O raciocínio de Dastur (2002) sobre a morte é bastante provocativo principalmente quando a autora salienta o fato de que, o que nos diferencia dos animais é a existência humana apresentar-se enquanto uma vida em companhia de seus mortos, sendo esta ideia embasada na premissa de que o contato com a ancestralidade é uma parcela importante e fundamental dos elementos que formam as culturas, entre elas a ocidental. Sobre o assunto, afirma Salomão Jorge que:

A alma do defunto tem a sua comunidade obrigada a render-lhe culto, composta pela família e parentes. Desde época antiga, era enterrado na própria casa, como o lugar mais imediato do culto, época em que ainda não se tinha uma ideia do conceito da 'pureza' ritual, que mais tarde se desenvolveria de modo tão meticuloso. Quando a esposa de Foción, o célebre general e orador ateniense, chefe do partido aristocrático, condenado a beber cicuta, ordenou que o cadáver do marido fosse queimado no lugar onde morrera, fora da pátria, escondeu os ossos do morto no seio, debaixo da túnica, os levou durante a noite à sua casa e os enterrou junto ao lar (Jorge, 1964, p. 153).

Dastur (2002) indica que para os indivíduos pertencentes às sociedades antigas, a ideia de uma destruição total e definitiva, ou seja, o completo apagamento da pessoa morta do contexto/convívio social era algo impensável, pois essas pessoas acreditavam que os mortos continuavam convivendo invisivelmente ao lado dos vivos, inclusive intervindo no curso da sua existência. Assim, a ruptura entre os vivos e os mortos não é algo definitivo e pressupõe a lógica de um devir para além da existência terrena.

Entretanto, questões como o avanço da tecnologia na área médica; o aumento da expectativa de vida; e a cura para uma série de enfermidades que antes designavam uma ameaça eminente à vida das pessoas, constituíram-se em fatores que romperam, aos poucos, a unidade desse convívio (Elias, 2001; Medeiros, 2008). Michel de Certeau apresenta uma série de argumentos que corroboram com essas premissas e agrega a elas mais um ponto importante quando anuncia que:

Os moribundos são proscritos (*outcasts*) porque são os desviantes da instituição por e para a conservação da vida. [...] morto em *sursis*, o moribundo *cai* fora do *pensável*, que se identifica com aquilo que se pode *fazer*. Saindo do campo circunscrito por possibilidades de intervenção, entra numa região de insignificância. Não se pode dizer mais nada ali onde nada mais pode ser feito (Certeau, 1994, p. 294).

SUMÁRIO

Certeau (1994) aponta que a forma de ver o mundo e de ser no mundo advinda do capitalismo pós-Revolução Industrial torna-se responsável por essa ideia de proscricção em relação ao moribundo e por consequência, em relação à finitude e a todos os processos que ela encerra. Na opinião do autor, vivemos em uma sociedade em que a ausência de ação (seja no sentido do trabalho ou na busca por uma alternativa para solucionar os problemas) é algo inaceitável.

Neste contexto no qual “[...] há sempre alguma coisa a fazer [...]” (Certeau, 1994, p. 294) compreender que não existe nada a ser feito é praticamente intolerável. Daí o fato de que os que estão para morrer e os mortos (bem como a morte) constituam-se em elementos a serem censurados e envoltos no silêncio (Elias, 2001; Certeau, 1994). Some-se a isso o fato de que a ideia de que sempre existe algo a mais a ser feito carrega um princípio semântico inerente ao fato de que a morte ceifa a possibilidade de realização. Nas palavras de Dastur: “[...] [o] homem, [...] morre sempre antes de ter esgotado todas as possibilidades do seu ser, de modo que a sua morte, se apresenta como uma violência, impedindo-o de realizar algo que ainda está por ser feito” (Dastur, 2002, p. 96).

Neste ponto, o texto de Françoise Dastur apresenta, no nosso entendimento, a sua contribuição fulcral na qual a ideia do argumento tanatológico é apresentada: a morte de um ser humano é, de fato, compreendida como um evento que foge à alçada do que poderia ser considerado como natural. Se o sujeito ainda possuía potencialidades a serem desenvolvidas, se vivemos em uma sociedade que semeia a ideia de que ainda seria possível fazer algo, nada mais compreensível que a morte seja considerada uma violência contra a existência do ser (Dastur, 2002).

Porém, cabe salientar que é justamente este fato que torna a história e a cultura em si passíveis de existirem enquanto categorias, pois: “[...] o que o morto não tem tempo de terminar, um outro poderá então retomar e levar a sua realização” (Dastur, 2002, p. 96).

A filósofa retoma o princípio aristotélico segundo o qual o ser humano (na mesma condição de outros seres vivos) só sobrevive através da sua descendência.

A diferença entre os seres humanos e os animais reside no fato de que os primeiros são capazes de alcançar outros limiares existenciais a partir da sua progenitura, ao contrário dos segundos. Isso significa que o ser humano é dotado da capacidade de realizar aquilo que seu/sua antecessor/antecessora deixou inacabado. Para Dastur:

É nesse sentido que podemos dizer que a paternidade do homem é sempre uma paternidade 'espiritual', já que ela não supõe somente a transmissão de um 'capital' genético, mas também a herança de um conjunto de possibilidades que pode ser assumido ou renegado (Dastur, 2002, p. 97).

Dastur (2002) entende que o ser humano é dotado da capacidade de fazer escolhas a partir da compreensão do universo que o cerca. Neste sentido, ao dar continuidade a dita paternidade espiritual o ser humano adquire a qualidade de ser para a cultura e, portanto, não pode sofrer de forma passiva qualquer possibilidade de finitude, pois continuaria a existir através da sua descendência³.

A filósofa ainda argumenta que o fim do ente não pode advir da exterioridade, "[...] a não ser porque se encontra, desde a sua origem, aberto para este [para a finitude]" (Dastur, 2002, p. 98), ou seja, é preciso abraçar a ideia de que o ser humano é, em verdade, um ser-para-a-morte, conforme anuncia Heidegger (2012) e o fato de que nascemos já nos investe da ideia de que iremos morrer, elemento este que deveria orientar o nosso entendimento da vida.

3 "Se o esquema biológico do acabamento continua a estruturar a consciência que o homem tem de si mesmo na qualidade de ser cultural, não saberia, contudo, fornecer um conceito do 'findar' que pudesse caracterizar adequadamente o modo de ser do *Dasein*. Como já vimos, o *Dasein* não pode sofrer passivamente nenhuma espécie de 'fim', quer seja o acabamento de uma maturação ou a simples cessação de sua existência, sem se achar, de antemão, já relacionado com esta, seguindo, por assim dizer, em sua direção" (Dastur, 2002, p. 97-98).

EXPRESSÕES DO LUTO EM *A EPOPEIA DE GILGAMESH*

Na versão da obra *A Epopeia de Gilgamesh* utilizada para este estudo, o capítulo 3 recebe o título de *Ishtar e Gilgamesh, e a morte de Enkidu*. Esta narrativa ocupa 13 páginas do volume total do texto (74 páginas), podendo ser considerada a parte essencial da trama⁴ em que, depois de uma desavença entre a deusa Ishtar e Gilgamesh, Enkidu adoece e morre.

No panteão mesopotâmico a deusa Ishtar é apresentada por um caráter ambivalente no qual benevolência, crueldade, vida e morte se entrelaçam (Lévy, 2000). Assim, Ishtar surge tanto enquanto senhora da fertilidade quanto como potência destruidora. Uma análise do texto literário embasa esta assertiva conforme é possível perceber a partir da citação abaixo:

Tuas ovelhas darão à luz gêmeos e tuas cabras trigêmeos.
Teus burros de carga serão mais rápidos do que as mulas;
nada se igualará a teu gado, e os cavalos da tua carrua-
gem serão conhecidos em terras distantes por sua veloci-
dade (Anônimo, 2001, p. 121-122).

A promessa feita por Ishtar ao herói Gilgamesh ocorre no momento em que a deusa, embevecida pela beleza e pelo porte do rei de Uruk se dispõe a oferecer a ele uma vida de fartura, prosperidade e riqueza, desde que Gilgamesh aceite casar-se com ela. Para Lévy (2000) nesta passagem da narrativa, Ishtar apresenta-se apaixonada e propõe ao rei todas as honras e presentes que sua condição divina pode oferecer. Entretanto, Gilgamesh se recusa a aceitar a proposta e é por conta da sua resposta que Ishtar se enfurece:

4

O conceito de trama é utilizado aqui de acordo com a proposta de Franco Júnior (2009), a qual entende que uma narrativa se desenvolve a partir de um conflito dramático ou intriga.

Se vos tomar como esposa, que presentes poderei oferecer em troca? Que vestes e que perfumes poderia te dar? De bom grado dar-vos-ia pão e todo tipo de comida à altura de um deus. Dar-vos-ia de beber um vinho digno de uma rainha. Eu abarrotaria vosso celeiro de cevada; mas fazer de vós minha esposa, isso não (Anônimo, 2001, p. 122).

É possível afirmar que este impasse entre o rei mortal e a deusa constitui o eixo dramático central da narrativa em estudo pois se percebe aí um conflito de interesses e, na perspectiva de Franco Júnior, tal conflito “[...] caracteriza a luta dos personagens numa determinada narrativa” (2009, p. 37). A deusa está acostumada a ser atendida em todos os seus caprichos. Ao conceder a sua mão em casamento a Gilgamesh, Ishtar o cumula com um privilégio único.

O rei, porém, percebe a perspectiva a partir do ponto de vista contrário. Ishtar é uma deusa e como tal deve ser cultuada. A sua condição de ser-para-a-morte (Heidegger, 2012) o impede de desposar uma divindade, porque a própria natureza de Ishtar a levaria ao extermínio do esposo, já que sua essência finita não é compreensível pela natureza divina. A fala de Gilgamesh comprova este ponto quando o rei anuncia:

Qual de vossos amantes chegastes alguma vez a amar para sempre? De qual de vossos pastores não vos cansastes? [...]. Havia Tammuz, o amor de vossa juventude; decretastes por ele o choro e a lamentação, ano após ano. Amastes o multicolorido gaio, mas ainda [assim] desferistes um golpe contra sua asa, quebrando-a [...]. Amastes o leão de tremenda força; preparastes para ele sete armadilhas, e mais sete. Amastes o garanhão que era magnífico na batalha, e para ele decretastes o chicote, a espora e a correia [...] (Anônimo, 2001, p. 122-123).

O impasse entre a imortalidade de Ishtar e a finitude de Gilgamesh encerra um tema caro à Françoise Dastur (2002) na medida em que a filósofa compreende que os deuses só conseguem conceber a sua eternidade e dar entendimento a ela porque reconhecem

SUMÁRIO

nos seres humanos a mortalidade. É esta dialética que, em essência, permite que uma categoria compreenda a existência da outra.

Justamente o fato de ver sua vontade negada por Gilgamesh é que propicia à Ishtar manifestar a sua potência destruidora e ela o faz dirigindo-se ao deus Anu, seu pai, solicitando que ele lance contra o rei de Uruk o Touro do Céu, com o objetivo de destruí-lo. Ademais, a deusa ameaça o mundo e a segurança de tudo aquilo que tem vida, pois menciona que, caso sua vontade não seja satisfeita, irá fazer com que os mortos se levantem e passem a conviver com os vivos:

Pai, dai-me o Touro do Céu para destruir Gilgamesh. Enchei, eu vos peço, Gilgamesh de arrogância para sua própria destruição; mas, se vos recusardes a me dar o Touro do Céu, destruirei os portões do inferno e despeçarei seus ferrolhos; haverá confusão entre os seres que estão nas camadas superiores e os que estão nas profundezas da terra. Trarei os mortos para cima, para que se alimentem como os vivos, e a hoste dos mortos será mais numerosa que a dos vivos (Anônimo, 2001, p. 124).

A partir da citação é possível perceber que, no contexto oposto ao seu poder de criação, Ishtar desenha a sua potência destrutiva ao ameaçar vingar-se de toda a humanidade caso Anu lhe renegue a concessão da besta que seria capaz de aniquilar Gilgamesh. De acordo com Lévy, isso comprova que “[...] o poder de morte e de vida estão misturados no caráter da deusa” (Lévy, 2000, p. 507).

O deus Anu ainda tenta ponderar diante do pedido de Ishtar, pois ele infere que a solicitação feita por ela trará um enorme malefício para a humanidade, porém Ishtar apresenta-se precavida e de antemão propõe uma solução ao dilema evidenciado por seu pai, o que faz com que ele conceda a ela o Touro do Céu⁵, cuja chegada à Uruk

5 “Se eu fizer o que tu me pedes, haverá sete anos de seca por toda a Uruk; o trigo só terá palha e nada de semente. Guardaste uma quantidade suficiente de grãos para as pessoas e capim para o gado? Ishtar replicou: Guardei grãos para as pessoas e capim para o gado; há uma quantidade suficiente de grãos e capim para os sete anos de trigo sem sementes” (Anônimo, 2001, p. 124).

provocou caos e destruição, matando a sua passagem muitos guerreiros que se puseram a guardar a cidade da sua fúria:

Quando eles chegaram aos portões da cidade, o Touro dirigiu-se ao rio. Ele bufou uma vez e a terra abriu-se em fendas, engolindo a vida de cem homens. Ele bufou uma segunda vez e mais fendas se abriram, levando a vida de duzentos homens (Anônimo, 2001, p. 124).

Entretanto, a monstrosidade do Touro do Céu não foi suficiente para derrotar Gilgamesh e seu amigo Enkidu, os quais conseguiram fazer frente à fera invocada pela deusa Ishtar. Após a morte do Touro do Céu, Gilgamesh e Enkidu arrancaram seu coração e o ofereceram ao deus sol, Shamash. Vale ressaltar neste momento que, tanto o rei de Uruk quanto seu melhor amigo possuem natureza dual, parte humana (na qual está guardada a sua mortalidade) e parte divina (aspecto que encerra a capacidade que ambos possuem de realizar atos inconcebíveis para a maioria dos mortais). Sobre a questão dos aspectos divinos de Gilgamesh o texto analisado revela que:

Quando os deuses criaram Gilgamesh, deram-lhe um corpo perfeito. Shamash, o glorioso sol, dotou-o de grande beleza; Adad, o rei da tempestade, deu-lhe coragem; os grandes deuses tornaram sua natureza perfeita, superior à de todos os outros seres, terrível como um enorme touro selvagem. Eles o fizeram dois terços deus e um terço homem (Anônimo, 2001, p. 91).

Sem esse terço de humanidade, Gilgamesh apresenta a mesma potência divina que qualquer um dos outros deuses que contribuíram para a sua criação. Nesse terço de humanidade reside a sua vulnerabilidade e a sua finitude, com a qual ele somente se defrontou quando da morte de seu amigo Enkidu, ele também um semideus conforme infere a citação abaixo:

A deusa então concebeu em sua mente uma imagem cuja essência era a mesma de Anu, o deus do firmamento. Ela mergulhou as mãos na água e tomou um pedaço de barro; ela o deixou cair na selva, e assim foi criado o nobre Enkidu.

SUMÁRIO

Havia nele virtudes do deus da guerra, do próprio Ninurta (Anônimo, 2001, p. 94).

Segundo Françoise Dastur (2002) o ser humano só é capaz de alcançar a consciência de si mesmo quando enfrenta a morte. No caso de Gilgamesh, a morte que ele enfrentou foi a do amigo Enkidu. Diante da finitude do companheiro, o rei de Uruk adquire a compreensão da sua própria fragilidade e compreende que a sua natureza, em que pese a semelhança aos deuses, é uma natureza de caráter finito.

O processo que leva a essa descoberta diz respeito ao fato de que Ishtar não se conformou com a sua derrota e amaldiçoou Gilgamesh. Diante da afronta sofrida pelo amigo e companheiro de aventuras, Enkidu enfrentou a deusa ameaçando-a ao arremessar contra seu rosto uma das coxas do Touro do Céu: “Se pudesse colocar minhas mãos em ti, é isso que te faria, e açoitaria com as entranhas o teu corpo” (Anônimo, 2001, p. 125).

É possível questionar se o ato ousado de Enkidu não teria sido o responsável por fazer com que os deuses se colocassem contra ele (e por consequência contra Gilgamesh, já que ambos eram inseparáveis) uma vez que, após a agressão à deusa, Enkidu tem um sonho no qual os seres divinos se reúnem em conselho e afirmam que ou ele ou Gilgamesh devem morrer:

‘Por terem matado o Touro do Céu e por terem morto Humbaba, que tomava conta da Montanha de Cedro, um dos dois tem de morrer! O glorioso Shamash respondeu então ao herói Enlil: ‘Foi sob tuas ordens que eles mataram Humbaba e o Touro do Céu, será que Enkidu tem de morrer apesar de ser inocente?’ (Anônimo, 2001, p. 126).

O sonho de Enkidu revela-se profético na medida em que ele evoca o sentido de “saber-se mortal” (Dastur, 2002, p. 26). De que adianta a sua natureza semidivina se a morte revelou a ele a sua finitude e desvendou o segredo da existência diante de seus olhos? Nesse sentido, é possível afirmar que Enkidu alcançou a

compreensão de que sua vida inclui em si uma relação com a ancestralidade e, portanto, com o mundo dos mortos. Essa descoberta é tão brutal que provoca no companheiro de aventuras de Gilgamesh um intenso sofrimento:

Enkidu jazia estendido diante do amigo. Suas lágrimas vertiam copiosamente, e ele disse a Gilgamesh: 'Oh, meu irmão, és tão querido por mim, e eles no entanto vão tirar-me de ti'. Ele tornou a falar: 'Devo sentar-me à entrada da casa dos mortos e jamais tornar a ver com meus olhos o meu irmão querido' (Anônimo, 2001, p. 126-127).

A fala de Enkidu revela o medo que ele sente diante da morte, principalmente no que se refere a ausência de Gilgamesh. A narrativa mostra uma preocupação com a ideia de destruição no sentido de que o desaparecimento do corpo físico significaria o desaparecimento da memória de Enkidu em seu companheiro. De acordo com Catalão (2014) esse tipo de assertiva nos textos literários constitui na enunciação do sofrimento causado pela perda e é um dos recursos mais utilizados na literatura épica.

A narrativa traz algumas passagens que descrevem a solidão de Enkidu em sua doença e agonia de morte, ao trazer como referência as seguintes construções: "[...] Enkidu dormia sozinho em sua enfermidade"; "[...] [Enkidu] com o coração amargurado [...] desabafou" (Anônimo, 2001, p. 129). A angústia da personagem anuncia sobre a impossibilidade de dividir com alguém o processo de morte e morrer, revelando um princípio de individualização e de autoconsciência que só é alcançável quando a finitude se desvela.

Neste sentido, por mais que Enkidu tente explicar a Gilgamesh sobre seus medos e apreensões, torna-se impossível ao rei de Uruk alcançar o sentido do sofrimento que cerca os momentos finais do seu melhor amigo, o que também faz com que o herói sofra, e expresse através das lágrimas o sentido do seu sofrimento. Sobre a questão da solidão que envolve os moribundos, Elias afirma que:

Esse 'sozinho' aponta para um complexo de sentimentos inter-relacionados. Pode referir-se à expectativa de que não é possível compartilhar o processo de morrer com ninguém. Pode expressar o sentimento de que com a nossa morte o pequeno mundo de nossa própria pessoa, com suas memórias exclusivas e sentimentos e experiências só conhecidos por nós mesmos, desaparecerá para sempre, pode referir-se ao sentimento de que, ao morrer, somos deixados sós por todas as pessoas a que nos sentimos ligados (Elias, 2001, p. 69).

Em suma, Gilgamesh e Enkidu partilharam uma vida de aventuras. A sua natureza semidivina os fazia praticamente gêmeos no que se refere aos hábitos, costumes e sentimentos. Ademais, durante toda a narrativa, Enkidu faz as vezes de uma espécie de consciência para Gilgamesh, sofrendo seus ímpetos⁶, entretanto, no momento da agonia daquele, a morte chega de maneira inexorável e impede que a comunhão de almas da qual comungavam continue estabelecida. Existe aí uma ruptura que pode ser entendida pelo fato de que Gilgamesh permanece no mundo dos vivos, porém Enkidu já está no limiar do mundo dos mortos, o que pode ser comprovado pela citação abaixo transcrita:

Também vi Samuqan, o deus do gado, e Ereshkigalm a Rainha do Mundo Inferior; e, agachada em frente a ela, Belit-Sheri, escriba dos deuses e guardiã do livro da morte. Ela estava lendo uma tábua que tinha em suas mãos. Ela levantou a cabeça, me viu e falou: 'Quem trouxe este aqui?' Eu então acordei e aparecia um homem sangrando que erra solitário por entre os juncos; alguém que foi agarrado pelo intendente e cujo coração bate disparado, cheio de agonia e terror (Anônimo, 2001, p. 130).

Enkidu tenta, através de palavras, descrever o sofrimento que a angústia da sua morte eminente está lhe causando. Entre os termos utilizados por ele estão figuras de linguagem que remetem ao

6

"Enkidu gritou para Gilgamesh: 'Não te embrenhes na floresta; ao abrir o portão, minha mão perdeu sua força'" (Anônimo, 2001, p. 111).

fato de que ele se sente sufocar; de que a morte é um caminho sem volta; de que a finitude se assemelha à escuridão; e de que alcançará a todos os entes:

Ele me havia escolhido como presa. [...] Ele se abateu sobre mim e suas mãos agarraram minha cabeça; **ele me apertou com força e me senti sufocar**; ele então transformou meu corpo de tal maneira que meus braços viraram asas cobertas de penas. [...] levou-me para o palácio de Irkalla, a Rainha das Trevas, à casa de onde ninguém que entra jamais torna a sair, à estrada sem retorno.

[...]. Elas se vestem como os pássaros, tendo as asas como traje; elas **não veem à luz e sentam-se na escuridão**. Entrei na casa do pó e vi **os reis da terra**, suas coroas guardadas para sempre; **vi tiranos e príncipes**, todos aqueles que outrora usavam coroas reais e governavam o mundo (Anônimo, 2001, p. 129-130, grifos nossos).

Por mais esforço que Enkidu em seu leito de morte faça para transmitir à Gilgamesh a perspectiva do seu momento final e as sensações que esse momento acarreta, torna-se impossível ao rei de Uruk compreender o sentido do que o amigo tenta revelar-lhe. Existe aí um vazio de palavras que só poderá ser preenchido pela experiência da morte e da vivência do processo de morte e morrer. Tanto é assim que Gilgamesh escuta atentamente as palavras do seu companheiro de aventuras, mas elas lhe soam estranhas aos ouvidos: "Coisas estranhas foram ditas, por que teu coração fala assim tão estranhamente?" (Anônimo, 2001, p. 131).

Em sua agonia, Enkidu tem um sonho que se revelou sábio, porém terrível e amedrontador. A doença o exauria diariamente e Gilgamesh acompanhava o sofrimento do amigo, velando por ele. A agonia de Enkidu perdurou por vários dias, sendo que seu maior sofrimento foi a maneira como a morte lhe chegou, conforme anuncia a citação:

Amigo, a grande deusa me amaldiçoou e devo morrer na vergonha. Não morrerei como um homem que tomba durante a batalha; eu temia ser derrubado na luta, mas feliz é aquele que morre lutando, pois eu morrerei na vergonha (Anônimo, 2001, p. 131).

A forma como Enkidu expressa seus sentimentos em relação a sua morte indicam qual o ideal de boa morte que ele compreende: no caso, morrer lutando em uma batalha. Esta é a morte que ele considera digna de um guerreiro, de alguém com a sua trajetória de vida. A morte que lhe acolhe, deitado em leito, acometido por uma grave enfermidade e sendo velado pelo seu melhor amigo, é uma morte vergonhosa, porque lhe parece desonrosa. Esse processo é tão tormentoso para Gilgamesh que ele se dispõe a encontrar uma forma de evitar a finitude. O rei de Uruk não quer aceitar que seu fim poderá ser semelhante ao de seu melhor amigo. Nas palavras de Françoise Dastur:

É assim que Gilgamesh, após a morte de Enkidu, ficou obcecado com o que aconteceu a seu amigo e, temendo sofrer o mesmo fim, se revolta contra esse prazo inevitável que parece, contido, inscrever-se na própria natureza das coisas e se põe inutilmente à procura do que lhe permitisse escapar da lei universal da morte, que os deuses determinaram para os homens reservando a vida para si mesmos (Dastur, 2002, p. 14-15).

Uma das passagens mais pungentes de *A Epopeia de Gilgamesh* constitui-se no lamento fúnebre que o rei de Uruk realiza por ocasião da morte de Enkidu do qual destacamos alguns trechos para análise. Inicialmente, é importante ressaltar que Gilgamesh compara a dor que sente ao sofrimento das mulheres, como se somente o universo das feminilidades pudesse ser capaz de expressar tamanha emoção:

Ouvi-me, homens ilustres de Uruk, choro por Enkidu, meu amigo. Com as lágrimas pungentes **da mulher aflita** choro por meu irmão [...]. E os jovens, teus irmãos, como **se fossem mulheres** de cabelos compridos choram por ti (Anônimo, 2001, p. 132, grifos nossos).

Ricardo da Costa (2014) indica que desde a antiguidade o luto é uma expressão pertinente e condizente às mulheres. Na opinião do autor, tal fato se deve pelo espaço que as mulheres ocupavam nestas sociedades. O papel social dos homens indicava que suas atividades estavam imbricadas ao ambiente público como por exemplo, participar da vida política ou das vicissitudes da guerra.

Já às mulheres reservava-se o espaço do ambiente privado e das atividades que estavam correlacionadas a ele como o cuidado da casa, o momento do parto e também o cuidado com os mortos. Segundo Costa: “[...] o corpo dos defuntos *pertencia* às mulheres! Eram elas as *intercessoras* – [...] – poderosas, portanto, em uma sociedade que estava em conexão constante com o verdadeiro mundo – o da Eternidade” (Costa, 2014, p. 32).

Assim, cabe à mulher vivenciar o luto e o sofrimento que acompanha essa manifestação de sentimentos os quais foram, historicamente, correlacionados à natureza feminina como sensibilidade, fragilidade e emotividade (Costa, 2014). Destarte, o rei de Uruk traveste-se em mulher para ter o direito de prantejar o seu amigo, pois sua condição masculina o impedia de alcançar este momento. O lamento de Gilgamesh pela morte de seu amigo só faz sentido se for realizado com a intensidade permitida apenas pela condição social das mulheres no universo histórico do qual faz parte.

Em outra passagem do lamento fúnebre, Gilgamesh traz a essência da natureza selvagem de Enkidu e expressa através de palavras o sentimento de que a morte do amigo é sentida por toda a natureza, significando que a sua ausência gera um sentimento de vazio que fere a ordem das coisas no mundo:

O asno selvagem e a gazela que como pai e mãe te criaram, todas as criaturas de cauda longa que te alimentaram choram por ti. Todas as coisas agrestes das campinas e dos pastos, as trilhas que amavas na floresta dos cedros, noite e dia murmuram. [...]. Choram todos os caminhos

que juntos percorremos, e as feras que caçamos: o urso e a hiena, o tigre e a pantera, o leopardo e o leão, o veado e o cabrito montês, o touro e a corça. Os rios cujas margens percorríamos, choram por ti [...] (Anônimo, 2001, p. 132).

O trecho acima revela a contingência do sofrimento de Gilgamesh, pois anuncia as coisas que ele e seu amigo inseparável costumavam fazer juntos entre elas, caçar e percorrer diferentes caminhos em busca de aventuras. O que assusta o rei de Uruk na situação em que se encontra é a ausência do amigo. Percebe-se na citação que as coisas que Gilgamesh costumava fazer em companhia de Enkidu não terão mais o mesmo significado e nem o mesmo sentido, devido à morte do companheiro.

Neste contexto, torna-se possível entender a ideia de vazio e de desordem que o sentimento de tristeza expresso pelo luto de Gilgamesh apresenta. Some-se a isso o fato de que, pela primeira vez em todo o transcórre da narrativa, o rei de Uruk não consegue vencer uma batalha. E esta perda lhe revelou a sua própria finitude, pois, conforme Françoise Dastur (2002) anuncia, Gilgamesh se soube mortal ao enfrentar a morte de Enkidu. Ademais, ele se sentiu mortal, descobrindo aí a sua experiência enquanto ser humano, partícula de sua natureza que os feitos até então realizados mantinham oculta. Essa revelação muda profundamente o caráter de Gilgamesh fazendo com que ele parta em busca da vida eterna.

A *Epopéia de Gilgamesh* constitui-se no primeiro registro literário de um texto no qual a morte é apresentada como elemento componente da trama. Sua função neste contexto é primordial, pois obriga a refletir sobre o sentido da vida, denotando que não é possível ao ser humano alcançar a consciência de si a não ser tendo a noção evidente da sua finitude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre as questões analisadas neste capítulo, alguns pontos merecem ser elencados dada a sua importância para o entendimento dos elementos que envolvem o luto e a ideia de finitude em *A Epopeia de Gilgamesh*, a partir das considerações propostas pela filósofa francesa Françoise Dastur.

Em primeiro lugar, cabe salientar que o ser humano parece buscar soluções para evitar a ideia de finitude, as quais são pautadas em processos que envolvem desde a metafísica até as artes em geral: o texto analisado serve como aporte para a explicação de como a cultura surge enquanto elemento que evoca a luta contra a morte e contra todos os processos correlatos a ela, entre eles o luto.

Entretanto, a morte aparece enquanto elemento inexorável do qual não existe caminho de fuga profícuo. Mais cedo ou mais tarde ela fará parte da existência de tudo aquilo que tem vida, de forma que não é exagero dizer que o nascimento já prenuncia a morte de uma essência. Destarte, a morte pode ser compreendida enquanto uma das características universais que permite ao ser humano compreender quem é, a exemplo de outros universais como o riso, a lágrima e o pensamento.

Para Françoise Dastur, é evidente que o ser humano só concebe a sua essência a partir do momento em que entende, compreende e aceita a ideia da sua finitude, processo pelo qual adquire a capacidade de tornar a sua existência significativa. Dastur salienta que o ser humano costuma compreender a finitude como um evento representativo de um ato de violência, no sentido de que toda pessoa que morre ainda teria algo por realizar. Esse é o princípio do que a autora indicará como sendo o argumento tanatológico (Dastur, 2002).



Porém, o fato de sermos sujeitos da cultura (tanto no sentido de produzirmos elementos que tangenciam este aspecto quanto de sermos influenciados por estes elementos) modifica a ideia da morte enquanto finitude e do argumento tanatológico como algo que representa o fim de uma essência, já que aquilo que o morto não alcançou concluir poderá ter continuidade a partir de outro sujeito da cultura: existe uma ideia de sobrevivência que permanece através das ações de uma descendência.

No que se refere ao texto analisado neste capítulo, é perceptível o quanto a morte de Enkidu tornou-se um peso para Gilgamesh, uma vez que a finitude do amigo significou para o rei de Uruk a essência da sua própria finitude. Foi o que o motivou a partir em busca dos segredos da imortalidade. Gilgamesh não aceitava a mesma condição que abraçou Enkidu. Torna-se possível perceber que ele teve para com a morte uma atitude de espanto, conforme preconiza Dastur, além de perceber na finitude um vazio que lhe assombrava.

Outro ponto a ser ressaltado está representado na natureza divina de Ishtar. Vale frisar que o motor da trama que levou à morte de Enkidu foi o fato de Gilgamesh ter se recusado a casar-se com a deusa. Ishtar manifesta em si uma essência dupla, na qual vida e morte fazem parte de um mesmo contexto, e no qual ambas podem ser compreendidas como as duas faces de uma mesma moeda.

A Epopeia de Gilgamesh evoca que o processo de morte e o morrer constituem-se em um momento no qual o sujeito adquire elevada consciência de si e por mais que tente transmitir em palavras os sentimentos que o assolam, não é possível às pessoas ao seu redor o entendimento deste processo, fazendo com que, muitas vezes, o moribundo sinta-se solitário e angustiado.

SUMÁRIO

REFERÊNCIAS

- ANÔNIMO. **A Epopeia de Gilgamesh**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CATALÃO, M. A. P. O luto na literatura. *In*: SANTOS, F. S.; SCHLIEMANN, A. L.; SOLANO, J. P. C (org.). **Tratado Brasileiro sobre Perdas e Luto**. São Paulo: Atheneu Editora, 2014. p. 47-52.
- CERTEAU, M. **A Invenção do Cotidiano**: 1, Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHOMSKI, N. **Aspectos da Teoria da Sintaxe**. Coimbra: Armênia Amado, 1975.
- CNRS. Centre National de la Recherche Scientifique. Informations. CNRS, [2021?]. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160310115907/http://www.umr8547ens.fr/spip.php?article92>. Acesso em: 17 nov. 2021.
- COSTA, R. A dor da perda: as mulheres e o luto na história. *In*: SANTOS, F. S.; SCHLIEMANN, A. L.; SOLANO, J. P. C (org.). **Tratado Brasileiro sobre Perdas e Luto**. São Paulo: Atheneu Editora, 2014. p. 31-36.
- DASTUR, F. **A Morte**: ensaio sobre a finitude. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- DE MASI, D. (org.) **A sociedade pós-industrial**. São Paulo: Senac, 1999.
- DUBY, G. **Guilherme, o Marechal**, ou o Melhor Cavaleiro do Mundo. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.
- ELIAS, N. **A Solidão dos Moribundos**, seguido de Envelhecer e Morrer. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FRANCO Jr., A. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONNICI, T., ZOLIN, L. O. **Teoria Literária**. 3 ed. rev. ampl. Maringá: EDUEM, 2009. p. 33-58.
- HEIDEGGER, M. **Ser e Tempo**. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP; Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- JORGE, S. **A Estética da Morte**. São Paulo: Saraiva, 1964.
- LÉVY, A. D. Istar. *In*: BRUNEL, P (org). **Dicionário de Mitos literários**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 505-511.
- MARANHÃO, J. L. S. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1992.

MINOIS, G. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.

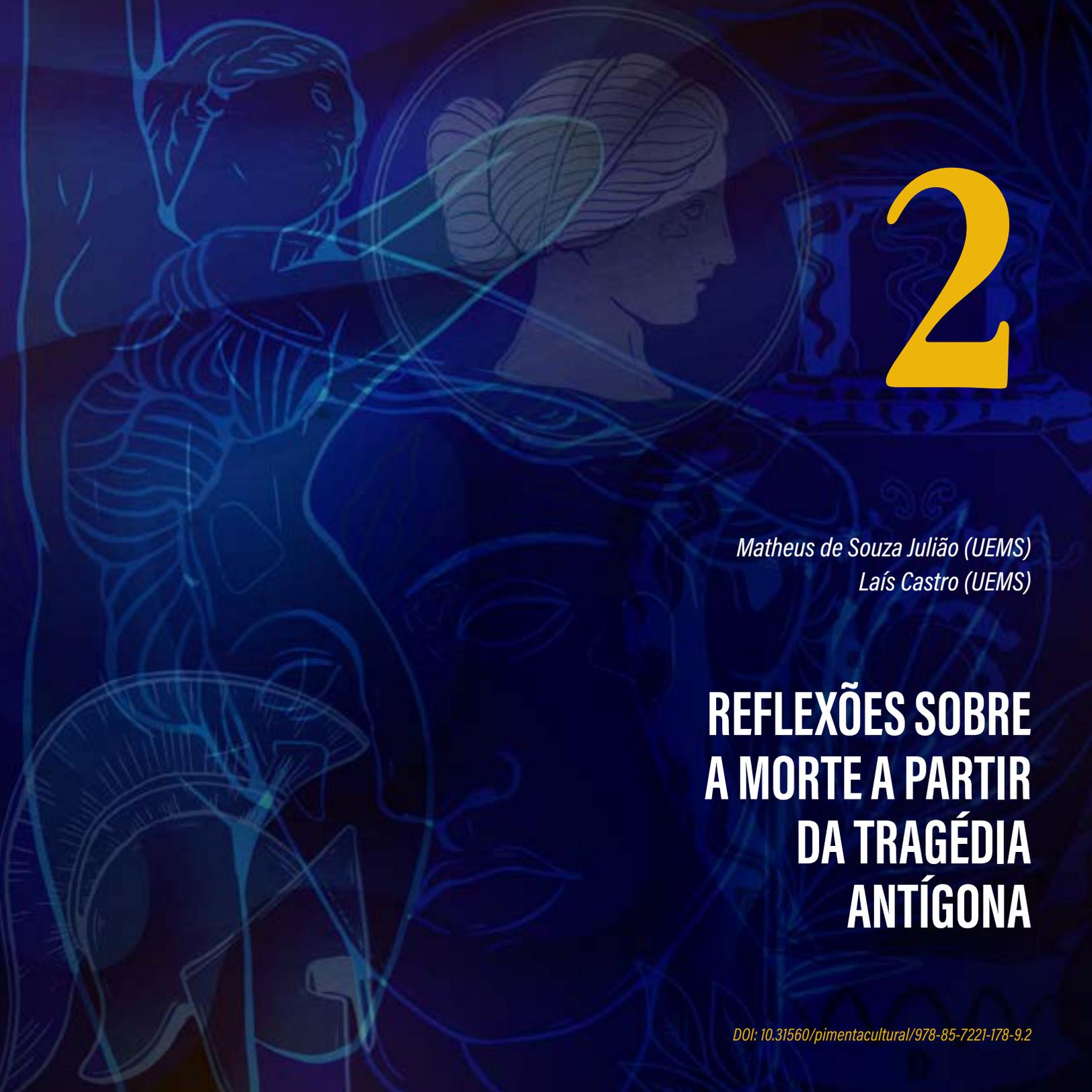
MEDEIROS, M. M. Concepções Historiográficas sobre a Morte e o Morrer: Comparações entre a *ars moriendi* medieval e o mundo contemporâneo. **Outros Tempos**, [S. l.], v. 5, n. 6. 2008, p.152-172. Disponível em: <https://doi.org/10.18817/ot.v5i6.211>. Acesso em: 22 nov. 2021.

SANTOS, F. S. Perspectivas Histórico-culturais da Morte. *In*: SANTOS, F. S.; SCHLIEMANN, A. L.; SOLANO, J. P. C (org.). **Tratado Brasileiro sobre Perdas e Luto**. São Paulo: Atheneu Editora, 2014. p. 3-12.

SEVERINO, A. J. A busca do sentido da formação humana: tarefa da Filosofia da Educação. **Educação e Pesquisa** [online], 2006, v. 32, n. 3, p. 619-634. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-97022006000300013>. Acesso em: 17 nov. 2023.

SOLANO, J. P. C. Luto e Saúde Mental. *In*: SANTOS, F. S.; SCHLIEMANN, A. L.; SOLANO, J. P. C (org.). **Tratado Brasileiro sobre Perdas e Luto**. São Paulo: Atheneu Editora, 2014. p. 95-98.

SUMÁRIO



2

Matheus de Souza Julião (UEMS)

Laís Castro (UEMS)

REFLEXÕES SOBRE A MORTE A PARTIR DA TRAGÉDIA ANTÍGONA

No panteão da história da literatura ocidental, em especial a que versa sobre o teatro, Sófocles se destaca como um dos maiores dramaturgos de todos os tempos. Autor da famosa trilogia tebana, que engloba três peças (*Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*⁷), Sófocles nasceu provavelmente entre 497 ou 496 antes de Cristo (Lesky, 2003), portanto no transcurso do século V.

O dramaturgo foi contemporâneo de Péricles, considerado o estadista que articulou a chamada Era de Ouro de Atenas (Frazão, 2019), sob a qual Sófocles produziu boa parte da sua obra. Esse momento histórico, de peculiar importância para o universo do mundo grego, está intrinsecamente relacionado à produção literária de Sófocles. Sobre o assunto, Lesky afirma que:

Também ele cresceu e formou-se homem numa grande época de Atenas, mas essa grandeza era diferente da época dos persas. Não foi a aflição nem a preservação através dos deuses que a produziu, mas a esplêndida realização de orgulhosas ideias de poder (Lesky, 2003, p. 141-142).

Estas ideias de poder estavam relacionadas a fatores políticos, econômicos e sociais: Atenas tornou-se, nesse período, uma das cidades mais importantes da Grécia e sob seus auspícios organizou-se a confederação marítima que promoveu a colonização grega e fortaleceu seu laço federativo. É o momento em que se organizam as formas jurídicas do mundo grego e se cunha uma moeda única, prenunciando o nascimento de um império (Lesky, 2003; Funari, 2015).

No contexto da Era de Ouro, Atenas viveu um período de grande crescimento e estabilidade em termos financeiros e de segurança, o que garantiu o desenvolvimento de uma efervescente vida cultural da qual Sófocles participou ativamente, conforme se percebe a partir da citação abaixo:

7 Neste artigo fazemos a opção de utilizar o termo *Antígona* em negrito para nos referirmos à peça teatral em si. Quando a palavra surge no texto com a grafia normal, faz referência à personagem principal do texto de Sófocles.

A estreita vinculação de Sófocles com a sua cidade natal, vinculação que, ao contrário de Ésquilo e de Eurípides, não lhe permitiu atender ao chamamento de príncipes estrangeiros, se manifesta em tríplice forma: em sua obra literária, no desempenho de cargos públicos e no serviço do culto de Atena (Lesky, 2003, p. 143).

Esta forte relação entre o autor e os valores de seu tempo, marcam as obras de Sófocles a partir de dois aspectos “[...] a orgulhosa incondicionalidade da vontade humana e os poderes que, à sua indomabilidade, lhe preparam a perda” (Lesky, 2003, p. 142-143). Neste sentido, a forma como a morte surge enquanto elemento basal da tragédia *Antígona* permite tecer considerações sobre esse momento da vida humana e a sua importância no contexto em que Sófocles escreve a peça, sendo que o presente capítulo tem por objetivo refletir sobre o tema, considerando o texto literário enquanto fonte para tal.

PERCURSO METODOLÓGICO

Este trabalho se caracteriza por ser uma pesquisa de caráter qualitativo que se apoiou na revisão narrativa de literatura como elemento para sua construção. Cordeiro *et al.* (2007) apontam algumas das principais características deste método de estudo ao anunciar que:

A revisão da literatura narrativa ou tradicional, quando comparada à revisão sistemática, apresenta uma temática mais aberta; dificilmente parte de uma questão específica bem definida, não exigindo um protocolo rígido para sua confecção; a busca das fontes não é pré-determinada e específica, sendo frequentemente menos abrangente. A seleção dos artigos é arbitrária, provendo o autor de informações sujeitas a viés de seleção, com grande interferência da percepção subjetiva (Cordeiro *et al.*, 2007, p. 429-430).

Portanto, infere-se que a revisão narrativa de literatura se aproxima da natureza de um ensaio, ou seja, um texto breve que se propõe a analisar, interpretar e avaliar um determinado fenômeno. No caso específico deste artigo, refletir sobre a forma como a morte surge no contexto da tragédia grega, em especial o texto *Antígona*.

Para alcançar este objetivo, optou-se pela realização de uma pesquisa junto ao Portal de Periódicos da Capes, especificamente o Acesso Café, tendo como indexadores as seguintes palavras-chave morte, Sófocles e *Antígona*. O marco cronológico delimitado para a busca foram trabalhos publicados entre 2017 e 2022 e que estivessem disponíveis na íntegra para consulta.

Foram encontrados seis trabalhos como referência, constituindo-se os mesmos em artigos científicos, sendo que destes foram utilizados três textos na análise. Um texto foi excluído por tratar-se de referência repetida e dois trabalhos foram descartados por considerarem outros pontos em suas reflexões que não os atinentes ao desejado no presente artigo.

REFLEXÕES SOBRE A MORTE EM *ANTÍGONA*

Para melhor apresentar os resultados obtidos a partir da pesquisa realizada, é importante trazer uma breve contextualização da obra *Antígona*, atentando para alguns detalhes que marcam a sua peculiaridade a ponto de fazê-la objeto de estudo de pensadores como Michel Foucault (2014).

Antígona é filha de Édipo e Jocasta. Quando Édipo, rei de Tebas, descobre a verdade sobre si e a responsabilidade que tem em relação à desgraça que se abateu sobre a cidade; afinal é assassino

do próprio pai e esposo de sua mãe, vaza seus próprios olhos e parte para o exílio, acompanhado de suas duas filhas, Antígona e Ismênia. Depois da morte do pai em Colono, ambas retornam a Tebas e tentam reconciliar seus irmãos Etéocles e Polinice, os quais disputam a cidade (Sófocles, 2003).

No contexto da guerra que se desenrola, os dois irmãos acabam ferindo-se mortalmente. Mas Creonte, tio de Antígona, permite que as exéquias fúnebres sejam prestadas apenas a Etéocles. Polinice, considerado um traidor por haver sitiado Tebas, é condenado a ter seus restos mortais abandonados no campo de batalha servindo de repasto às aves carniceiras, conforme demonstra a citação abaixo transcrita:

ANTÍGONA – Certamente! Bem... Um e outro, os dois, ambos nossos irmãos morreram nessa guerra sem fim que travamos contra Argos por umas míseras escavações de argila e cobre. Polinice, pouco mais que um menino, acreditava em Argos e deu sua vida por ela. Etéocles, tanto mais jovem, lutou até o fim, defendendo do próprio irmão a última porta de Tebas. Agora, saiba que Creonte concedeu a um deles as honras da sepultura, negando-as ao outro. Parece que sepultou a Etéocles, com todos os ritos que a justiça recomenda, garantindo-lhe assim um lugar digno no Hades, enquanto proibiu aos cidadãos que encerrem o corpo de Polinice em um túmulo e que sobre este derramem suas libações e lágrimas. Exige que nosso irmão permaneça insepulto, sem homenagens fúnebres, e entregue aos abutres (Sófocles, 2003, p. 84).

Antígona desobedece ao seu tio, considerando injusta a proibição e decide prestar ao irmão morto as últimas homenagens. Desse ato de desobediência advém toda a tragédia que se desenrola. Creonte condena a sobrinha a ser emparedada viva, sem dar ouvidos às súplicas do filho Hêmon, de quem Antígona era noiva, para que poupasse a amada. O cego Tirésias, adivinho que foi responsável por revelar a verdade sobre Édipo, tenta alertar Creonte sobre o mal

SUMÁRIO

que irá se abater sobre Tebas caso o rei continue com o propósito de condenar Antígona (Sófocles, 2003).

Quando o rei finalmente leva em consideração as palavras de Tirésias e decide atenuar a punição da sobrinha já é tarde demais: a heroína havia se enforcado enquanto aguardava o cumprimento da sua sentença. Hêmon, atravessado pela dor da perda que o suicídio da noiva causou, também se mata e Eurídice, esposa de Creonte, não suportando a morte do filho dá cabo da própria vida. A tragédia se encerra com um lamento de Creonte, que toma consciência do erro cometido e passa a desejar a própria morte (Sófocles, 2003).

Costa (2018) entende que a morte constitui em um dos momentos mais importantes da existência do ser humano. Corroborando com a sua análise, o texto literário pode servir como aporte para a compreensão de “[...] aspectos psicossociais da cultura” (Costa, 2018, p. 07), pois a partir dele se constroem categorias simbólicas que possibilitam o entendimento sobre como uma determinada coletividade elabora perspectivas para lidar com a morte através das mais diversas formas de interação, entre elas os rituais que envolvem o contexto fúnebre.

Exemplo desse processo foi analisado por Bustamante (2014). A pesquisa da historiadora debruçou-se sobre as práticas religiosas na Roma Antiga, mostrando que as ritualísticas que as envolvem possuem forte tom comunitário. Nesse contexto, os mortos constituíam parte integrante da vida dos vivos e deveriam ser tratados com o máximo respeito:

O culto dos mortos tinha um papel importante na religião doméstica. Havia a obrigação familiar de enterrar seus defuntos, regulamento público que se impunha a todos. Duas crenças moldavam as práticas funerárias romanas: a morte traria poluição e exigiria dos sobreviventes atos de purificação e expiação; e deixar um corpo insepulto ocasionaria consequências desagradáveis para a alma do morto (Bustamante, 2014, p. 112).

SUMÁRIO

É este regulamento público que a ordem de Creonte fere e é contra esta ordem que Antígona se revolta, pois nas palavras da heroína, o decreto do rei não “[...] é mais forte do que o respeito a um costume sagrado” (Sófocles, 2003, p. 85). Maior do que o medo da desobediência é o medo que Antígona sente de ser acusada de não cumprir um dever para com o irmão morto.

Medeiros indica que, na antiguidade e mesmo no mundo medieval, “[...] os mortos [...] são pessoas no sentido jurídico do termo, sujeitos de direito que estabelecem relações na sociedade humana” (Medeiros, 2009, p. 104). Isso posto, torna-se possível entender que o desejo de Antígona, para além da manutenção de um costume sagrado abre contingência à um posicionamento político e de preservação de um direito individual.

Assim, compreende-se que a tragédia em estudo neste capítulo traz na morte de Polinice uma discussão profunda no campo da política, pois alude a elementos que compunham o cotidiano dos homens e mulheres de Atenas que assistiam ao espetáculo teatral e que fazem sentido no âmbito do universo da cidade. Sobre o assunto, Silva informa que:

O contexto de nascimento do trágico é aquele em que se elabora uma nova forma de concepção da existência humana entre os gregos, principalmente em Atenas. Esta nova maneira de organização do âmbito humano é a política. Coloca o problema da convivência sobre outras bases. Doravante, nota-se a criação e instituição de um plano eminentemente humano (Silva, 2015, p. 295).

Os deuses não são esquecidos nesse contexto. O que acontece é que agora se abre um espaço próprio do ser humano, em que estes sujeitos deliberam e se tornam responsáveis pelos seus atos e ações. De igual maneira, se tornam responsáveis pelos problemas advindos dos mesmos. Este também é um espaço em que se pode encontrar soluções racionais para os problemas criados pela ação humana.

Por isso, a tragédia enquanto espetáculo político é o lugar para discutir sobre “[...] o poder, a conduta humana, a guerra, a paz [...]” (Silva, 2015, p. 293), entre outros assuntos.

O tema em pauta na tragédia *Antígona* é a inumação de Polinice. Por isso esta morte abre espaço para a problematização que emerge da trama criada por Sófocles: é ético deixar o cadáver daquele que Creonte considerou um traidor servindo de repasto aos abutres? Antígona mostra seu posicionamento quanto ao processo quando diz que este ato só serve para “[...] desonrar os mortos e desprezar as leis divinas” (Sófocles, 2003, p. 85).

Assim, a heroína parte para cumprir o que considera seu dever, erguer um túmulo que abrigue o corpo de Polinice. Ismênia, irmã com quem compartilha sua vontade e que se opõe a ela de forma veemente, tenta demovê-la, mas ao perceber que isso será impossível acaba por concordar com o ato proposto sem, no entanto, colocar-se à disposição para auxiliar no processo.

A ação de Antígona serve para compreender o papel que as mulheres possuíam em determinados contextos ritualísticos da Grécia Antiga. Na opinião de Louise Bruit Zaidman, na antiguidade greco-latina, a presença feminina é indispensável em dois momentos da existência humana, a saber, o nascimento e a morte. De acordo com a autora:

Senhoras do nascimento e, por essa via, em contato direto com as forças mais secretas, portadoras da impureza por causa dessa mesma familiaridade, as mulheres representam também, por tal razão, um papel específico nos rituais que acompanham a morte. Ligadas como estão, por intermédio do nascimento, a tudo o que no corpo escapa à cultura para obedecer às leis de uma natureza selvagem, são elas que tratam dos rituais de purificação do morto antes de o devolverem ao olhar dos parentes e amigos (Zaidman, 1990, p. 450).

SUMÁRIO

Cabia às mulheres lavar o cadáver, ungi-lo com essências perfumadas e vesti-lo adequadamente com roupas brancas (Zaidman, 1990; Bustamante, 2014). Posteriormente a estes preparativos, o cadáver era exposto durante um período de 24 até 48 horas sobre um leito de aparato, elemento este que indicava o poder e o *status* do morto (Zaidman, 1990). Cabe salientar que este tipo de ato indica o tratamento ritualístico dado aos mortos que pertenciam a uma elite social. Ainda no sentido do protagonismo feminino durante os rituais que acompanham o processo de morte vale ressaltar que, segundo a pesquisa realizada por Zaidman, são as mulheres que:

[...] dirigem as lamentações rituais e cantam o treno fúnebre. [...]. A lei enumera a mãe, a esposa, as irmãs, as filhas e cinco mulheres pertencentes à parentela mais próxima [para participar dos funerais ritualmente]. [...] São ainda as mulheres que asseguram os ritos de celebração do morto e que derramam sobre o túmulo as libações consagradas (Zaidman, 1990, p. 451).

Nenhum desses atos ritualísticos pode ser realizado por Antígona devido a proibição de Creonte em permitir a inumação de Polinice. O cadáver não foi lavado, não foi adequadamente vestido. Não houveram despedidas e nem lamentações que o acompanhassem, pois conforme indica o texto literário em análise apenas a Etéocles coube as honras fúnebres:

CREONTE – Etéocles, que em favor de Tebas lutou e morreu com inigualável bravura, receba, por minha ordem expressa, o devido sepultamento; e que se lhe consagrem todas as oferendas que se depositam sob a terra, para os mortos mais ilustres! Quanto a seu irmão, – quero dizer, Polinice, – que retornou do exílio com o intuito de submeter a ferro e fogo a sua própria pátria, de destruir os lares de sua família, querendo derramar o sangue dos seus e reduzi-los a escravidão, determino que fica a todos **terminantemente proibido honrá-lo com um túmulo ou lamentar publicamente a sua morte; que seu cadáver fique insepulto, repasto de abutres e cães**, e se transforme em objeto de horror (Sófocles, 2003, p. 89, grifos nossos).

O trecho acima transcrito traz ponto importante para análise e reflexão, a começar pela vontade expressa pelo soberano de Tebas, de negar ao sobrinho a honra de um túmulo. A obra de Salomão Jorge (1964) ajuda no entendimento deste fenômeno ao alertar sobre o sentido do culto aos mortos na Grécia Antiga. Segundo o autor, a ritualística que envolvia o cadáver era de suma importância para garantir a sua entrada nos Campos Elíseos, um espaço no mundo dos mortos que era governado por Hades (Jorge, 1964).

Dessa maneira, o corpo que não recebesse as últimas honras e não tivesse as exéquias fúnebres celebradas de acordo com os costumes, tendia a se tornar um morto malfazejo ou um *lemure*, reputado como perigoso devido à errância da sua alma e capacidade de perturbar os vivos (Morin, 1976; Medeiros, 2009; Bustamante, 2014). No caso, a ação de Creonte determinava que seu sobrinho estaria condenado pela eternidade, pois “[...] privar-se alguém de sepultura, em época remota, era infligir-lhe o mais implacável dos castigos” (Jorge, 1964, p. 151).

Outro ponto importante que a fala de Creonte apresenta é a proibição de que a morte de Polínice fosse lamentada publicamente. Salomão Jorge indica que no universo da cultura grega a lamentação pública era parte fundamental dos ritos funerários, pois estava diretamente relacionada ao culto em relação a alma do morto:

[...] a excessiva violência do pranto funerário, [...], não se originava somente de um impulso de piedade, nem da sincera dor humana, mas principalmente de uma antiga crença de que a alma do defunto, presente, ainda que invisível, se rejubilava com as manifestações ruidosas e violentas, atestando a dor pela sua perda irreparável. O pranto fúnebre já é parte do culto da alma do morto (Jorge, 1964, p. 152).

O interdito do rei de Tebas em relação ao seu sobrinho morto não permite que ele tenha direito a esse ritual. Mais um elemento que corrobora para a perspectiva de um morto que poderá se tornar malfazejo.

SUMÁRIO

Some-se a isso o fato de que a ação de lamentar publicamente esta perda também apresenta um fator que indica que, no cotidiano dos homens e mulheres da Grécia antiga, existe uma interface muito próxima que conecta o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Na opinião de Ricardo da Costa, são as emoções vivenciadas durante o processo de morte e morrer que constroem a ponte que liga os dois mundos:

As pessoas eram mais facilmente levadas tanto à comoção, às lágrimas, quanto ao êxtase, à sublimação. Amor e ódio, vida e morte, os extremos da cotidianidade estavam muito mais próximos do mundo. Mais: os dois mundos – este e o do Além – também estavam intimamente conectados. Tínhamos pressentimentos, prenunciações, premonições. Vivíamos a emoção da vida da reciprocidade (Costa, 2014, p. 31).

A não realização das exéquias fúnebres em memória de Polinice e a condenação de que seu cadáver jazesse insepulto e servisse de repasto até seu completo desaparecimento, implica em entender que esta ação efetiva a sua morte de fato, ou melhor dito, o seu completo apagamento. Neste sentido, percebe-se o contexto da morte como o da completa e absoluta anulação, algo inalcançável pela mente humana, e cuja força sobre o ser se assemelha a dos deuses (Dastur, 2002).

No entanto, Antígona consegue criar um espaço de memória para o seu irmão, fazendo-o secretamente e deixando os guardas responsáveis pela vigilância do cadáver atordoados, sendo que um deles vai até o palácio real e informa a Creonte que: “Alguém sepultou o cadáver de Polinice e desapareceu, após inumá-lo com terra seca e realizar os rituais fúnebres” (Sófocles, 2003, p. 90).

O guarda ainda tenta argumentar sobre a estranha situação dizendo que não se ouviu nenhum tipo de barulho que sugerisse que alguém estivesse cavando a terra, fazendo uso de algum instrumento. O que causou surpresa a todos foi o fato de que, quando da

troca de turnos “[...] o cadáver já não se via, embora não estivesse enterrado, mas apenas coberto por uma camada de terra” (Sófocles, 2003, p. 91). Também não se constatou a presença de animais que pudessem ter arrastado o corpo.

Neste momento da peça, o corifeu⁸ intervém e indica uma possibilidade de redenção ao processo iniciado pela impiedade de Creonte ao mencionar a seguinte passagem: “Ó príncipe... não poderá se tratar de uma resolução dos deuses, o ocorrido? É o que estou pensando há algum tempo” (Sófocles, 2003, p. 91). Com isto, percebe-se uma lógica indicada por Rodrigues (2020), segundo a qual o coro atua como uma coletividade anônima que empresta ao texto teatral uma contribuição emocional importante, fazendo reconhecer “[...] o grau de carga afetiva que o conceito pretende transmitir” (Rodrigues, 2020, p. 04).

A frase pronunciada pelo corifeu traz implícito um pedido: que Creonte reconsidere a sua ordem e permita que Polinice seja enterrado como a tradição recomenda. A figura dos deuses é mencionada intuindo que o desejo divino é soberano e que a vontade dos seres humanos deveria se dobrar diante dessa manifestação. Assim, desenrola-se no palco um texto que toma como “[...] matéria o pensamento político, social e jurídico elaborado na e pela pólis [...]” (Silva, 2015, p. 296), a partir do qual se discutem questões sobre justiça e lei.

Creonte, porém, não volta atrás em suas ordens. Inclusive se utiliza de uma argumentação de caráter teológico para justificar seu ato ao mencionar que os deuses não se dispõem a colocar-se a favor de alguém que vilipendiou os espaços sagrados nos quais eles eram cultuados:

8 Nas tragédias e nas comédias gregas, o corifeu atua como chefe do coro e anuncia de maneira isolada, partes do texto, podendo dirigir-se diretamente aos atores, estabelecendo um diálogo com eles.



CREONTE – Cala-te, antes que tuas palavras me irrite, e se não quiseres fazer papel de tolo ou de caduco! O que afirmas é revoltante, sugerindo que os deuses zelem por esse morto! Teriam-no honrado com digna sepultura, tratando-o como um benemérito, a ele que voltou para incendiar os templos, acabando com os tributos aos deuses, e para subverter sua pátria e leis? Alguém já viu deuses honrando criminosos? Seria absurdo! (Sófocles, 2003, p. 91).

Depois de um diálogo que se estabelece entre Creonte e o Guarda responsável por comunicar ao rei de Tebas sobre o sepultamento que contradisse a sua ordem, ao qual o corifeu observa, novamente a peça apresenta a sua intervenção em uma fala que corrobora com os achados da pesquisa de Silva (2015) e que culmina com uma lógica a qual mostra a importância dos seres humanos no contexto do universo indicando, porém, a morte como soberana em relação à existência e que, neste espaço de relações sociais que se criam entre vivos e mortos, trágico é o governo que não respeita a condição de sujeito dos segundos:

CORIFEU – Das incontáveis maravilhas da natureza, de todas a maior é o homem! [...] Só da morte ele jamais terá meio de escapar, embora muitas doenças, outrora fatais, já têm hoje remédio eficaz para a cura. Com inteligência e habilidade ele pode se inclinar, ora para o bem, ora para o mal. Quando no governo, frequentemente se torna indigno, abjura as leis da natureza e as leis divinas a que jurou obedecer, e pratica o mal, audaciosamente! Oh! Que nunca adentre meu lar nem repouse junto ao meu fogo aquele que não pense como eu e proceda de modo tão infame! (Sófocles, 2003, p. 93).

Observa-se que a intervenção do corifeu no contexto da peça cria uma tensão que é coroada pela entrada de Antígona, trazida prisioneira por um dos guardas, já que foi pega em flagrante delito enquanto tentava completar o sepultamento do irmão. É interessante observar a descrição do ato feita pelo Guarda a qual se inicia com a seguinte passagem:



GUARDA – Eis como as coisas se passaram: de volta ao trabalho [que era vigiar o cadáver insepulto para não permitir que a ele fossem prestadas honrarias fúnebres], todos apreensivos com as tuas terríveis ameaças, retiramos toda a terra que cobria o morto, deixando nu o cadáver, já em decomposição, e nos retiramos para o alto dos outeiros circundantes, onde a brisa nos aliviasse do cheiro da morte. Cada um de nós estimulava os demais à vigilância, censurando rudemente aquele que se distraísse. E isso durou até que o sol atingiu o meio do céu e o calor se tornou insuportável. Nessa hora, uma forte ventania levantou um turbilhão de poeira, varrendo a região e arrancando muitas folhas de árvores. O céu escureceu; e nós com os olhos cerrados esperamos pelo fim daquele flagelo divino [...] (Sófocles, 2003, p. 95).

A citação indica que os guardas responsáveis por fazer cumprir a ordem de Creonte se sentiam desconfortáveis diante da visão do cadáver em decomposição, mas temendo a ira do rei, cumpriram com o que lhes foi disposto por ele. Eles procuravam se afastar do corpo devido ao mau cheiro, mas também se abre aqui a possibilidade de questionar se aquela situação não os constrangia. A finitude de Polinice, príncipe tebano, cujo cadáver estava exposto e sem direito a um espaço de memória representa a ideia da finitude de cada um daqueles homens que lhe faziam a guarda.

Além de impedir que se cumprisse o ritual fúnebre de acordo com os costumes, a ação de Creonte nega princípios basilares da democracia grega, quais sejam eles a isonomia (igualdade diante das leis comuns); a isegoria (igualdade de palavra quando em reuniões públicas); e a isocratia (igualdade de direitos quando do exercício do poder) (Silva, 2015). E se o rei exercia esse poder autoritário contra um cidadão pertencente à nobreza tebana, que restaria a quem não fizesse parte desse conjunto?

O Guarda segue na descrição dos fatos ocorridos, revelando que, após o céu haver escurecido em plena metade do dia

(um sinal da insatisfação divina diante do ultraje e da profanação do cadáver de Polinice?), foram surpreendidos pela presença de Antígona, conforme segue:

GUARDA – [...] Terminado, reabrimos os olhos e demos com esta jovem; ela soltava gritos agudos, como um pássaro que volta ao ninho e o encontra deserto. Diante do cadáver descoberto, ela, aos gemidos, lançou maldições tremendas contra os autores do sacrilégio. Cavando do chão, com as próprias mãos, o pouco de terra que podia, cobriu novamente o morto, e de uma bela ânfora de bronze trabalhado bebia e derramava sobre ele a tríplice libação. Observando isso, nós acorremos, e juntos a agarramos, sem que ela desse mostras de surpresa ou medo; interrogamo-la sobre o que acabava de fazer, e o que fizera antes; ela nada negou. O caso me alegrou e entristeceu-me ao mesmo tempo!... De fato, é sempre bom saber que se está livre de uma desgraça; mas causa desgosto saber que ela recai sobre pessoas amigas. Enfim... isso tem menos importância que a minha própria salvação (Sófocles, 2003, p. 95).

A libação tem aí um sentido purificador, já que esse jacente insepulto é marcado pela impureza. Sobre o assunto, informa Bustamante que: “[...] impuros eram o morto e todo aquele [que] se aproximava deste, o que exigia diversas precauções” (Bustamante, 2014, p. 12). Para que a pureza fosse restaurada tornava-se necessário cumprir os ritos de purificação “[...] que iam de abluções ou aspersões de água a períodos de espera e de retorno progressivo ao estado ‘normal’” (Bustamante, 2014, p. 12). Eis o sentido das libações realizadas por Antígona junto ao cadáver do irmão.

Jorge (1964) faz indicações sobre o processo de purificação através das libações no mesmo contexto proposto por Bustamante (2014) e afirma que em determinadas ocasiões, essas libações agregavam “[...] vasilhas cheias de grãos e com frutos da terra cozidos, como ainda pastéis de mel” (Jorge, 1964, p. 154). O sentido era o mesmo: agradar as almas dos que haviam partido e apaziguá-las,

no sentido de que permitissem que os vivos seguissem pacificamente com a sua existência, sem sofrerem a sua interferência.

Outro ponto interessante da citação é indicado no momento em que o Guarda manifesta um sentimento contraditório em relação ao que se passa com Antígona. Ele sente-se alegre e ao mesmo tempo entristecido pelo que sucede em Tebas. A lógica descrita permite compreender que ele se alegra por Antígona e admira a sua coragem: ela cumpre com as determinações do ritual fúnebre, portanto é uma fiel seguidora das leis tradicionais, em que pese a interdição de Creonte. Livre da fúria divina, a heroína irá se colocar sob o jugo da lei dos homens. Daí ser possível afirmar que sobre ela recairia a desgraça da punição terrestre.

Porém, sobre os tebanos recairá a punição dos deuses. Os guardas fazem cumprir a vontade de Creonte, mas ao fazê-lo não respeitam as sentenças celestiais. Sobre o assunto informa Fraisse (2000) que Antígona apresenta uma elevada ideia de seus deveres familiares. De certa forma seus irmãos mortos remetem a tradição dos deuses lares e do culto ao morto familiar conforme indicam Bustamante (2014) e Jorge (1964). A obra de Sófocles mostra que existe uma lógica observada por Antígona e que ela segue sem se importar com as consequências, qual seja ela:

Quanto aos seus deveres cívicos, eles são ordenados segundo uma hierarquia de origem religiosa: deve-se obediência às ordens dos deuses, não às dos mortais. Creonte é culpado por não ter respeitado as sentenças do céu [...] (Fraisse, 2000, p. 47).

Assim, a heroína de Sófocles surge como alguém que se manifesta contrária aos decretos de Creonte opondo a eles a tradição advinda das leis não escritas cuja origem se perde no tempo e no espaço. A sua desobediência civil possui características que a tornam mítica no sentido proposto por Bertold Brecht (1948) e analisado por Resende (2017) para quem “[...] Antígona é retomada

SUMÁRIO

como um símbolo de uma escolha, como alguém que se agarra a uma causa e a leva às últimas consequências, ao enfrentar um poder tirânico” (Resende, 2017, p. 37).

Entretanto não cabe esquecer que, o que movimenta a personagem em suas ações, é a luta pelo direito de enterrar o corpo do irmão e garantir a ele um lugar de memória. A peça de Sófocles traz ao mundo contemporâneo um mosaico em que desfilam as formas de ver e compreender o processo de morte e morrer na Antiguidade Clássica, permitindo o entendimento do sentido desse processo naquele contexto. Mais que isso, a peça nos apresenta um universo em que as relações sociais entre os vivos e os mortos eram de proximidade.

Essa proximidade infere dizer que o cadáver não é objetificado, mas sim, guarda em si a presentificação do ser vivo que foi outrora, sendo, portanto, um portador de direitos. Garantir o respeito a esse ser é, de certa forma, garantir o respeito aos que ainda estão vivos, denotando que vida e morte são elementos contínuos e entrelaçados, aprofundando o sentido da existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Percebe-se a partir das leituras realizadas que os atos fúnebres eram considerados um direito no universo da Antiguidade Clássica. A ação de Creonte em proibir a inumação do sobrinho, devido ao fato de ele haver lutado contra Tebas pode ser compreendida como uma injustiça, no sentido de que sua sentença impedia que se cumprisse uma lei maior, pautada no costume.

Vale salientar também o papel de protagonista alcançado por Antígona no sentido da sua ousadia e coragem, uma vez que ela desrespeitou uma ordem real e não se submeteu aos desígnios do poder

masculino, mesmo que isso lhe tenha significado uma sentença de morte. Infratora aos olhos da lei imposta por um rei tirano, Antígona revela-se um signo de coragem, mostrando que uma mulher se tornou capaz de dizer “não” para uma sociedade e para as imposições que esta lhe impingia.

Antígona simboliza, neste contexto, alguém que defende seus ideais. A sua experiência testemunha uma condição humana que indica que o ato de existir está intrinsecamente ligado à essência de ser vulnerável, mas esse mesmo ser sujeito às oscilações do poder, transcende em coragem e determinação. No caso da peça de Sófocles, Antígona revela-se um modelo de devoção familiar, já que lutou pelo direito de inumação negado ao irmão, levando seu ato de rebeldia contra os desmandos do poder até as últimas consequências.

Um ponto a ser ressaltado na peça diz respeito às consequências que o ato de Antígona reverberou, especificamente seu suicídio que culminou em mais duas mortes trágicas, a de Hêmon, seu noivo; e a de Eurídice, esposa de Creonte. Nem o filho do rei e nem a esposa aceitaram continuar a vida sem seus respectivos amores, encontrando na morte o alívio para a dor que a perda dessas pessoas lhe provocou. Ao fim e ao cabo, fica a lição de quanto sofrimento a intolerância pode gerar, pois não fora o ato de Creonte, tais situações funestas não ocorreriam.

No contexto da tragédia sofocliana vale ressaltar que o universo dos vivos não é separado do universo dos mortos revelando que, na Antiguidade clássica, existe um espaço de convivência que se entrelaça e através do qual os fios das relações sociais entre vivos e mortos se estabelece. Os mortos apresentam-se, portanto como pessoas de direito. Negar a eles as devidas exéquias significa negar-lhes um lugar de memória e condená-los a morte de si, ao apagamento total da sua essência.

SUMÁRIO

REFERÊNCIAS

- BRECHT, B. **Teatro Completo**. A Antígona de Sófocles. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1948. p. 191-251.
- BUSTAMANTE, R. M. C. *Lemúria*: apaziguando os mortos malfazejos na Roma antiga. **Phoïnix**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, 2014, p. 109-128.
- CORDEIRO, A. M.; OLIVEIRA, G. M.; RENTERÍA, J. M.; GUIMARÃES, C. A. Revisão sistemática: uma revisão narrativa. **Revista do Colégio Brasileiro de Cirurgiões**, [online], 2007, v. 34, n. 6, p. 428-431. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0100-69912007000600012>. Acesso em: 10 out. 2022.
- COSTA, M. C. C. Partidas: luto, ritos e memória. **Novos Olhares**, [S. l.], v. 07, n. 2, 2018, p. 7-14. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/novosolhares/article/view/149075/149034>. Acesso em: 10 out. 2022.
- COSTA, R. A dor da perda: as mulheres e o luto na história. In: SANTOS, F. S.; SCHLIEMANN, A. L.; SOLANO, J. P. C. **Tratado Brasileiro sobre Perdas e Luto**. São Paulo: Atheneu, 2014. p. 31-36.
- DASTUR, F. **A morte**: ensaio sobre a finitude. São Paulo: Difel, 2002.
- FOUCAULT, M. **Do governo dos vivos**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- FRAISSE, S. Antígona. In: BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 46-49.
- FRAZÃO, D. Péricles. **ebiografia**, 19 ago. 2021. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/pericles/>. Acesso em: 10 out. 2022.
- FUNARI, P. P. **Grécia e Roma**. 5 ed. São Paulo: Contexto, 2015.
- JORGE, S. **A estética da morte**. São Paulo: Saraiva, 1964.
- LEITÃO, A. J. R. Entre Eros e a Morte, a paixão desmedida de Antígona e Maria Matamoros. **Clássica**, [S. l.], v. 35, n. 1, 2022, p. 01-20. Disponível em: <https://classica.emnuvens.com.br/classica/article/view/979/949>. Acesso em: 10 out. 2022.
- LESKY, A. **A tragédia grega**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MEDEIROS, M. M. A presença dos mortos na história e na literatura. **Signótica**, [S. /], v. 21, n. 01, jan./jun. 2009, p. 103-121.

MORIN, E. **O homem e a morte**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.

RESENDE, F. A. V. **Antígonas**: apropriações políticas do imaginário mítico. 2017. 278 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Estudos literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

RODRIGUES, M. A. Anunciando a desgraça: o conceito de áte e o coro na tragédia de Ésquilo. **Synthesis**, [S. /], n. 01, v. 27, p. 1-15, 2020.

SILVA, M. B. Tragédia grega ou as fraturas do espaço político e social. **Cadernos do LEPAARQ**, [S. /], v. XII, n. 24, 2015, p. 291-304.

SÓFOCLES. **Édipo Rei/Antígona**. Texto Integral. São Paulo: Martin Claret, 2003.

ZAIDMAN, L. B. As filhas de Pandora: mulheres e rituais nas cidades. In: PERROT, M.; DUBY, G. (org.). **História das mulheres no ocidente**: a antiguidade. Porto: Edições Afrontamento, 1990. p. 411-463.

SUMÁRIO



3

*Gustavo Bocon Lopes
Natali Portela (UEMS)*

O LAMENTO DE JOCASTA: FIGURAÇÕES DA TRISTEZA EM *ÉDIPO REI*

Iniciamos nossas considerações neste capítulo a partir do entendimento que Martino (2018) apresenta sobre o texto literário enquanto fonte histórica. De acordo com este autor, toda e qualquer representação de tempo e espaço criada pelo ser humano a qual produz elementos que expressem suas concepções e trajetórias em uma determinada época, constituem expressão daquilo que conhecemos como História.

Neste cenário, a literatura é uma elocução em potencial deste processo e uma fonte de pesquisa que permite interpretar e analisar que conjunto de valores permeiam a forma de ser no mundo e a forma de ver o mundo de um período, já que a literatura busca, através do uso das palavras, alcançar a maneira como uma determinada realidade é representada, o que viabiliza o seu uso como fonte para interpretação e análise (Martino, 2018). A essa potência de representação que o texto literário possui, Barthes (2013) nomeia *mimesis*.

Nos interessa aqui, sobremaneira, não a expressão barthesiana da representação, mas sim a forma como Roger Chartier entende essa manifestação, compreendida como “[...] a relação decifrável entre o signo visível e o referente significado, o que não significa que ele foi decifrado como deveria” (Chartier, 2002, p. 58)⁹. Diante do exposto, nasceram as perguntas que motivaram o nosso trabalho: como Jocasta expõe seu lamento e sua tristeza? Existem diferenças marcadas entre a maneira de expressar essas manifestações da natureza humana que são evidenciadas pelo texto? De que maneira o texto pode se constituir em uma fonte que permita aos homens e mulheres do mundo contemporâneo o entendimento da forma através da qual lamento e tristeza eram expressos na Antiguidade Clássica? Quais premissas dessas manifestações permanecem na atualidade?

9

“[...] la relación descifrable entre el signo visible y el referente significado, lo que no significa que se lo descifre tal como se debería” (Todas as traduções deste artigo são livres e de responsabilidade dos autores).

Para alcançar as repostas a esses questionamentos, o capítulo se dividirá em três partes. Na primeira, apresentaremos aspectos primordiais relativos ao texto estudado para a produção deste artigo. Na segunda parte, iremos analisar o texto da tragédia e as figurações do lamento e da tristeza presentes no mesmo, tendo por parâmetro a personagem acima mencionada. Na terceira parte, traremos nossas considerações finais sobre o assunto. A versão utilizada nesta análise foi publicada pela editora Martin Claret em 2003.

BREVES APONTAMENTOS SOBRE *ÉDIPO REI*

Sófocles é um dos maiores nomes do teatro grego, ao lado de outros dois dramaturgos, Ésquilo e Eurípedes. Esses autores passaram para a história da literatura universal como os “[...] três grandes poetas dramáticos da Grécia Antiga” (Frazão, 2020, p. 01). De acordo com Colette Astier, *Édipo Rei* pode ser considerada a obra prima de Sófocles, uma vez que não se dispõe de versões completas da história de Édipo antes da peça produzida pelo dramaturgo grego, tornando-se “[...] bastante trabalhoso destacar aquilo que é da natureza do mito e aquilo que é matéria da tragédia” (Astier, 2000, p. 308).

Édipo Rei pode ser compreendido como “[...] o cerne da criação trágica de Sófocles” (Lesky, 2003) e já se inicia diante de um cenário catastrófico, pois a cidade de Tebas, governada por Édipo, encontra-se assolada por uma onda de mortes provocadas pela peste. Neste contexto, o rei envia seu cunhado Creonte para consultar o oráculo do deus Apolo e recebe como retorno a seguinte mensagem:

CREONTE – Direi, pois, o que ouvi do oráculo. Ordena o rei Apolo, expressamente, que purifiquemos esta cidade da mancha aqui nascida e abrigada; que não permitamos tornar-se a cidade impura e corrompida de modo inexorável (Sófocles, 2003, p. 32).

A citação faz perceber que todo o mal que se abate sobre Tebas diz respeito a um crime que foi cometido, especificamente um assassinato, cujo culpado encontra-se protegido sob os muros da cidade. A vítima do homicídio é ninguém mais que Laio, o rei ao qual Édipo sucedeu. Diante da desgraça com que se defronta, Édipo toma a decisão de encontrar o assassino de Laio, promovendo aquilo que Calomeni (2020) anuncia como sendo uma história da verdade.

Até esse momento Édipo está na situação de quem não tem ideia do que ocorreu e se dirige aos tebanos solicitando que informações sobre o crime, o qual despertou a ira divina sobre a cidade, sejam trazidas até ele. O rei se compromete a fazer cumprir a lei e profere contra o criminoso uma sentença:

ÉDIPO – [...] que nenhum filho deste reino, cujo comando está em minhas mãos, dê abrigo a esse indivíduo, seja ele quem for; que não lhe dirija a palavra, não o aceite nos cultos e nem divida com ele a água lustral. Ao contrário, que o expulsem de sua casa e dele se afastem, pois ele é a mancha que nos torna impuros, conforme acaba de nos revelar o oráculo do deus. Eis o meu devotamento a esta causa e ao rei morto. E invoco aos céus, solenemente, perene maldição sobre o assassino! (Sófocles, 2003, p. 35).

Édipo manda trazer a sua presença o cego Tirésias, um adivinho por demais conhecido no contexto da obra sofocliana e solicita que ele, através da sua magia, revele a verdade sobre o assassino que está oculto aos olhos de todos, até então. Todo esse drama que se desenrola é, na opinião de Lesky (2003), o que garante a esta peça a sua genialidade, pois “[...] desde o início toda a verdade é de pronto revelada” (Lesky, 2003, p. 162).

E de que maneira isso acontece? Ao ser interpelado pelo rei, Tirésias não quer falar porque ele é, nesse contexto, o detentor da verdade, ou seja, o saber lhe confere um poder que pode ser entendido como historicidade da verdade (Foucault, 2014). Mesmo quando Édipo o acusa de ser um homem vil, Tirésias opta por se manter

calado e ainda tenta fazer o rei compreender que a verdade revelada por suas palavras poderia ter um significado funesto:

ÉDIPO – Ó homem vil e celerado! És capaz de enraivecer um coração de pedra! Não há o que te demova? Continuarás calado até o fim?

TIRÉSIAS – Censuras a mim a teimosia, porque ignoras o que adviria de minhas palavras! Ignoras... e no entanto me injurias!

ÉDIPO – Quem poderia se manter calmo ante as palavras com que afrontas a cidade?

TIRÉSIAS – O que tiver que ser, será, mesmo com o meu silêncio! (Sófocles, 2003, p. 38-39).

Somente quando Édipo ameaça Tirésias de imputar o crime a ele é que o adivinho revela a verdade que estarrece a todos os presentes: o criminoso que assassinou Laio é o próprio rei de Tebas, Édipo¹⁰. As palavras do adivinho deixam o governante tebano estupefato por tudo o que elas significam. Édipo quer acreditar que tudo o que lhe diz Tirésias não passa de um embuste, um conluio armado entre o velho cego e seu cunhado Creonte, com o intuito de que este último ocupasse o trono da cidade. Entretanto, Tirésias afirma que o inimigo de Édipo não é nenhuma outra pessoa, senão ele próprio, enquanto continua denunciando a verdade sobre o rei:

TIRÉSIAS – Tu és o rei, ó Édipo, mas manda o direito que eu a ti possa falar de igual para igual! Tenho este direito! Não é a ti que sirvo, mas a um deus; tampouco serie eu algum dia cliente de Creonte. Digo-te, pois, já que ofendeste a minha cegueira, que os olhos que tens abertos à luz não enxergam teus males, ignorando quem és, a casa em que estás, e quem é aquele com quem te consorcias (Sófocles, 2003, p. 41).

10

"TIRÉSIAS – É isso? Pois saiba que é sobre tua cabeça que recai a maldição que tu mesmo lançaste. Daqui por diante, não dirijas a palavra a nenhum destes homens, nem a mim, porque tu és o ímpio cuja profanação pesa sobre Tebas!" (Sófocles, 2003, p. 39).



Tirésias planta uma semente de dúvida e um grande desconforto no coração de Édipo. Após suas palavras, o rei passa a buscar desesperadamente pela verdade em relação ao seu passado. Lesky (2003) aponta que, a partir desse momento, a velocidade com que o efeito trágico se desdobra na peça é estonteante: Édipo se desentende com Creonte; Jocasta, irmã de Creonte e esposa do rei, intervém com o intuito de acalmar os ânimos, lembrando que o oráculo já errara uma vez, ao mencionar que Laio morreria pelas mãos do próprio filho, quando na verdade ele foi morto por assaltantes em uma encruzilhada.

Porém, essa invectiva não acalma o coração do rei, pois ele se recorda de haver, certa vez, em uma encruzilhada e em um momento de fúria, golpeado um velho com seu bastão até a morte. Um criado de Laio que vive longe de Tebas desde o início do reinado de Édipo, mas que testemunhou o acidente, é chamado para esclarecer sobre o ocorrido e então chega-se a terrível constatação de que não só fora Édipo o responsável pelo crime de parricídio como também desposou a própria mãe e com ela teve quatro filhos: Eteócles, Polinice, Antígona e Ismênia.

Não resta ao rei outra alternativa a não ser levar a cabo a própria sentença que definiu como justo castigo ao criminoso: Édipo vaza seus próprios olhos e se exila de Tebas, para que a cidade possa se reerguer, purificada do pecado que a maculara. Assim, temos no contexto desta peça uma sequência que assume a estrutura de um processo judiciário (Foucault, 2014; Calomeni, 2020): um crime é revelado, um criminoso denunciado, testemunhas interrogadas, a verdade descoberta e uma punição executada. *Édipo Rei* mostra que o destino é inexorável e não existe maneira de escapar dos seus desígnios.

SUMÁRIO

JOCASTA: A LAMENTAÇÃO E A TRISTEZA DAS MULHERES NA ANTIGUIDADE

Catalão (2014) revela em sua pesquisa que a literatura universal tem no luto e nas lamentações que lhe são decorrência, elementos fundamentais da sua construção. No âmbito das tragédias gregas, entende o autor que o luto serve de impulso para que se cometam vinganças (caso de Aquiles na *Ilíada*) e se desobedeçam às ordens reais (caso de Antígona na peça homônima). Catalão ainda afirma que “[...] a tragédia grega nasceria sempre de uma situação de luto” (Catalão, 2014, p. 48).

No caso específico da tragédia *Édipo Rei*, interessa-nos perceber como a personagem Jocasta manifesta suas lamentações e sua tristeza diante da desgraça que se abate sobre Tebas. Começamos por referendar que a sua entrada na peça se faz no momento em que Édipo se desentende com Creonte, acusando o cunhado de tentar usurpar-lhe o trono. Jocasta surge como uma figura pacificadora que tenta conciliar marido e irmão, como se percebe através da citação:

JOCASTA – Por que, insensatos, vos agredis nesse aviltante debate? Não vos envergonhais em discutir vossas mazelas quando atroz calamidade fustiga o país? Entra no palácio, Édipo, e tu, Creonte, vai para os teus aposentos. Não exciteis, com palavras vãs, uma discórdia funesta (Sófocles, 2003, p. 48).

Não espanta que Jocasta não esteja presente no ambiente público em que Édipo recebe Tirésias e debate com seu cunhado. François Lissarrague indica que neste contexto histórico, as mulheres “[...] são de fato descritas como vivendo no interior da casa, *oikia*, na parte que lhes é reservada e tem o seu nome, o gineceu” (Lissarrague, 1990, p. 241). Nesse ambiente, as mulheres se ocupavam

das suas tarefas cotidianas as quais estavam circunscritas aos afazeres domésticos e iam desde a fiação até a criação dos filhos.

Podemos inferir que a grave situação enfrentada por Tebas, acometida por uma violenta onda de peste que dizimava a população, levou a rainha a sair deste ambiente e se colocar em uma posição diferente, contrariando o costume. O uso do imperativo na conjugação dos verbos "entrar" e "ir" evidencia, inclusive, que ela estava dando ordens aos homens aos quais devia obediência no âmbito do contexto em que se passa a tragédia.

Após as revelações de Tirésias e crente de que um equívoco havia sido cometido, já que Édipo não poderia ser o filho predestinado a matar o próprio pai, Jocasta tenta de todas as formas acalmar o marido desesperado pela ideia de ser um assassino e de ter cometido um incesto, inclusive fazendo oferendas a Apolo com o intuito de acalmar o deus:

JOCASTA – Nobre povo de Tebas! Tive inspiração de ir aos altares dos deuses levando estas flores e oferendas de incensos. Nosso Édipo deixa-se conturbar em demasia por uma inquietação terrível... Recusa-se a comparar com prudência os fatos novos de acordo com os antigos; fica à mercê de quantos lhe tragam coisas apavorantes! Meus argumentos não o demovem, e por isso recorro a ti, Apolo Lício, deus mais próximo de nós, a suplicar, com minhas oferendas que dissipes, as sombras impuras e nos devolvas a paz. Todos nós gememos de pavor, como marinheiros que veem o seu piloto em desatino! (Sófocles, 2003, p. 57).

A fala de Jocasta carrega em si a ideia de que a rainha roga por Tebas, na figura do seu marido, e de certa maneira a coloca em uma situação de protagonismo (ela oferece flores e incenso ao deus), mesmo que no ambiente privado. Louise Bruit Zaidman aponta para essa perspectiva quando anuncia que na Antiguidade Clássica o cenário religioso excluía as mulheres das cerimônias em que a

SUMÁRIO

prática do sacrifício estivesse envolvida. Mas isso não quer dizer que as mulheres não ocupassem papéis nas cerimônias religiosas como se auferia da citação que segue:

Na esfera privada da casa, onde gozam de uma autonomia relativa, elas gerem toda uma parte apreciável da vida ritual, em particular a que diz respeito aos domínios do nascimento e da morte, como se os homens, em nome de uma especificidade implicitamente reconhecida, entregassem às mulheres o domínio do sagrado, no qual parecem aflorar as forças menos controláveis (Zaidman, 1990, p. 411).

No momento mesmo em que Jocasta termina de depositar suas oferendas diante de Apolo, um mensageiro surge em cena, dando notícia de que Políbio, rei de Corinto e suposto pai de Édipo acaba de morrer. Imediatamente a rainha chama o marido a sua presença pois essa notícia deveria alegrá-lo já que afastava dele os maus augúrios pressupostos por Tirésias. Ao mesmo tempo em que a notícia afasta a possibilidade de que Édipo se tornasse um parricida, deixa o coração do rei atormentado com a ideia de que pudesse ainda, profanar o leito da própria mãe:

ÉDIPO – E então, mulher! Para que, pois, atribuir tanta importância aos oráculos de Delfos e aos gritos das aves no ar? Por eles, eu devia matar meu pai; agora ele está morto e sepultado, e eu aqui, sem sequer ter encostado em uma lança... A não ser que ele tenha morrido de desgosto pela minha ausência...! A morte de Políbio levou consigo os oráculos; as profecias, tal como ele, estão mortas!

[...]

ÉDIPO – Mas... ainda não temerei profanar o leito de minha mãe? (Sófocles, 2003, p. 59).

Mais uma vez Jocasta intervém no sentido de tentar minorar a aflição que corroía Édipo admoestando-lhe no sentido de que ele não deveria se angustiar por conta de um futuro sob o qual ele não tem nenhum controle. Nas palavras de Jocasta “o melhor é entregar-se

ao destino" (Sófocles, 2003, p. 59). Ela ainda infere que "bem mais fácil e tranquilo é o viver daquele que não dá importância a tais coisas" (Sófocles, 2003, p. 59). Observamos nesta frase de Jocasta uma tendência a caminhar no sentido contrário ao pressuposto da verdade conforme auffer Foucault (2014). Daniela Aronica entende que, neste contexto, se apresenta uma ideia de "[...] irracionalismo contrário a todo conhecimento: [no qual] a verdade deve permanecer oculta" (Aronica, 2017, p. 154)¹¹.

As tentativas da rainha são todas em vão: de nada lhe vale a tentativa de aplacar a cólera que nasce entre o esposo e o cunhado, muito menos lhe servem as oferendas votivas entregues ao deus Apolo. E tudo porque o mesmo mensageiro que trouxe a nova da morte de Políbio, revela a Édipo que o rei de Corinto era seu pai adotivo e que Mérope, sua esposa, também não lhe dera à luz.

E o mensageiro sabe disso muito bem, pois foi nas mãos dele que um pastor entregou Édipo ainda bebê para que o tomasse sob seus cuidados. Esse pastor era um lacaios a serviço de Laio. Basta que Édipo saiba disso para que retome o seu desejo de desvendar a verdade que Jocasta queria manter oculta:

JOCASTA – Não faço ideia de quem ele fala. Esquece isso... Para que dar ouvido a tanta conversa vã? Esquece!

ÉDIPO – Irei até o fim. Com tais indícios terei esclarecido, afinal, o enigma de meu nascimento.

JOCASTA – Pelos deuses! Se tens amor à vida, abandona essa busca. Já basta o que tenho que suportar!

ÉDIPO – Sossega!... Ainda que eu descubra em minha ascendência três gerações de escravos, tu não serás humilhada por isso!

JOCASTA – Não importa! Escuta-me! Eu te suplico! Não insistas nessa indagação! (Sófocles, 2003, p. 63).

11

"[...] irrazionalismo contrario a ogni conoscenza: la verità deve restare nascosta" (Tradução livre feita pelos autores).



O diálogo que se estabelece entre Édipo e Jocasta dá a entender que ela já sabe a verdade funesta que condenaria o rei de Tebas e amaldiçoaria a sua prole. E também se subentende que, enquanto essa verdade permanecesse apenas com ela, tudo se manteria em certa ordem, sendo que apenas ela carregaria a culpa pelo crime, o que fica evidenciado quando a personagem diz “já basta tudo o que eu tenho que suportar”. Mas Édipo insiste, apesar do lamento da sua esposa. Cabe a ele, como rei, descobrir sobre o seu passado inclusive porque, de acordo com Astier:

[...] a realeza [...] não representa somente o poder político, mas todas as qualidades assimiláveis à autonomia conquistadas pelo homem adulto, a dependência e a independência com relação ao oráculo, e enfim, a dependência ou independência com relação à família (Astier, 2000, p. 309).

Jocasta ainda implora mais uma vez ao marido que pare com sua busca pelas origens e insiste que está pedindo por ele e por nenhuma outra pessoa ao dizer que “peço por ti, é para teu bem que assim te aconselho” (Sófocles, 2003, p. 63). Mas a resposta de Édipo é dura e intransigente: o rei faz saber que o lamento da esposa lhe esgota a paciência. Assim, Jocasta deixa a cena anunciando que aquelas são as últimas palavras que dirige ao rei, o que de fato ocorre pois quando seu nome for novamente citado na peça, será para anunciar a sua morte trágica em decorrência do suicídio. Na opinião de Nicole Loraux, a rainha alcança a morte que acomete costumeiramente as mulheres nas tragédias gregas, e no caso de Jocasta, um suicídio por imposição devido ao desejo de Édipo em encontrar a verdade:

As mulheres trágicas morrem violentamente. Com maior exatidão, uma mulher conquista sua morte nessa violência. Morte que não seja somente o fim de uma vida exemplar. Morte que lhe pertença como sua, como a Jocasta de Sófocles, que a infligiu ‘ela mesma a si mesma’, ou que, de modo mais paradoxal, lhe foi imposta. Uma morte brutal,

cuja comunicação se faz sem frases – assim, para a esposa-mãe de Édipo, ‘basta uma palavra, tão curta para dizer quanto para ouvir: está morta, a nobre figura de Jocasta’ – mas cujas modalidades, dolorosas ou chocantes, ensejam uma longa narração (Loroux, 1985, p. 25).

Após o momento em que Jocasta deixa a cena e quando a verdade finalmente se revela a Édipo, o rei aturdido sente-se horrorizado pela marca que passou a carregar. Rapidamente, Édipo deixa de ser o salvador de Tebas para tornar-se um “[...] filho amaldiçoado [...], marido maldito de minha própria mãe... e... assassino maldito de meu próprio pai!” (Sófocles, 2003, p. 68). Depois de proferir estas palavras o rei retorna ao interior do palácio e a cena permanece vazia por algum tempo, o que intensifica o momento dramático.

Neste instante, o corifeu intervém, fazendo uso de um recurso muito importante no universo da tragédia grega. Ele dirige-se individualmente a plateia e estabelece com ela uma forma de diálogo (Torrano, 2009) conduzindo a peça ao momento em que se anuncia a morte de Jocasta por parte de um arauto, o qual indica que este acontecimento se constitui na mais nova desgraça em meio a um cenário sinistro:

ARAUTO – Ó vós, respeitadas chefes deste país, se ainda prezais nossa dinastia real, haveis de ouvir tristes notícias e chorar pelo que vereis e pelo desgosto! Creio que nem as águas do Ister, nem as do Fásio bastariam para lavar a imundície desta casa, tais e tantos são os crimes que aqui foram perpetrados! Novas desgraças, voluntárias, e não impostas, e quem fere a si mesmo, mais dolorosamente padece!

CORIFEU – Pelo que já sabemos, já é grande nosso penar. Mas dize: que nova calamidade nos anunciais?

ARAUTO – Uma coisa breve de dizer, como de ouvir: nossa rainha Jocasta está morta (Sófocles, 2003, p. 69).

SUMÁRIO



O corifeu pede ao arauto que explique em que circunstância se deu a morte da rainha e ele inicia o seu relato com a frase “ela acabou com a própria vida” (Sófocles, 2003, p. 69). A morte de Jocasta ocorreu em seu quarto, na mesma condição de isolamento em que ela expressou o seu lamento e a sua tristeza na maior parte do desenrolar da trama e também longe dos olhos do público. Sabemos sobre a sua morte, devido às palavras do arauto, pois como indica Loraux “[...] tudo se passa nas palavras, principalmente a morte” (Louraux, 1985, p. 07).

O arauto segue informando que todos foram poupados de um cenário doloroso, pois não viram “[...] o quadro horrendo de sua morte” (Sófocles, 2003, p. 70). Através da palavra de um homem que se propõe a contar “[...] tudo sobre o seu inesquecível sofrimento” temos uma descrição da cena:

Alucinada, atravessou o vestibulo, atirou-se ao seu tálamo arrancando os cabelos em desespero, batendo forte a porta atrás de si. Gritava por Laio, recordando a imagem do filho que tivera há tanto tempo, por cujas mãos morreria o pai, e de quem teria novos filhos, se é que tão infeliz prole merece tal nome! Angustiada, ela se lastimava em seu leito, onde concebera aquele filho e os filhos deste (Sófocles, 2003, p. 70).

A citação acima remete a ideia de uma mulher enlouquecida pela dor. Essa expressão do lamento era esperada das mulheres na Antiguidade Clássica, conforme indica Salomão Jorge (1964) ao inferir que elas tinham o direito de se lastimar batendo no peito e no rosto, desde que não o fizessem de maneira exagerada (Costa, 2014), o que indica colocar essas mulheres sob uma forma de controle.

Vale salientar, porém, que esta imagem construída pelo texto literário aproxima a figura feminina de uma essência selvagem conforme indica Zaidman ao afirmar que: “Esta é uma das figuras que o imaginário masculino vê nestes seres ‘outros’ que são as mulheres, sempre suscetíveis de mergulhar no excesso e na selvajaria” (Zaidman, 1990, p. 454).

O arauto segue em suas revelações, dizendo sobre as reações de Édipo diante da descoberta da verdade sobre si:

ARAUO – [...] Édipo, aos gritos, entrou furibundo, de modo que não pude ver a rainha até o seu fim. Todos os olhares se voltaram para o rei, que corria em desatino, ora pedindo um punhal, ora chamando a rainha e execrando-a, não sua esposa, mas sua mãe, a que pariu a ele e a seus filhos. No seu furor, invocou um deus – eu não saberia dizer qual, visto que estava longe! Nisso, bradando torpes imprecações – ‘onde está minha esposa, que não é esposa alguma, é um útero danado que me pariu e pariu filhos meus!’ – e como se alguém lhe guiasse os passos, irrompeu, em seu aposento (Sófocles, 2003, p. 70).

O trecho transcrito abre espaço para novas reflexões, agora denotando que a culpa de toda a desgraça que se abate sobre a cidade é de Jocasta e que Édipo se dispunha inclusive a matá-la, o que fica subentendido quando se lê que o rei corria alucinado enquanto pedia por um punhal. Some-se a isso a ira manifesta nas palavras “não é esposa alguma” e “é um útero danado que me pariu e pariu filhos meus”.

Lissarrague (1990) se questiona sobre o papel das mulheres na vida social do mundo grego entre os séculos VI e V a. C., entendendo que o casamento constitui um dos processos que articula as relações sociais entre homens e mulheres nesse universo e indica que “[...] a jovem mulher parece não ter direito a dizer uma palavra de consentimento neste acordo celebrado entre sogro e genro. É a transferência propriamente dita da noiva que constitui a realização do casamento” (Lissarrague, 1990, p. 206).

Assim, seguindo essa invectiva, torna-se possível compreender que Jocasta passou da posse do seu pai para a posse de Laio, mudando de casa e de senhor, sem ter o direito de escolha. Depois, tornou-se o prêmio a ser conquistado para quem desvendasse o enigma proposto pela Esfinge. E quis o destino que esse alguém

fosse ninguém mais ninguém menos que seu próprio filho. Claudine Leduc indica que as mulheres, nesse contexto são objetificadas e não tem direito de escolha, pois “[...] a noiva é sempre dada pelos homens autorizados a fazê-lo, e dada juntamente com riquezas ou esperanças” (Leduc, 1990, p. 302).

É perceptível, neste contexto, que a morte de Jocasta e o lamento de Édipo encerram uma vida de sofrimento: a mulher que teve seu filho recém-nascido arrancado de seus braços e que se descobre agora esposa daquele a quem concedeu a vida; o homem que acreditava possuir um passado (e com isso o conhecimento de si) e que teve esse passado devassado e destruído.

O suicídio de Jocasta, de acordo com Loraux (1985) pode ser tomado como um exemplo das narrativas trágicas da morte das mulheres nos textos gregos da Antiguidade Clássica. E a autora ainda afirma que essas mortes só podem ser encontradas na narração, “[...] como se apenas as palavras soubessem leva-la a termo” (Louraux, 1985, p. 10). E não haveria outra forma de contar sobre isso, uma vez que essas mulheres viviam isoladas, distantes do universo da vida pública, o qual frequentavam apenas com a permissão dos homens.

E quando essas mortes ultrapassam as fronteiras do gineceu, *lócus* do universo feminino, elas são narradas por homens que dizem como e quando; qualificando essas mortes, produzindo em relação a elas uma noção de sentido e significado que vai moldando e delimitando os espaços em que essas mulheres existem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomamos nessas considerações finais as perguntas que motivaram a escrita deste trabalho. Entendemos que Jocasta expressa seu lamento e sua tristeza através do máximo processo de sacrifício,

ou seja, através do suicídio. A morte de Jocasta reflete uma lógica comum nas tragédias gregas: as mulheres morrem violentamente.

São várias as personagens sofoclianas que se suicidam como forma de escapar de uma desgraça extrema: Jocasta, Antígona, Dejanira e Eurídice; apenas para ilustrar. Loraux (1985) entende que essas mulheres conquistam a sua morte através desse ato de violência.

E assim, o texto vai construindo uma representação do processo de morte e morrer que separa a maneira como os homens expressam suas lamentações e a tristeza e como as mulheres o fazem. Elas morrem, na maioria das vezes, no gineceu, longe dos olhos de todos, como vivem as suas vidas. Os homens morrem no campo de batalha também de forma violenta, mas sua morte é vista como honrosa.

Se espera dessas mulheres que elas se lamentem, sofram, abram espaço para vivenciar a tristeza porque cabe às mulheres esse tipo de manifestação. Aliás, elas precisam inclusive ser controladas para que esse processo não se torne exacerbado. O processo é tão real que a Antiguidade Clássica exigiu que as expressões de tristeza pelo luto de um ente querido não ultrapassassem o período de um ano, para evitar que elas se lamentassem por mais tempo (Costa, 2014).

Vale salientar que até a atualidade, a manifestação dos sentimentos ainda é uma característica marcadamente feminina. O estudo da tragédia que fomentou este capítulo mostra inclusive como essa separação foi sendo instituída no universo cultural do qual somos herdeiros: ao homem cabe a busca pela autonomia, pela virilidade, pela independência. À mulher cabe a premissa de ser tutelada, a submissão à vontade masculina e, em meio a esse processo, a manifestação dos sentimentos e da sensibilidade. É o que se espera dela, porque este é o lugar em que ela foi colocada em termos normativos.

SUMÁRIO

Édipo Rei permite que compreendamos que existe uma postura diferente em relação à maneira como homens e mulheres expressam o lamento e a tristeza: Jocasta se lamenta e seu lamento culmina em um suicídio. Édipo vaza seus olhos e se exila de sua terra, castigando a si mesmo, mas em uma atitude que tem um quê de heroico e que expressa uma manifestação de paciência e virilidade. Uma e outra personagem vivem o estado doloroso de maneiras distintas, mas é a mulher que sofre o apagamento e finitude imediata.

REFERÊNCIAS

- ARONICA, D. Presentimento e coscienza dell'incesto nei rifacimenti dell' *Edipo re* sofocleo. **Quaderns d'Italià**, [S. l.], n. 22, 2017, p. 153-164.
- ASTIER, C. Édipo. In: BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 307-314.
- BARTHES, R. **A aula**. São Paulo: Cultrix, 2013.
- CALOMENI, T. C. Para uma história da verdade: Édipo Rei em Michel Foucault. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, [S. l.], n. 27, jul./dez. 2020, p. 182-215.
- CATALÃO, M. A. P. O luto na literatura. In: SANTOS, F. S.; SCHLIEMANN, A. L.; SOLANO, J. P. C. (org.). **Tratado brasileiro sobre perdas e luto**. São Paulo: Atheneu Editora, 2014. p. 47-52.
- CHARTIER, R. **El mundo como representación**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2002.
- COSTA, R. A dor da perda: as mulheres e o luto na história. In: SANTOS, F. S.; SCHLIEMANN, A. L.; SOLANO, J. P. C. (org.). **Tratado brasileiro sobre perdas e luto**. São Paulo: Atheneu Editora, 2014. p. 31-36.
- FOUCAULT, M. **Do governo dos vivos**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- FRAZÃO, D. Sófocles. **ebiografia**, 05 out. 2020. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/sofocles/>. Acesso em: 07 dez. 2022.
- JORGE, S. **A estética da morte**. São Paulo: Saraiva, 1964.

LEDUC, C. Como dá-la em casamento? *In*: PERROT, M.; DUBY, G. (org.). **História das mulheres no ocidente**: a antiguidade. V. 1. Porto: Edições Afrontamento, 1990. p. 277-347.

LESKY, A. **A tragédia grega**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LISSARRAGUE, F. A figuração das mulheres. *In*: PERROT, M.; DUBY, G. (org.). **História das mulheres no ocidente**: a antiguidade. V. 1. Porto: Edições Afrontamento, 1990. p. 203-271.

LORAUX, N. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**: imaginário da Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MARTINO, A. Literatura como fonte histórica: a língua portuguesa pelas crônicas de Machado de Assis. **Verbum**, [S. l.], v. 7, n. 1, p. 72-92, maio 2018. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verbum/article/view/35944/25503>. Acesso em: 14 jun. 2022.

SÓFOCLES. **Édipo Rei/Antígona**. Texto Integral. São Paulo: Martin Claret, 2003.

TORRANO, J. A. A. O jogo de aparências e de opiniões na tragédia Helena de Eurípedes. **Epos**, n. XXVI, 2009 p. 13-32. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/revista/502/A/2010>. Acesso em: 15 dez. 2022.

ZAIDMAN, L. B. As filhas de Pandora: mulheres e rituais nas cidades. *In*: PERROT, M.; DUBY, G. (org.). **História das mulheres no ocidente**: a antiguidade. V. 1. Porto: Edições Afrontamento, 1990. p. 411-463.



SUMÁRIO



4

Márcia Maria de Medeiros (PPGES/UEMS)
Valfredo de Almeida Santos Júnior
Walkiria Nascimento Valadares de Campos (PPGES/UEMS)

SAUDADES, LÁGRIMAS E LAMENTAÇÕES:

A DESPEDIDA DE HÉCUBA

Um dos livros mais conhecidos do cânone ocidental é, sem dúvida, a *Ilíada*, citada como referência pelo crítico literário Harold Bloom enquanto uma das realizações da literatura grega antiga, ao lado de *Odisseia* (Bloom, 2013). Vale ressaltar, neste contexto, a ação do poeta Homero, ou como indica Malta (2012) compreender de que forma essa obra permite o entendimento de detalhes sobre um tempo e um conjunto de indivíduos que expressam, através dos versos homéricos, formas de ser no mundo e formas de ver o mundo.

No caso específico deste capítulo, interessa acompanhar a maneira como os lamentos fúnebres em torno de Heitor são apresentados na *Ilíada*, principalmente no que se refere a ação feminina no processo que envolve a morte do herói. Para isso, torna-se crucial acompanhar a voz de Hécuba, a mãe que se lamenta pela perda de um filho de maneira pungente. A ideia de buscar a oralidade deste lamento através das páginas do texto escrito se dá por duas razões exponenciais. A primeira delas é apontada por Malta quando anuncia que:

A história da reavaliação do mais importante poeta da Antiguidade é uma história da percepção da sua *oralidade*, uma história paulatina, descontínua, recheada de acertos e equívocos, que mobilizou inúmeros especialistas e se desenrolou à margem do grande público, trazendo resultados que transformaram nossa maneira de ler (sim, continuamos a ler, a *Ilíada* e a *Odisseia*) (Malta, 2012, p. 167-168).

Destarte, torna-se possível observar que o texto literário em tela apresentou leituras que articularam princípios éticos apontados pelo mesmo, ou glorificou a imagem das batalhas e dos guerreiros (Bloom, 2013). Neste conjunto, os homens se projetam como protagonistas, e o ponto de vista das masculinidades surge com proeminência, como se não houvesse nenhum outro (Cairo, 2019).

Para Cairo (2019), foi somente no final do século XX que a bibliografia crítica, graças a incorporação da perspectiva de

SUMÁRIO

gênero nos estudos clássicos, se propôs a observar de forma mais acurada a presença feminina nas tragédias gregas. Portanto, os estudos de gênero tornaram possível ouvir o silêncio das mulheres na história (Perrot, 2005) trazendo para o centro da discussão outras personagens.

A segunda razão é apontada por Paul Zumthor (2007) quando anuncia a premissa de que a poesia é uma arte da linguagem humana e justamente por isso apresenta estruturas antropológicas profundas, as quais são permeadas pelo que o autor denominou "literatura oral" (Zumthor, 2007, p. 12). A expressão do luto e da tristeza pela morte de um ente querido se faz através da voz, do choro e das expressões de lamentação. Por meio desses interstícios que se busca a compreensão do sofrimento feminino diante da perda e como esse processo era representado na Antiguidade Clássica, tendo por base o texto literário.

A edição utilizada nesta análise foi traduzida do grego por Odorico Mendes e é uma produção da Ateliê Editorial, lançada no ano de 2008, em conjunto com a Editora da UNICAMP.

A MORTE E OS MORTOS NO CENÁRIO DO MUNDO ANTIGO

Os eventos relacionados à morte constituem uma fonte de inspiração que serviu como mote para a escrita de várias obras literárias na Antiguidade. A primeira de que se tem notícia e na qual a morte ocupa um lugar de destaque é *A Epopeia de Gilgamesh*. A narrativa apresenta as aventuras e as desventuras do soberano da cidade de Uruk, Gilgamesh, o qual parte em busca da vida eterna após lamentar-se e sofrer com a perda do seu amigo Enkidu (Anônimo, 2001). Na opinião de Costa, Silva e Medeiros o livro em questão:

[...] ressalta a mistura de sentimentos que constitui a riqueza da essência humana: várias passagens demonstram a profunda amizade e o amor fraterno entre Enkidu e Gilgamesh, da mesma forma como se articulam momentos que revelam as angústias e tristezas que marcam a trajetória das pessoas durante a vida (Costa; Silva; Medeiros, 2022, p. 08).

De acordo com os autores, a morte ocupa, neste livro, o eixo central a partir do qual toda a narrativa se desenvolve, deixando em evidência a ideia de que é necessário compreender as questões que envolvem a finitude e o processo de morte e morrer, pois, o entendimento dessas nuances valoriza o próprio ato de existir (Costa; Silva; Medeiros, 2022).

Para Nicole Loraux (1988), no contexto do teatro ateniense, a morte era exposta aos olhos dos espectadores através das mais diversas formas: personagens que agonizavam diante da plateia, assassinatos cometidos para que a trama se desenrolasse, entre outros. Indica a autora que “[...] tudo passa pelas palavras, porque tudo se passa nas palavras, principalmente a morte” (Loraux, 1988, p. 07).

É assim em *Édipo Rei*. Na opinião de Lesky (2003) um dos momentos mais decisivos desta peça se dá quando Laio morre pelas mãos de seu filho, Édipo. Ao assumir o trono de Tebas e desposar a própria mãe, Édipo marca com um selo de destruição e tragédia toda a sua dinastia. De certa maneira, é possível perceber aqui a presença inexorável do destino apresentada por uma corrente cujo primeiro elo é a imprudência de Laio que resolve assassinar o próprio filho para evitar que ele o mate. Esse processo leva à ruína de Édipo e condena à morte seus filhos Polinice, Eteócles e Antígona (Sófocles, 2003; Rodrigues, 2020).

No que se refere à tragédia *Antígona*, a trama é marcada pela desobediência da heroína e pelo seu ato de rebeldia. Ela se dispõe a enfrentar o poder de um rei, que por sinal é seu tio, com o objetivo

SUMÁRIO

de prestar as exéquias fúnebres ao seu irmão Polinice, morto em um combate fratricida por Eteócles (Sófocles, 2003). A leitura de peça apresenta uma série de costumes que retratam a forma como o cuidado com os mortos era preconizado pela sociedade grega. Tais elementos foram estudados por Zaidman (1990), quando se dispôs a compreender o papel desempenhado pelas mulheres em determinados atos ritualísticos na Grécia Antiga, entre eles os rituais fúnebres.

Observa-se que, no universo da literatura antiga, existem textos literários que atravessam as fronteiras do tempo e do espaço nos quais a morte, a preocupação com os mortos e a celebração correta das inumações constituíam-se em elementos que causavam preocupação e interessavam à toda comunidade (Bustamante, 2014). Tal premissa pode ser compreendida e constrói significado quando se entendem as relações sociais que se estabeleciam entre vivos e mortos neste universo.

Salomão Jorge (1964) indica que a família era considerada responsável pelo cuidado com os mortos na Antiguidade Clássica e, nesse contexto, era obrigada a render a eles uma série de homenagens. Plínio, o Velho, na obra *História Natural*, apresenta as considerações relativas ao processo de morte e morrer indicando que as questões inerentes ao que se poderia considerar uma “boa morte” já eram alvo de preocupação na mentalidade de homens e mulheres nesse período:

Mas o exemplo mais perfeito de morte serena foi a dada pelos antigos para o caso de M. Ofílio Hílaro. Ele era ator, e depois de ter sido muito aplaudido pelo povo, estava dando, em seu aniversário, um banquete. Durante o jantar, ele pediu uma xícara de bebida quente; ao mesmo tempo, olhando para a máscara que usara durante o dia, colocou sobre ela a coroa, que tirara de sua própria cabeça; e nessa posição ele permaneceu rigidamente fixo, sem se mexer, ninguém percebendo o que tinha acontecido, até que a pessoa que se reclinava ao lado dele o lembrou de que a bebida estava esfriando (Plínio, 2019, p. 29).

SUMÁRIO

Entretanto, quando os mortos não alcançavam o gozo de uma passagem serena, conforme mencionado na citação, eles tendiam a tornar-se espectros vingativos, ou mortos malfazejos denominados *lemuria* (Bustamante, 2014) no contexto da cultura romana, herdeira de várias tradições gregas, entre elas pontos concernentes ao culto aos mortos.

Assim, pessoas assassinadas, ou cujos rituais fúnebres não fossem realizados conforme o costume, acabariam por alcançar essa condição. Daí se compreende a necessidade de Antígona em garantir ao irmão morto um sepultamento digno. E fazendo coro a esse desejo, entende-se a angústia de Hécuba diante do corpo insepulto de seu filho. É essa voz que agora se fará ouvir.

AS LÁGRIMAS DE HÉCUBA E A DESPEDIDA DE HEITOR

Hécuba é uma figura marcante na mitologia grega. Esposa do rei troiano Príamo, mãe de uma prole numerosa, a rainha troiana pode ser considerada um exemplo de maternidade e ao mesmo tempo do sofrimento materno mais completo, já que viu seus filhos morrendo em conflitos como a Guerra de Troia e a Guerra do Peloponeso (Eurípides, 2022; Lessa, 2018).

Ilíada narra uma das grandes perdas que Hécuba enfrentou, qual seja ela, a morte de seu filho Heitor pelas mãos de Aquiles. Heitor era o grande campeão dos troianos e rivalizava em termos de bravura e feitos com o já mencionado semideus. Foi Heitor o responsável pela morte de Pátroclo, confrade de Aquiles. Corroído pela dor da morte do melhor amigo, o herói grego mata Heitor em um combate corpo a corpo, e posteriormente, macula o seu cadáver:

Logo, para ultrajá-lo, aos pés lhe fura/ Do calcanhar
ao tornozelo as fibras,/ Bovinos loro mete, ao carro o
prende,/ Cabeça a rastos: com o espólio monta./ Sacode
o açoute, os corredores voam./ Rojado, o pó levanta, e o
pó lhe afeia/ A coma negra, o vulto, que era há pouco/
Tão belo e nobre: Júpiter a injúrias/ Hostis o vota nos
paternos campos! (Homero, 2008, p. 779).

A violência da cena é perceptível pelas palavras: o ato de Aquiles ofende a dignidade do herói troiano e também, de certa forma, de toda a comunidade. Amarrar seus pés com tiras de couro, atrelar ao seu carro de combate o corpo do inimigo e arrastá-lo pelo pó diante dos olhares de Príamo e Hécula cria uma comoção que abala a cidade de Troia, cujo povo assistia à cena estupefocado.

A continuidade do poema apresenta alguns elementos que constituem expressão do luto no universo da cultura clássica: Hécula “se carpe e rasga, o véu nítido expele,/ E ulula e geme” (Homero, 2008, p. 779). François Lissarrague (1990) demonstra em seu estudo, no qual utilizou os vasos gregos como fonte iconográfica, que a presença e o lugar das mulheres nos ritos funerários eram nitidamente determinados a partir de uma distribuição dos papéis masculinos e femininos neste contexto.

O conjunto de vasos analisados pelo autor demonstra que, no que se refere ao processo de morte e morrer, as imagens indicam mulheres se lamentando como forma de prestar exéquias aos mortos. A iconografia as retrata puxando os cabelos, gesticulando de maneira aparentemente desmedida, chorando ou atuando como carpideiras (Lissarrague, 1990).

Hécula revela a tristeza que carrega em seu peito pelo fato de ver diante de si o cadáver daquele que era o único guerreiro capaz de liderar a resistência troiana, sem a presença de quem, qualquer tentativa de lutar é inútil (Cairo, 2019). Mas também é preciso salientar que suas palavras encerram a tristeza de uma mãe que perdeu

SUMÁRIO

o filho em uma inversão do que seria o processo natural da vida: "Morreste, filho, e eu vivo! Dia e noite/ Eras o meu orgulho e amparo d'Ílio,/ Eras um deus aos Teucros e às Troianas/ Já foste glória, e és um cadáver" (Homero, 2008, p. 781).

Torna-se pertinente afirmar que esta lamentação indica que a morte de Heitor significa que toda a vida como os troianos e troianas conheciam até então, deixaria de existir. Para esse povo não haveria futuro, pois com o passamento do herói, encerrava-se um ciclo e com ele toda uma forma de ver o mundo e de ser no mundo. Logo as lamentações da rainha de Troia não permitem perceber nenhum tipo de esperança.

É preciso considerar que a violência que encerra esta guerra parece convidar a reflexão sobre o sentido de um processo como esse: a morte de Heitor e o fato de deixar seu cadáver exposto e sem os devidos rituais fúnebres não aplaca a tristeza de Aquiles devido à perda de Pátroclo¹². Nesse sentido, Lessa (2018) indica sobre a contemporaneidade do texto clássico quando refere que a guerra é um mal provocado pela loucura dos seres humanos, que acaba se traduzindo em sofrimento para todos e todas. Talvez a angústia de Aquiles também tenha relação com o fato de que, por mais que tente, não consegue macular o corpo do inimigo, pois:

[...] jungindo/ O alado coche, atrás liga o Príameo;/ Roja-o três vezes do sepulcro em giro,/ Torna ao leito, e no pó deixa o cadáver./ Dói-se Febo de Heitor, conserva-o puro,/ De égide áurea coberto, a fim de que a rastos/ Lacerado não seja indignamente (Homero, 2008, p. 835).

A citação acima denota que, mesmo que Aquiles continue amarrando e arrastando o corpo de Heitor ao redor do túmulo de Pátroclo, o cadáver permanece impoluto devido à ação dos deuses,

12

"O Pelides saudoso a revolver-se,/ Ou supino, ou de braços ou deilharga;/ Lembra-lhe a valentia, o ardor daquele/ Com quem tanto empreendeu, curtiu fadigas,/ Em duro marte, em perigosos mares,/ E debulha-se em lágrimas" (Homero, 2008, p. 835).

os quais por sua vez acabam por se compadecer do que está acontecendo no campo de batalha e encarregam Mercúrio, o mensageiro do Olimpo de subtrair o morto do poder de Aquiles.

Mas isso acaba provocando uma celeuma entre os deuses olímpicos: há os que se colocam a favor do resgate do corpo de Heitor, como por exemplo Febo; e há figuras divinas que se colocam contra o resgate, como Juno. É preciso que Zeus intervenha para pôr fim a contenda lembrando que Heitor nunca poupou em honrar aos deuses, portanto seu corpo deve ser remido e entregue a Príamo para que sejam concedidas as honrarias que alguém de sua posição merece. Zeus ordena que Íris vá até ao palácio real e transmita ao rei de Troia a sua vontade:

Sem demora, prescreve ao rei Troiano/
Que generoso rima seu mais caro;/ O vencedor as dádivas contentem./
Ele que vá sozinho, e idoso arauto/ Governe andejas mulas e a caleça/
Onde o morto carreie; e vá sem medo,/ Guia-lo-á Mercúrio aos pés de Aquiles. / Do herói não tema em casa ofensa alguma,
Nem de qualquer: sisudo, humano e atento,/ Um suplicante poupará benigno
(Homero, 2008, p. 841).

Vale ressaltar aqui a escolha de Íris como a mensageira que deve informar Príamo sobre os desejos de Zeus. Primeiro, ressalte-se que a mitologia grega apresenta essa deusa como sendo a dama de companhia e mensageira pessoal de Juno, que na disputa sobre o cadáver de Heitor se colocou contrária ao resgate do mesmo. Assim, pode-se afirmar que Zeus se coloca em um lugar de autoridade, pois usa de uma figura próxima de sua esposa para fazer sua vontade (Demulder, 2022).

Em segundo lugar, Íris surge no panteão mítico como uma figuração das anunciações filosóficas, uma representante do belo e do *thauma*, palavra grega traduzida por “milagre” (Demulder, 2022). Nesse sentido, entende-se a escolha desta figura divina: o resgate do corpo de Heitor para que o mesmo fosse velado e sepultado de

acordo com as tradições pode ser considerado um milagre, já que para que isso acontecesse a fúria de Aquiles deveria ser vencida.

Quando Íris chega ao palácio, com o intuito de cumprir a missão que lhe fora dada pelo senhor do Olimpo, os sinais de luto são evidentes, conforme a citação abaixo transcrita:

[...] o alarido e o luto encontra/
Filhas de choro emudecendo
as vestes,/ em cerco ao velho no seu manto envolto,
/ Sujos cabeça e colo em cinza imunda, /
Que a rolar-se aos punhados esparzira;/
Filhas e noras ululando, errantes,
/ Seus valentes invocam, tais e tantos,/ Pelos Aquivos
golpes derribados (Homero, 2008, p. 841).

A deusa surge diante de Príamo e lhe dá o recado de Zeus, dizendo que ele deve ir até o acampamento grego para negociar com Aquiles o resgate do corpo de Heitor. Antes de partir, o rei chama por sua esposa e se dirige a ela nos seguintes termos: "Infeliz de Jove/ Me veio a notícia prescrever que parta/ A remir nosso filho com presentes./ Teu coração que diz?/ No meu resolvo/ Ir já buscar os arraiais dos Gregos" (Homero, 2008, p. 843).

Aparentemente, Príamo pede um conselho a sua esposa enlutada, o que pode ser percebido pelo verso "Teu coração que diz?". No entanto, a continuidade do texto percebe-se que o rei já tinha tomado uma decisão, pois ele se dispõe a ir até o campo inimigo levar os presentes que seriam necessários para prover o resgate do corpo de Heitor. A resposta de Hécuba deixa entrever que a desesperança completa em termos de perspectivas futuras já é evidente:

Onde o siso d'antes,/ Que estrangeiros e Teucros te louvavam?/
Sozinho ires às naus e ao cru verdugo/ Dos teus guerreiros numerosos filhos!/
De ferro entranhas tens. Se ele te empolga,/ Sem dó, respeito ou fé, será contigo./
No interior destes paços o choremos;/ Pois ao pari-lo eu mesma, feia Parca/
Fiou que, de seus pais ele apartado,/ Fartasse a gula dos sanhudos perros/
Do cruel, cujo fígado eu trincara/ Para vingar ultrajes do meu filho.../

Ah! nem fugiu, nem se esquivou cobarde;/ Morreu firme,
por Troia e pelas Teucras/ De regoado seio combatendo
(Homero, 2008, p. 483-485).

As palavras de Hécuba apontam alguns elementos interessantes para análise. O primeiro deles diz respeito ao fato de que a rainha de Troia se dispõe a romper a tradição no que se refere ao sepultamento do seu filho já que ela prefere chorar por ele no interior do palácio, na relativa segurança que a muralha da cidade oferece. Que seria do que restava de Troia, se Príamo caísse sob a força de Aquiles?

De certa forma, Hécuba cumpre aqui um papel que não necessariamente está de acordo com o lugar ocupado pelas mulheres no universo da política na Antiguidade Clássica: ela ousa dar um conselho ao rei. Para Cairo (2019), é pertinente afirmar que a rainha de Troia apresenta uma configuração em termos de construção da personagem que é diferenciada, já que ela se apresenta como esposa, mãe e também rainha, portanto figura de autoridade (*au-toritas*) que governa sobre uma cidade, mesmo que ela já não exista mais, uma vez que a morte de Heitor representa o fim de Troia.

Em segundo lugar, Hécuba deixa evidente o seu desejo de vingar a morte do filho, quando menciona que seria capaz de comer o fígado de Aquiles ("Do cruel, cujo fígado eu trincara/ Para vingar ultrajes do meu filho". A dor que sente pela perda de Heitor transforma a personagem "[...] de mãe comprometida com a preservação da prole [...]" (Lessa, 2018, p. 599) em uma figura vingativa, cuja força está condicionada ao sofrimento.

Príamo não considera o conselho recebido de sua esposa, a qual inclusive compara com uma ave de mau agouro¹³ e resolve partir

13 "Ave agoureira/ Tu não me sejas, nem aqui me demores;/ Não me convencereis. Fosse um terrestre/ Arúspice, adivinho ou sacerdote,/ Hesitar ou não crê-lo nos coubera;/ Mas ouvi mesmo a deusa e a vi presente;/ Não baldarei meu rogo./ E se é destino/ Junto às naus Gregas acabar, acabo;/ Mata-me Aquiles; mas sequer meu filho/ Nestes braços estreite, e em choro apague/ Meu amargo pesar, minha saudade" (Homero, 2008, p. 845).

em direção às naus dos gregos a fim de recuperar o cadáver do filho. Para tanto, separa uma série de artigos luxuosos, conforme as orientações que recebeu de Irís, com o intuito de cumprir a sua missão.

Quando percebe que não será possível dissuadir Príamo do seu intento, Hécuba retorna ao esposo com uma taça de vinho em suas mãos e o convida a honrar os deuses pedindo que sua jornada tenha sucesso, dizendo: “[...] Roga feliz tornada, já que à frota,/ A meu pesar, o ânimo te impele [...],/ se o altitonante o agouro nega,/ Bem que ardas em desejo, eu não te exorto/ A ir à nau dos furibundos Gregos” (Homero, 2008, p. 847-849).

Dois versos chamam a atenção no trecho citado. O primeiro diz “A meu pesar, o ânimo te impele” e o segundo “Bem que ardas em desejo, eu não te exorto”. Em ambos os versos, Hécuba deixa evidente ao seu esposo que desaconselha o seu empreendimento, em que pese o desejo de Zeus de que o corpo de Heitor seja recuperado. A grande questão aqui é o motivo que leva a rainha a tomar essa posição.

Vale refletir sobre o significado que a derrota de Troia, simbolizada pela morte de seu campeão, possui. O final da guerra representa para Hécuba a perda de um valor incomensurável que é a liberdade. De acordo com Lessa (2018) uma das maiores violências que poderiam acometer os gregos nascidos na condição de Hécuba era a perda da liberdade porque este valor está vinculado a ideia de cidadania.

Com a morte de Heitor, Hécuba antevê diante de si e da sua prole um destino lamentável, pois a sua condição de existir foi condenada: a seus olhos se desdobra um futuro em que se vê e aos seus como pessoas cativas, privadas da dignidade concedida pelo seu nascimento e condenadas à escravidão. Neste contexto, a morte é algo preferível (Lessa, 2018). Seria possível, pois, pressupor que a rainha, em seu reiterado pedido para que Príamo não se lance a sua aventura, tenta ainda que por poucos momentos, garantir aos seus a dignidade que julgava lhes ser de direito.

SUMÁRIO

O rei de Troia é guiado pelo campo de batalha até o acampamento dos gregos por ninguém menos que Mercúrio, ou Hermes, o mensageiro dos deuses olímpicos. Salienta-se que o próprio deus sente pela morte de Heitor, o que pode ser percebido através dos seguintes versos "Ah! teu filho bravíssimo perdeste,/ Nada inferior aos Gregos no conflito" (Homero, 2008, p. 853). Anui-se desses versos que, de fato, até as esferas celestiais lamentam pelo passamento daquele que era considerado o campeão dos troianos e que sempre honrava aos deuses com sacrifícios.

Ponto importante neste momento do poema é o fato de que Príamo revela não saber com exatidão em que ponto do campo de batalha jazem os restos mortais de seu filho, pois ele pergunta à Mercúrio em que local os mesmos se encontram e em que condições está o corpo: "Dize, ante a frota jaz meu filho, ou preia/ Dos cães do vencedor foi lacerado?" (Homero, 2008, p. 853).

A preocupação de Príamo reforça a ideia já apontada em outros momentos deste trabalho, sobre a garantia da integridade e da dignidade em relação ao corpo dos mortos, tema recorrente no universo das tragédias gregas. A resposta de Mercúrio deixa em evidência o quanto Heitor era considerado entre os deuses olímpicos, conforme percebe-se na citação abaixo transcrita:

Jaz ante a frota, replicou Mercúrio;/ Aves nem cães o corpo lhe tocaram;/ Há doze dias, puro está sem vermes,/ De que os mortos na guerra são comidos./ Ímpio, ao luzir da aurora, em torno o roja/ Do sepulcro amigo: admirarias/ Quão fresca se acha a carne, estanque o sangue./ Sem mais lesão, fechadas as feridas,/ Que lhe pregaram tantos. Já defunto,/ Gratos os deuses do Priâneo curam (Homero, 2008, p. 853).

A resposta de Mercúrio indica que o corpo de Heitor não foi tocado pelas aves de rapina, não foi alvo de vermes que lhe tenham comido as carnes até porque não existe indicação de que o corpo tenha entrado em decomposição, mesmo que não tenha sido queimado ou enterrado.

Vale a pena ressaltar que essa manifestação do poder divino protegendo o cadáver do inimigo deveria enfurecer ainda mais Aquiles, uma vez que este continuava a arrastar o cadáver em torno do sepulcro de Pátroclo sempre ao romper do dia, conforme indicam os versos que dizem “Ímpio, ao luzir da aurora, em torno o roja/ Do sepulcro amigo”.

Por que chamar Aquiles, um semideus, de ímpio? Duas questões aqui merecem ser consideradas. A primeira diz respeito ao fato de que Aquiles não está respeitando um costume tradicional, o conjunto de valores comumente admitidos naquela comunidade e segundo os quais se deve respeito ao corpo dos mortos e também se deve a eles a celebração correta dos rituais fúnebres.

Em segundo lugar, em que pese sua natureza divina, Aquiles é metade humano. Ele não está na mesma categoria dos deuses e, portanto, a morte será um fado que irá lhe alcançar em algum momento¹⁴. Portanto, respeitar o cadáver de Heitor, de certa forma, significaria que Aquiles estaria respeitando a sua própria fragilidade. Porém, não é o que acontece. Mesmo que ele continue tentando conspurcar o corpo do príncipe de Troia, ele continua íntegro, com as feridas cicatrizadas e impoluto, como se percebe nos versos que indicam que “fresca se acha a carne, estanque o sangue,/ Sem mais lesão, fechadas as feridas”.

Quando Príamo alcança o acampamento dos gregos e depara-se com Aquiles, com quem entabula a conversa cujo objetivo é o resgate do cadáver, o poema apresenta uma das cenas mais potentes da narrativa: tanto o rei quanto o herói grego derramam lágrimas

14

Aliás, a morte o alcança ainda na guerra de Troia, quando Páris, irmão de Heitor, acerta Aquiles no calcanhar com uma flecha. Há que se ressaltar que, no momento do seu nascimento, Aquiles foi mergulhado no Estige, um dos rios que banha o inferno, por sua mãe, a deusa Tétis. A ação da deusa se fez para que a criança fosse imortal. Mas Aquiles havia nascido da união de uma deusa com um ser humano. A imortalidade não poderia lhe pertencer dada a essência da sua natureza. Quando estava mergulhando o filho no Estige, a deusa esqueceu de mergulhar os calcanhares da criança, ponto pelo qual o segurava, constituindo essa parte do corpo do herói, seu único ponto fraco.

pelos seus mortos no interior da tenda de Aquiles. De acordo com os versos que descrevem esse momento: “De Peleu mais saudoso, o herói suspira,/ Pega-lhe a destra e brando afasta o velho;/ Um de joelhos por Heitor pranteia;/ Outro chora seu pai, chora a Pátroclo:/ De ambos o soluçar na tenda estruge” (Homero, 2008, p. 857).

Salienta-se que o lamento dos homens pelos seus mortos e o choro que torna esse lamento visível só é permitido no espaço privado já que ambos sofrem pelas suas perdas no interior da tenda de Aquiles. De certa maneira, a cena permite afirmar que, para vivenciar as suas dores, Aquiles e Príamo experimentam aquilo que faria parte da chamada condição feminina (Beauvoir, 2009; Pedro, 2015) tanto em termos da demonstração dos sentimentos, quanto em termos do lugar em que ela se manifesta.

Destarte, a construção cultural que marca o campo das sensibilidades como inerentes ao universo das mulheres já existe como elemento desde universo da cultura clássica. Abrir espaço para a manifestação do sentimento é algo que se tornou uma atribuição das mulheres, como se pode observar. Cabia a elas exercer essa função junto aos rituais fúnebres. Quando os homens manifestam essa tristeza, eles o fazem longe dos olhos dos outros homens, pois isso trairia a natureza da sua condição. Ricardo da Costa afirma que, nas sociedades antigas e medievais o luto se manifestava através das mulheres porque elas se constituíam nas “[...] transmissoras [e] mantenedoras das virtudes da linhagem” (Costa, 2014, p. 32).

Ao fim das conversações, Aquiles concorda que Príamo leve o cadáver de Heitor para providenciar as exéquias fúnebres e ainda mais: concorda em sustentar o ataque das tropas gregas à cidade de Troia pelo tempo que durarem os funerais em honra da memória do príncipe troiano. Assim, Príamo retorna aos muros da sua cidade, levando consigo o corpo do filho.

Quando Príamo está se aproximando dos portões de Troia, a primeira pessoa que o avista é uma mulher, personificada na sua

SUMÁRIO

filha Cassandra. De acordo com a mitologia grega, esta filha de Hécuba e Príamo ganhou de Apolo, deus ao qual era fiel sacerdotisa, o dom das profecias. A beleza de Cassandra era tão grande que o próprio Apolo passou a desejar-la. No entanto, a jovem mortal negou ao deus seus favores sexuais, e por isso Apolo a amaldiçoou: em que pese seu dom profético, nenhuma pessoa acreditaria em sua capacidade de prever o futuro.

De acordo com Vinagre (2013), é Cassandra quem incentiva as pessoas da cidade a chorarem e se lamentarem pela morte do herói que seria capaz de salvar Troia e o seu legado. Um ponto aqui merece destaque, qual seja ele, a escolha de Homero por colocar como anunciante da tragédia justamente Cassandra, a profetisa em que ninguém acredita.

Isto porque enquanto não houver um corpo para que as exéquias fúnebres ocorram, não existe a morte, e até o momento em que Príamo retorna com o cadáver de Heitor, este corpo materialmente não se concretiza, em que pese a cidade saber sobre o passamento do seu herói, já que ele ocorreu ante os olhos de todos e todas. Se Cassandra anuncia a tragédia, é possível a invectiva de que sua palavra não constituísse uma verdade, bem como não seria real a morte de Heitor.

Quando Príamo se aproxima dos portões de Troia, toda a população sai às ruas e lamenta-se profundamente, porém Hécuba e Andrômaca, esposa de Heitor, tomam a frente e rompem à força o cerco promovido pela multidão aproximando-se do cadáver. Quando isso acontece as mulheres manifestam seu luto arrancando seus próprios cabelos e tocando no corpo do morto como anuem os versos: “Do cadáver em torno; avante a esposa/ E a augusta mãe ao féretro se arrojam,/ Carpem-se a coma, tocam-lhe a cabeça” (Homero, 2008, p. 867).

A primeira voz que lamenta o morto é a de Andrômaca, que sustenta a cabeça do esposo em seus braços ao mesmo tempo em que indica que a morte do esposo significaria a destruição da sua

SUMÁRIO

linhagem. Mas mais que isso, não é apenas o apagamento de uma família de sangue real que esta morte suscita, é a perda dos direitos de existência que um nascimento em meio à nobreza garantia, condenando a família de Heitor a uma vida de escravidão:

Viúva me abandonas, e o filhinho/
Que em mim geraste
por desgraça dele!/ Púbere não será, sem que primeiro/
Do fastígio arruíne excelsa Troia;/ Pois acabaste, ó guarda
e certo apoio/ De castas mães, de míseras crianças,/ Que
arrastadas às naus serão comigo./ Tens, meu Astianax, de
acompanhar-me,/ Sob um cruel senhor escravo indigno;/
Ou ser de horrível torre despenhado/ Por Graio a cujo
irmão, genitor, prole/ Fez morder a poeira em cem bata-
lhas/ Teu valoroso pai, na guerra acerbo;/ É por isso que
o povo inteiro o chora (Homero, 2008, p. 869).

De certa maneira, na fala de Andrômaca é perceptível a expressão de um sentimento de culpa quando menciona a questão do abandono de si e do filho que desgraçadamente foi gerado nessa união e que poderá ser morto como vingança, pelo fato de o pai ter abatido muitos gregos no campo de batalha.

Quanto ao destino de Astianax, depois da guerra de Troia, na tragédia *As Troianas* (Eurípides, 2021), a previsão de Andrômaca se concretiza e o menino é lançado do cimo das muralhas por Neoptólemo, já que havia um receio de que a manutenção de sua vida poderia fazer advir novo conflito em que o príncipe troiano tentasse reaver a glória da terra natal.

Depois de Andrômaca, é a vez de Hécuba lamentar-se por seu filho e a rainha o faz nos seguintes termos:

Heitor, meu filho/ O mais amado, em vivo aceito aos
numes,/ És seu valido em morto. Os mais Aquiles/
Tomados os vendia além dos mares,/ Em Samos, Imbro,
em Lemnos de árduo porto:/ A ti, cortada a vida a brôn-
zeo gume,/ Te rojou pela campá de Pátroclo, Se do inferno
evocá-lo a que o mandaste;/ Mas fresco e belo estás,
como a quem Febo/ Do arco argênteo vibrou rápida seta
(Homero, 2008, p. 869).



A rainha de Troia lamenta a morte do filho que era o mais querido pelos deuses quando estava vivo e que foi protegido por eles depois da morte, já que seu corpo não sofreu a degeneração física mesmo diante das tentativas de Aquiles em fazê-lo. Quanto aos demais filhos de Hécuba, fica evidente que os mesmos não têm a mesma proteção divina já que serão escravizados e vendidos nas cercanias de Troia. Desta forma, compreende-se que a morte de Heitor foi para ele uma bênção, já que o livrou da ignomínia de ter o mesmo destino dos irmãos e irmãs, perdendo, pois, a sua cidadania.

Heitor morreu pela espada, já que a vida lhe foi cortada no campo de batalha, conforme o esperado para um guerreiro como ele. A sua morte significou o fim de uma dinastia, mas, mais que isso, significou o fim de uma forma de ver o mundo e de ser no mundo. No texto utilizado como aporte para este capítulo, são as vozes femininas que encerram a narrativa. Hécuba, Andrômaca e Helena se despedem do guerreiro e também da vida como conheciam até então, mas o fazem para além das paixões desmesuradas e do sofrimento improdutivo (Cairo, 2019) senão com uma racionalidade que indica a capacidade de compreensão e aceitação do destino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Textos como *Ilíada* costumam ter seu espaço marcado pelos feitos masculinos. As mortes nos campos de batalha dão o tom da narrativa, promovendo uma marca que valoriza o *ethos* guerreiro e que mostra que o universo da épica é eminentemente masculino. No entanto, o estudo proposto neste capítulo buscou ouvir outras vozes que compõe a tessitura desta obra. Estas vozes são representadas pelas mulheres, em particular por Hécuba, quando lamenta a morte de seu filho.

A voz da rainha de Troia significa, neste contexto, um eco que expressa o lamento não somente pela passagem daquele que seria o salvador da cidade, mas também pelo fato de que o destino reservou a ela e aos seus um *fatum* diferente do que seria considerado natural: a morte de Heitor significava a condenação dos direitos de cidadania e com isso, o apagamento de uma forma de ver o mundo e de ser no mundo.

O lamento de Hécuba pode ser compreendido como um momento em que o corpo feminino anuncia o luto através do choro, dos gestos e das lamentações. E são as mulheres que executam este espetáculo performático em um ambiente que é só seu e que envolve o universo dos seus mistérios: assim como no momento do nascimento, na Antiguidade Clássica, cabia às mulheres a responsabilidade pelos atos inerentes a entrada de uma pessoa na vida; também cabia a elas os cuidados com o momento em que uma pessoa deixava este mundo.

Daí a necessidade de que tudo fosse feito à perfeição, cumprindo com rigor uma série de procedimentos importantes para o comportamento social daquele período e que o texto de Homero deixa entrever: era preciso banhar o corpo, purificá-lo, realizar as cerimônias fúnebres de acordo com os protocolos, afim de evitar uma maldição.

Essas são cenas de um contrato social entre os vivos e os mortos. Elas revelam as atitudes dos seres humanos em relação aos que já partiram, inferindo inclusive que tipo de postura essas sociedades possuíam em relação à vida. As preocupações em relação ao cadáver de Heitor, diariamente ultrajado por Aquiles, permitem compreender que no mundo antigo, o *status* da pessoa morta é determinado por algo além de uma visita ao cemitério ou de uma memória subjetiva: os mortos são sujeitos de direito (pelo menos aqueles que fazem parte da elite) e como tal devem ser respeitados.

SUMÁRIO

Outro ponto a ser ressaltado e que leva a reflexões, está posto no horror da violência que a guerra promove. Diante dos portões de Troia, sob o olhar da mãe, da esposa e do filho, Heitor é trespassado pela espada de Aquiles e seu corpo é profanado. Cabe salientar que antes de seu passamento, ele mesmo é algoz, já que por suas mãos Pátroclo foi assassinado.

Ao fim e ao cabo, a violência que emerge destas imagens, em alguma medida desassossega quem deixa seus olhos correrem sobre o texto, da mesma forma como é possível que tenham desassossegado os ouvidos de quem, durante a Antiguidade acompanhava a narração do poema. Qual o sentido de tanta violência e destruição? A legitimidade da honra de Agamemnon, e o direito de posse sobre Helena são os motivos que levaram a tamanha catástrofe. Processo insidioso como em geral são insidiosas as guerras, sejam elas em que tempo forem.

O tecido do texto permite que as vozes femininas rompam as malhas e indiquem, através do seu lamento o quanto a guerra é nociva. A lamentação de Hécuba pode ser compreendida a partir desse processo e dentro desse contexto. Mais que chorar pelo filho morto, a rainha chora pela destruição do seu mundo e pela perda completa da esperança de que dias melhores seriam possíveis.

Ilíada desafia as fronteiras do tempo e do espaço ao mostrar o quanto a guerra não tem sentido, o quanto o desejo pela conquista e pelo poder pode ser vão. E o lamento de Hécuba parece uma tentativa de apontar para a necessidade de rever os valores que norteiam ações que levam à guerra. Hodiernamente, ele parece continuar não sendo ouvido.

SUMÁRIO

REFERÊNCIAS

- ANÔNIMO. **A Epopeia de Gilgamesh**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BLOOM, H. **O Cânone Ocidental**. 5 ed. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.
- BUSTAMANTE, R. M. C. *Lemuria*: apaziguando os mortos malfazejos na Roma antiga. **Phoïnix**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, 2014, p. 109-128.
- CAIRO, M. E. Los Personajes Femeninos en Eneida: Acerca de la Singular Configuración de Hécula en En. 2, 506-525. **Revista Estudios Clásicos**, v. 47, 2019, p. 11-24.
- COSTA, M. S.; SILVA, L. A. R.; MEDEIROS, M. M. Figurações da Morte em "A Epopeia de Gilgamesh". **Cippus**, Canoas, v. 10, n. 2, 2022, p. 01-09. Disponível em: <https://revistas.unilasalle.edu.br/index.php/Cippus/article/view/10114>. Acesso em: 09 ago. 2023.
- COSTA, R. A dor da perda: as mulheres e o luto na história. In: SANTOS, F. S.; SCHLIEMANN, A. L.; SOLANO, J. P. C. (org.). **Tratado Brasileiro sobre Perdas e Luto**. São Paulo: Atheneu Editora, 2014. p. 31-36.
- DEMULDER, B. **Plutarchs Cosmological Ethics**. Belgium: Leuven Press University, 2022.
- EURÍPEDES. **Hécuba**. Tradução de Trupersa (Troupe de Tradução e Encenação de Teatro Antigo). Direção de tradução: Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa. Minas Gerais: Relicário Edições, 2022.
- EURÍPEDES. **As Troianas**. São Paulo: Editora 34, 2021.
- HOMERO. **Ilíada**. Cotia: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.
- JORGE, S. **A Estética da Morte**. São Paulo: Saraiva, 1964.
- LESKY, A. **A Tragédia Grega**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva 2003.
- LESSA, F. S. O agir feminino em Eurípides: Hécuba e a memória sensitiva das mães. **Tempo**, [S. l.], v. 24, n. 3, p. 595-612, set. 2018.
- LISSARRAGUE, F. A Figuração das Mulheres. In: PERROT, M.; DUBY, G. (org.). **História das mulheres no ocidente**: a antiguidade. V. 1. Porto: Edições Afrontamento, 1990. p. 203-271.

LOURAU, N. **Maneiras Trágicas de Matar uma Mulher**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MALTA, A. Morte e Vida de Homero: três visões do poeta grego publicadas no século XVIII. **Revista USP**, São Paulo, n. 94, p. 166-175, jun./jul./ago. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/download/45188/48800/53922>. Acesso em: 09 ago. 2023.

PEDRO, J. M. Condição feminina. In: COLLING, A. M.; TEDESCHI, L. A. **Dicionário crítico de gênero**. Dourados: Editora da UFGD, 2015. p. 123-126.

PERROT, M. **As Mulheres ou os Silêncios da História**. São Paulo: EDUSC, 2005.

PLÍNIO. **História Natural**. Tradução de Antonio Fontoura. Curitiba: antoniofontoura, 2019.

RODRIGUES, M. A. Anunciando a desgraça: o conceito de áte e o coro na tragédia de Ésquilo. **Synthesis**, [S. l.], v. 27, n. 1, e071, jun./nov. 2020, Universidad Nacional de La Plata, p. 1-15.

SÓFOCLES. **Édipo Rei/Antígona**. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

VINAGRE, S. P. **Cassandra**: a voz de uma ideologia. 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Clássicos, Lisboa, 2013. Disponível em: https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/12248/1/ulfl161942_tm.pdf. Acesso em: 04 out. 2023.

ZAIDMAN, L. B. As filhas de Pandora: mulheres e rituais nas cidades. In: PERROT, M.; DUBY, G. (org.). **História das mulheres no ocidente**. Antiguidade. Porto: Edições Afrontamento, 1990. p. 411-463.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

SUMÁRIO

POSFÁCIO

Prof. Dr. Losandro Antonio Tedeschi

*Historiador, pesquisador sobre História das Mulheres
Coordenador da Cátedra UNESCO em Gênero,
Diversidade Cultural e Fronteiras na UFGD.*

“Viver de morte, morrer de Vida” (Heráclito).

As manifestações do Luto na história, sempre estiveram presentes junto aos textos literários, desde a Antiguidade Clássica, passando pelo medievo até a modernidade. Essa presença tão profundamente humana – o luto – não deve ser analisado apenas como um objeto de estudo nele mesmo, mas sim como parte de um enredo social, como artefatos, elementos históricos e culturais que nos remetem às representações do passado, construídas a partir de um olhar, de determinados códigos, percepções, valores e olhares sobre o mundo.

Os discursos sobre a morte, sobre o luto nas sociedades clássicas, detêm uma dimensão simbólica, possuindo um papel social e de gênero, frente à comunidade em que eram cantadas e representadas, reforçando os códigos de condutas a serem seguidas em relação à morte, mas igualmente demonstrando-se como caminhos para se compreender as tensões que cerceavam os filósofos, poetas em seu contexto de produção.

Nos escritos sobre o luto, a morte, sobre as tragédias dos filósofos e poetas gregos, as mulheres estão subordinadas aos homens e essa relação se justifica de várias maneiras. No olhar platônico da *República*, o saber e o poder são redutos do masculino, não mencionando nunca as mulheres. O mundo da Pólis não pode ser pensado pelas mulheres, pois, para Platão, as mulheres fazem parte

da reencarnação dos homens que, na sua primeira existência, foram covardes e não souberam conduzir suas vidas, nem em termos da ética, nem da produção do conhecimento (Tedeschi, 2012).

Se há, porém, em toda a história clássica um poderoso discurso de inferiorização feminina como um “não ser”, por outro lado, há uma grande diversidade de papéis entre as mulheres, esposa de um cidadão que era invisibilizada no espaço político, mas valorizada nos rituais funerários e na gestão da casa.

A obra que temos em mãos, escrita por colegas que caminham pelos labirintos da história, nos apresenta que o imaginário da antiguidade seja clássico ou oriental é uma fonte fundamental para que se conheça mais sobre as mulheres nos diversos contextos das sociedades clássicas. Observando as narrativas aqui debatidas, podemos verificar como, através da representação da morte, os discursos épicos e trágicos são capazes de exercer relações de poder sobre a sociedade, construindo canais para que esse fenômeno – a morte, o luto – ao lado dos textos, dos mitos, dos discursos dos grandes heróis, possam nos passar, através das representações, uma imagem da mulher que transita como elo comunicativo com esse fenômeno humano.

As representações sociais da morte vinculadas nas obras da antiguidade, mais que o papel de educar, também possuíam a função de tornar os homens imortais mesmo após sua morte biológica. A imortalidade deveria passar pelo choro, lamento, o luto feminino.

Michelle Perrot (1990, p. 10) nos diz que a história das mulheres é de uma certa forma, a “história do modo como tomam a palavra. Da tragédia antiga à comédia moderna elas são muitas vezes, apenas porta voz deles ou o eco das suas obsessões”.

Ela nos advertia, há mais de 30 anos, que é preciso levar a história das mulheres a sério, e que não há acontecimento que não tenha o peso dos sexos na evolução das sociedades. Estudar, pensar,

SUMÁRIO

refletir sobre a morte e o luto, é descortinar que a história das mulheres, como nos diz Michelle Perrot é mediatizada pelas palavras e gestos que elas proferem, seja nos motins, nas guerras, nos alvoroços, nas confissões, nos rituais de luto, como se fossem um eco de vozes trêmulas e de vidas ínfimas.

A leitura de *A construção de uma história do luto a partir do texto literário – Antiguidade* nos ajuda a compreender o lugar das mulheres no mundo antigo, e como essa prática reservou a elas uma espécie de fundamento de certos hábitos e comportamentos. Uma espécie de fio de Ariadne, que percorre os labirintos de uma história das mulheres pouco contada, refletida, e que afirma o caráter interdisciplinar, polivalente e paradoxal do luto no texto literário.

REFERÊNCIAS

PERRROT, M. **Escrever a história das Mulheres**. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

TEDESCHI, L. A. **História das Mulheres**: uma introdução teórica e metodológica. Dourados: EDUFGD, 2012.

SUMÁRIO

SOBRE O ORGANIZADOR E A ORGANIZADORA

Luiz Alberto da Silva Ruiz

Possui graduação em Educação Física (Licenciatura) pela Universidade Federal da Grande Dourados - UFGD (2015); Bacharelado em Educação Física pelo Centro Universitário da Grande Dourados - UNIGRAN (2023); Especialização em Ciências do Envelhecimento Humano pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS (2016) e Mestrado em Ensino em Saúde pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS (2019). Vice-líder do Laboratório de Estudos Tanatopedagógicos da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (LETAN/UEMS).

Márcia Maria de Medeiros

Possui graduação em História pela Universidade de Passo Fundo - UPF (1997); Mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (1999) e Doutorado em Letras pela Universidade Estadual de Londrina - UEL (2004). Professora titular da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Líder do Laboratório de Estudos Tanatopedagógicos da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (LETAN/UEMS).

SUMÁRIO

SOBRE OS AUTORES E AS AUTORAS

Gustavo Bocon Lopes

Possui Bacharelado em Enfermagem pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Pós-graduando em Enfermagem do Trabalho pela Faculdade Venda Nova do Imigrante – Unifaveni (2024). Foi bolsista de Iniciação Científica da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da UEMS. Atua como pesquisador do Laboratório de Estudos Tanatopedagógicos da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (LETAN/UEMS). Foi colaborador do Projeto de Extensão Ações de Educação em Saúde durante a pandemia do Coronavírus (2020-2022) e voluntário do Programa Pet-Saúde (2022-2023).

Laís Castro

Possui Bacharelado em Psicologia pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU; Mestrado e Doutorado em Psicologia pela Universidade Estadual de Maringá – UEM. Atua como pesquisadora do Laboratório de Estudos Tanatopedagógicos da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (LETAN/UEMS).

Mariane da Silva Costa

Possui Bacharelado em Enfermagem pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Foi bolsista de Iniciação Científica da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da UEMS. Atuou como pesquisadora do Laboratório de Estudos Tanatopedagógicos da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (LETAN/UEMS).

Matheus de Souza Julião

Acadêmico do curso de Enfermagem da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS. Bolsista de Iniciação Científica da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da UEMS. Atuou como pesquisador do Laboratório de Estudos Tanatopedagógicos da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (LETAN/UEMS). Foi colaborador no Projeto de Ensino Introdução à Tanatologia, desenvolvido pelo curso de Enfermagem da UEMS. Foi colaborador do Programa Pet-Saúde (2022-2023).

SUMÁRIO

Nádia Ortiz Cavalheiro

Possui Bacharelado em Enfermagem pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS (2023).

Natali Portela

Possui graduação em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP/Assis (2001); Especialização em Psicologia Clínica e Psicopedagogia (Conselho Federal de Psicologia); e Mestrado em Ensino em Saúde pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS (2018). Psicóloga responsável pelo Serviço de Atendimento Psicológico ao corpo discente da UEMS. Atua como pesquisadora do Laboratório de Estudos Tanatopedagógicos da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (LETAN/UEMS).

Valfredo de Almeida Santos Júnior

Possui graduação em Educação Física (Licenciatura) pela Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD (2015); Especialização em Medicina da Atividade Física e do Esporte pelo Instituto de Pesquisa Alfredo Torres (2016); Mestrado em Ciências da Saúde pela Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD (2018); e Doutorado em Alimentos e Nutrição pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP (2023). Atua como pesquisador do Laboratório de Estudos Tanatopedagógicos da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (LETAN/UEMS).

Walkiria Nascimento Valadares de Campos

Possui Bacharelado em Enfermagem pelo Centro Universitário da Grande Dourados – UNIGRAN (2015); Especialização em Urgência e Emergência pelo Instituto de Estudos Avançados e Pós-Graduação – ESAP/Capanema (2016); Especialização em Gestão em Saúde pela Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD (2018); Especialização em Unidade de Terapia Intensiva; Adulto, Infantil e Neonatal com ênfase em Gerenciamento pela Faculdade de Educação de Colorado do Oeste – FAEC/CESUC (2020); Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ensino em Saúde pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – PPGES/UEMS.

ÍNDICE REMISSIVO

A

A Epopeia de Gilgamesh 15, 16, 17, 18, 27, 35, 37, 38, 39, 40, 82, 100

Antígona 12, 15, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 54, 56, 57,
58, 59, 60, 61, 67, 68, 77, 79, 83, 85, 101

Antiguidade Clássica 11, 58, 63, 69, 74, 76, 77, 82, 84, 90, 98, 102

argumento tanatológico 18, 19, 25, 38, 39

C

cultura grega 51

E

Édipo Rei 12, 15, 43, 61, 62, 64, 67, 68, 78, 79, 83, 101

exéquias fúnebres 46, 51, 52, 84, 94, 95

F

figuras femininas 13, 15

Filosofia 15, 17, 41

G

gênero 82, 101, 102

I

Iliada 12, 16, 68, 81, 85, 97, 99, 100

L

lágrimas 16, 32, 35, 46, 52, 80, 87, 93

lamentação pública 51

lamento 15, 62

luto 10, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 21, 23, 36, 37, 38, 40, 60, 68, 77, 78, 82,
86, 89, 94, 95, 98, 100, 102, 103, 104

M

morte 11, 12, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 45, 46, 47,
48, 49, 50, 51, 52, 54, 55, 58, 59, 60, 61, 67, 70, 71,
72, 73, 74, 76, 77, 78, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90,
91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 102, 103, 104

O

Odisseia 81

R

representação 63, 77, 103

ritos funerários 21, 51, 86

ritual 23, 24, 51, 55, 57, 70

T

tragédia 15, 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 59, 60, 61, 64, 68, 69, 73, 77,
79, 83, 95, 96, 101, 103

SUMÁRIO



www.pimentacultural.com

A construção
de uma história
do **luto** a partir do
texto literário
antiguidade